

## Olhar “nativo” e “estrangeiro”: uma breve análise do cinema no Complexo do Alemão

### “Native” and “Foreign” Look: a Brief Analysis of the Cinema in Complexo do Alemão

*Edilano Moreira Cavalcante<sup>1</sup>*

**Resumo:** Trata-se de uma análise de dois filmes brasileiros, gravados no mesmo ano, sobre o Complexo do Alemão, no Rio de Janeiro, porém com olhares cinematográficos representativos distintos, aqui chamados de “nativo” e “estrangeiro”. Analisaremos os filmes *Copa pra Alemão Ver* (2014), dirigido e roteirizado por um grupo de jovens moradores do Complexo do Alemão, e o filme *Alemão* (2014), dirigido pelo cineasta Eduardo Belmonte e roteirizado por Gabriel Martins, com intuito de entender como se constrói uma narrativa cinematográfica sobre determinado local, a partir do olhar externo, aqui chamado de estrangeiro, e do olhar interno, aqui chamado de nativo.

**Palavras-chave:** Favela; Complexo do Alemão; Cinema “nativo”; Cinema “estrangeiro”; Representatividade.

**Abstract:** This is an analysis of two Brazilian films recorded in the same year about Complexo do Alemão in Rio de Janeiro but with distinct representative cinematic views, here called “native” and “foreign”. We will analyze the movies *Copa pra Alemão Ver* (2014) directed and written by a group of young residents of Complexo do Alemão and *Alemão* (2014) directed by the filmmaker Eduardo Belmonte and written by Gabriel Martins, in order to understand how to build a cinematic narrative about a certain place, from the external looks, here called foreign, and the internal look, here called native.

**Keywords:** Favela; Complexo do Alemão; “Native” cinema; “Foreign” cinema; Representativeness.

---

<sup>1</sup> Produtor audiovisual da Marte Filmes, formado em Cinema pela FACHA (Faculdades Integradas Hélio Alonso). Coordenador da Agência de Comunicação Comunitária Fala Manguinhos. Tem experiência em toda a parte criativa audiovisual e atua também como educador social de Comunicação e Cultura.

## 1. Introdução

A favela, como espaço marginalizado da cidade, sempre produziu sua cultura a partir de estímulos sociais independentes. A arte, como meio de comunicação, representação e resistência, tem sido um movimento cada vez maior como forma de expressão das múltiplas contribuições da favela na cultura da cidade.

Segundo Jorge Luiz Barbosa e Caio Gonçalves:

As favelas são solos férteis para criação cultural. O samba, a capoeira, o choro combinaram a dança e a música na gestualidade estética carioca. O funk, o hip hop, o break e o forró atualizaram as marcas do mundo vivido de seus moradores. A pintura, o grafite, a fotografia e o vídeo traduzem os diferentes pertencimentos à cidade (BARBOSA; GONÇALVES, 2013, p. 11).

Este artigo se compromete a fazer uma análise de duas obras audiovisuais que tiveram como cenário de representação sociocultural o Complexo do Alemão, conjunto de favelas localizadas na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro.

O estudo pretende usar os conceitos primários da linguagem audiovisual que estão inseridos nas etapas da produção criativa cinematográfica, como imagem, trilha sonora, composição, roteiro, montagem e referências estéticas, a fim de estudar as delimitações que abrangem o olhar criativo. A análise se baseia nos desacordos causados por conta do distanciamento de um determinado lugar “estrangeiro” e da aproximação daquele local pelo “nativo”, que mora, realiza e participa do desenvolvimento local.

Os filmes que farão parte desse estudo são: Alemão (2014), dirigido por José Eduardo Belmonte, visto aqui como o olhar estrangeiro; e Copa pra Alemão Ver (2014), dirigido coletivamente por Alice Rodrigues, Diogo Sulamar, Arthur Lucena, Gustavo Alves, Hector Santos e Wallace Bidu, representando o olhar nativo. As duas obras se passam no mesmo ambiente e espaço temporal, mas transmitem anseios incongruentes. Aqui, a pretensão não é atentar apenas alguns pontos divergentes, e sim seus contrastes representativos, pela forma como se escolhe traduzir vide a comunicação cinematográfica.

É o cinema para pensar o cinema, logo, este artigo almeja contribuir com a antiga hipótese de que o cinema é capaz de pensar a sociedade. Por isso citamos Glauber Rocha (1965) e sua leitura da representação contraditória nas artes brasileiras, aquilo levado ao próprio povo,

assim como para o resto do mundo. Em sua obra o autor aponta como problemática a pouca qualidade das representações francas no contexto de fatos:

Somente mentiras elaboradas da verdade (os exotismos formais que vulgarizaram os problemas sociais) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da arte, mas contaminam sobretudo o terreno geral político (ROCHA, 1965, p. 1).

A partir dessa provocação feita por Glauber Rocha sobre as demandas que temos em termos de representatividade dentro do cinema nacional, surgiu a necessidade de trazer esse incômodo para dentro do recorte “cinema em favela”, universo cada vez mais exposto nas grandes telas, porém com grande escassez de criações e narrativas locais.

As diferenças primárias entre as duas obras aqui analisadas se inicia pela linha de criação, desde as primeiras imagens e ideias que alimentam imaginários, impulsionando roteiristas, romancistas, poetas e produtores a pegarem caneta e papel e escrever esboços de argumentos sobre uma determinada história, até a montagem final do filme, em que se percebe as camadas expositivas dos olhares “nativos” em contraponto ao olhar “estrangeiro”.

O filme *Alemão* foi escrito, dirigido e produzido por profissionais reconhecidos no mercado do audiovisual nacional, mas que têm pouca, ou nenhuma, relação com o Complexo do Alemão, ou experiência direta com qualquer outro cotidiano de favela.

Em uma entrevista cedida ao portal IG em 2014, o roteirista do filme *Alemão*, Gabriel Martins, descreve como foi o processo de produção criativa no decorrer das gravações, revelando um pouco do olhar estrangeiro, que discutiremos com mais detalhes ao longo deste artigo.

Nós tivemos um processo de duas ou três semanas em uma sala cenografada para o filme, fora do Alemão, e vivemos ali um processo nosso. Não foi exatamente uma preparação, porque não foi antes da gravação. Foi durante. A preparação já era o filme, entende? O que surgia ali já estava sendo aproveitado ou não para o filme. O resultado que a gente vê na tela é basicamente frutos de jogos de improvisação (RAMOS, 2014).

Já o filme *Copa pra Alemão Ver* foi produzido coletivamente por jovens moradores do Complexo do Alemão, a partir de oficinas de comunicação audiovisual no projeto Faveladoc, um projeto independente que aconteceu no próprio território e teve como princípio dar

protagonismo criativo para quem mora e compartilha do desenvolvimento local. A proposta participativa que esse filme apresenta acolhe o que chamaremos de olhar nativo, ou seja, o ponto de vista do morador.

Em uma entrevista, Alice Rodrigues, uma das jovens que produziram o filme *Copa pra Alemão Ver*, conta como foi a experiência durante os meses de aprendizado e produção.

Durante os quatro meses nós aprendemos a utilizar os equipamentos e montar um roteiro que falasse sobre favela e a copa do mundo que aconteceu no Brasil em 2014. O filme foi feito inclusive durante os jogos. Tivemos muitas aulas interrompidas por contas dos tiroteios constantes no Alemão, inclusive nas gravações externas, não dava pra sair de casa (RODRIGUES, 2019).

Por muito tempo, as favelas cariocas foram representadas por diversos cineastas, na sua grande maioria, homens externos ao cotidiano das favelas, mas que viam possibilidades de produzir histórias a partir do seu ponto de vista sobre esses territórios, muitas das vezes no argumento da necessidade de “dar voz” aos moradores periféricos. Esses cineastas ganharam projeção internacional após apontarem suas lentes para as favelas e apresentarem seus problemas sociais, frustrações e emoções, não demorando muito para os críticos e a mídia intitulá-los popularmente como “favela *Movie*”.

No entanto, a apropriação e o manuseio das ferramentas tecnológicas de comunicação têm democratizado formas de representação, dando oportunidade a outros contadores de histórias para, a partir de seu espaço de fala, questionar o modo como havíamos aprendido a olhar as favelas. Os novos enredos são capazes de deslocar preconceitos assentados no imaginário popular e, a partir das produções cinematográficas, literárias e musicais, romper com visões de um mundo esteticamente conservador.

Em um artigo titulado “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”, a pesquisadora e doutora em comunicação Ivana Bentes contribui diretamente nesse ponto aqui discutido.

Estamos diante de um discurso político “fora de lugar” (que se vale de toda uma iconografia da violência para combatê-la), e que coloca em cena esses novos mediadores da cultura: rappers, funkeiros e b-boys, mas também outros grupos e discursos marginalizados: favelados, desempregados, subempregados, drogados, uma marginalidade “difusa” que aparece na mídia de forma ambígua, mas que podem assumir esse lugar de um discurso político urgente (BENTES, 2007, p. 254).

Os filmes aqui analisados possuem naturezas narrativas diferentes. *Copa pra Alemão Ver* se apresenta na estética documental, enquanto *Alemão* admite um repertório de ficção, embora este também trabalhe com muitas imagens jornalísticas. Lembremos que qualquer filme é ficcional, dentro da ideia de que os filmes de ficção representam algo de imaginário, isto é, uma história. Assim, um filme é duas vezes irreal, uma vez que apresenta uma dupla representação. “Ademais a preocupação estética não está ausente do filme científico ou do documental, e ela tende sempre transformar o objeto bruto em objeto de contemplação em ‘visão’ que se aproxima mais do imaginário” (VERNET, 2006, p. 101).

O artigo oferece uma pesquisa catalogada no histórico dos cinemas em favelas cariocas, por meio de estudos bibliográficos e levantamento de dados por entrevista, a fim de entendermos o que constrói os caminhos da justificativa para caracterizar os estilos aqui analisados, abstendo-se da pretensão de exaurir a discussão sobre o tema.

## **2. Contexto histórico: as favelas como cenário cinematográfico**

As favelas cariocas, mesmo de forma modesta, fazem parte do histórico audiovisual nacional desde o início do século XX. Um dos primeiros cenários registrados foi o morro da Providência, no filme *Favela dos meus amores*, dirigido pelo cineasta Humberto Mauro em 1935, considerado “um marco importantíssimo” por trazer para o cinema um dos primeiros espaços ditos “favelados” na época. Infelizmente é uma obra desaparecida (RODRIGUES, 2001).

A favela volta a aparecer no cinema novamente na década de 1950, com uma narrativa mais realista, estimulada pelo movimento do Cinema no Novo<sup>2</sup>, com o intuito de abordar temas relacionados a classes sociais, violência e subdesenvolvimento, para provocar debates sobre desigualdade institucionalizada e velada midiaticamente. *Rio, 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, e *Cinco Vezes Favela* (1962), de Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, são filmes destaques desse momento, e que desencadearam outros projetos de propostas e proximidades entre o morro e o asfalto.

---

<sup>2</sup> Cinema Novo é movimento cinematográfico brasileiro destacado pela sua ênfase na igualdade social e intelectualismo que se tornou proeminente no Brasil durante os anos 1960 e 1970.

Após o fim do Cinema Novo e o nascimento da Embrafilme<sup>3</sup>, o tema “favela” perdeu destaque narrativo entre os anos 1970 e 1980. A favela volta como temática cinematográfica nos anos 1990, com filmes documentais apresentando uma favela urbanizada, povoada por outros fenômenos, como aqueles mencionados nas demandas da violência, as tais “facções do tráfico de drogas”.

Na virada entre 1990 e os anos 2000, uma sequência de produções fílmicas são apresentadas ao grande público, trazendo a violência armada e o tráfico de drogas como destaques nos enredos, alavancados pelas ações políticas de investimento ao cinema, identificado como “cinema de retomada<sup>4</sup>”. *Cidade de Deus* (2002), dirigido por Fernando Meireles e produzido pela O2 Filmes, em parceria com a Globo Filmes, é citado como destaque histórico nesse ciclo do cinema brasileiro, por sua projeção expressiva de público e crítica no mercado nacional e internacional, sendo indicado ao “Oscar” de 2004, maior premiação do cinema americano.

Após o lançamento dessa produção, as favelas voltam ao cenário com outras grandes produções audiovisuais, para a TV e para o cinema. Uma sequência que desde a “retomada” foi chamada de “favela *Movie*”, por propor um mergulho em diferentes assuntos sobre espaços favelizados (VEIGA, 2015).

No texto “Uma estética da fome”, Glauber Rocha (1965) lembra que “não é um filme, mas um conjunto de filmes em evolução, que dará, por fim, ao público a consciência de sua própria miséria”.

## 2.1. Dualidades: nativo e estrangeiro

A história do cinema nacional, independentemente de suas diferentes fases, mostra que a favela serviu como laboratório para vários cineastas que tinham interesse em traduzir em suas produções as mazelas que entrelaçavam os morros empobrecidos da cidade. Simultaneamente, nasciam pautas para debates sobre a existência da exploração da pobreza, justificadas comumente com o intuito de denúncia e conscientização para dentro e fora do Brasil.

---

<sup>3</sup> Foi uma empresa de economia mista estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes cinematográficos (CENTRO TÉCNICO AUDIOVISUAL, 2008).

<sup>4</sup> O Cinema da Retomada se refere ao mais recente ciclo da história do cinema brasileiro, surgido graças a novas condições de produção que se apresentaram a partir da década de 1990, condições essas viabilizadas através de uma política cultural baseada em incentivos fiscais para os investimentos no cinema (MARSON, 2006, p. 11).

Esses olhares externos, com princípios etnográficos ou não, têm raízes muito mais profundas ligadas ao movimento histórico audiovisual. No artigo “Fronteiras imprecisas: o documentário antropológico entre a exploração do exótico e a representação do outro”, Marcius Freire constata que no século XIX o ocidente já produzia imagens do continente africano a fim de trazer conceitos “exóticos” para o público europeu.

A África foi, desde sempre, o grande fornecedor de matéria prima para esses “shows de exotismo”, a tal ponto que nos últimos anos do século XIX a profusão de “atualidades” Lumière retratando a vida e os costumes dos povos das antigas colônias francesas era tamanha que deu origem a um gênero chamado de exótica. Tais produções estão na raiz de um outro gênero que mais tarde seria denominado de “documentário” (FREIRE, 2005, p. 108).

O cinema como linguagem artística e representativa só começou a fazer parte da comunicação dos favelados, ainda de forma modesta, a partir século XXI, quando a tecnologia passou a facilitar o acesso a equipamentos de filmagens digitais de boa qualidade. Para se ter noção, o primeiro filme longa-metragem feito por um favelado foi o documentário *Falcão: Meninos do Tráfico* (2006), dirigido e roteirizado por MV Bill e Celso Athayde, produzido pela Central Única das Favelas<sup>5</sup> (CUFA). Já a primeira ficção dirigida e roteirizada por moradores de favela só foi produzida em 2010, com o filme *5x Favela: Agora por Nós Mesmos* (2010), dirigido e roteirizado por Manaíra Carneiro, Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciano Vidigal e Cadu Barcellos. O título do filme faz alusão à obra *Cinco Vezes Favela* (1962), mencionado anteriormente, e que havia sido produzido por diretores de classe média que nunca habitaram a favela.

No Complexo do Alemão, esse hiato representacional não foi diferente. Os primeiros ensaios cinematográficos feitos pelos próprios moradores só aconteceram após o ano de 2010. Até esse momento da história, o audiovisual que trazia imagens do território eram reportagens policiais cobrindo confronto armado ou notificando alguma tragédia no local.

Embora as obras referenciais de favela dentro do audiovisual nacional ainda sejam escassas em pleno século XXI, não significa que esse tema já não tenha impressionado outros pesquisadores em décadas anteriores, a fim de reconceituar a expressão “representatividade”. A ciência antropológica por muitos anos tem buscado descrever a humanidade em sua

---

<sup>5</sup> Organização brasileira criada há 20 anos a partir da união entre jovens de várias favelas, reconhecida nacional e internacionalmente nos âmbitos político, social, esportivo e cultural. Disponível em: <https://www.cufa.org.br/sobre.php>.

totalidade, porém, aos poucos é percebido que os métodos etnográficos precisam reconsiderar o olhar sobre o outro, criando nuances de aproximações mais vigorosas e complexas. James Clifford, em seu livro *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*, traz um estudo detalhado sobre o uso da etnografia ao representar “outros”. Nesse trecho fica claro sua intenção em convidar o leitor para uma nova reflexão sobre o olhar analítico.

Recentemente, trabalhos como o de Edward Said – *Orientalismo* (1978) – e o de Paulin Hountondji – *Sur la “philosophie” africaine* (1977) – levantaram dúvidas radicais sobre os procedimentos pelos quais grupos humanos estrangeiros podem ser representados, sem propor, de modo definido e sistemático, novos métodos ou epistemologias. Tais estudos sugerem que, se a escrita etnográfica não pode escapar inteiramente do uso reducionista de dicotomias e essências, ela pode ao menos lutar conscientemente para evitar representar “outros” abstratos e a-históricos. É mais do que nunca crucial para os diferentes povos formar imagens complexas e concretas uns dos outros, assim como das relações de poder e de conhecimento que os conectam; mas nenhum método científico soberano ou instância ética pode garantir a verdade de tais imagens (CLIFFORD, 2002, p. 19).

Sendo assim, o cinema enquanto tática de reprodução de si e do outro precisa ter em sua formação primária, a responsabilidade da pesquisa acentuada, desprovida de conceitos rasos, e técnicas comerciais de representação, ou seremos consumidores e produtores de comunicação “*fast-food*”, sentindo os prazeres sem entender suas causas, veracidades ou consequências da existência de tal produção.

### 3. Análise do filme *Copa pra Alemão Ver*

Nós, seis jovens moradores da penha e Alemão, favelas da Zona Norte do Rio de Janeiro, fomos convidados a fazer um documentário entre a relação da favela, a cidade e a copa do mundo de 2014, realizada no Brasil. Aprendemos a filmar, editar, escolhemos personagens que representam nossas vozes e a nossa realidade, essa são nossas histórias (*COPA PRA ALEMÃO VER*, 2014).

O filme *Copa pra Alemão Ver* (2014) começa com o trecho acima, dito em voz *off*, na cena em que aparecem os jovens criadores do filme, agrupados em uma parte alta do Complexo do Alemão, uns olhando a paisagem dos morros e outros manuseando equipamentos de filmagem. É importante fazer a descrição dessa cena para entendermos a força representativa que essa frase tem agrupado às imagens que a cercam.



A palavra “nós” abre o caminho nesse filme, carregado de coletivismo, sem apresentar um locutor como protagonista. Pelo contrário, faz um convite de aproximação entre os criadores do filme e a favela: o filme é “nosso”.

Os seis jovens que tiveram a experiência de produzir esse filme documental receberam o convite para fazer a produção a partir de um projeto chamado Faveladoc, uma parceria entre o Instituto Raízes em Movimento, organização com iniciativa local voltada para empreendimentos de conhecimentos, comunicação e cultura no Complexo do Alemão, e uma produtora da Bélgica chamada Victoria Deluxe. A parceria foi intermediada por Fabienne Hairinck, uma belga que atuou de forma voluntária entre 2009 e 2011 em algumas favelas do Complexo do Alemão.

Durante a interação com crianças e jovens do território, entendeu-se como suas histórias eram ricas. O projeto cresce. Uma captação de recursos acontece, com o objetivo de fomentar atividades artísticas e culturais nas favelas do Alemão. Em uma entrevista feita com Fabienne Hairinck (2019), ela lembra que na época pegou todas as informações e registros feitos durante sua passagem pelo Alemão e retornou à Bélgica com a missão de captar recursos para fazer atividades nas favelas.

Depois de meses promovendo eventos e fazendo palestras sobre suas experiências na favela, foi acumulando recursos para retornar ao Rio de Janeiro e desenvolver o projeto junto com os jovens do território. Com o Instituto Raízes em Movimento, Fabienne lembra ter percebido a possibilidade de fazer uma parceria mais consistente com moradores que já mostravam disposição para lidar com a conjuntura territorial favelada, nesse caso, no Complexo do Alemão. E assim nasce o projeto Faveladoc.

Em uma de suas idas à Bélgica, Fabienne consegue apresentar o projeto para a produtora Victoria Deluxe, que se interessa pela parceria e passa a dar todo o suporte logístico da produção. No início de 2014, Fabienne volta ao Rio de Janeiro com todas as parcerias consolidadas. Atividades de formação são iniciadas, ministradas por um profissional de cinema, com aulas teóricas e práticas sobre produção audiovisual. Fabienne fica na função administrativa do projeto. Ela passa a cuidar dos recursos, viabilizando as necessidades primárias de execução.

Para falar do filme *Copa pra Alemão Ver* (2014), é importante fazer esse resumo de como os recursos e parcerias foram estabelecidos. Entender quais foram os interlocutores por trás do projeto e o papel de Fabienne Hairinck é fundamental nessa costura entre Brasil e Bélgica. Seu olhar estrangeiro, somado à sua vivência temporal com o cotidiano do Complexo

do Alemão, trouxeram a percepção de necessidades que ela poderia contribuir. Porém, na entrevista, ela deixa claro que, embora tenha feito esse primeiro esforço, tinha o entendimento de que o protagonismo em contar essas histórias não era dela. Sua experiência no território deixou claro que os jovens tinham muito a dizer a partir de suas vivências.

A percepção de Fabienne poderia servir para contra-argumentar várias produções audiovisuais feitas em favelas por cineastas “estrangeiros” como: *Orfeu Negro* (1959), dirigido por Marcel Camus, *Complexo: universo paralelo* (2010), dirigido pelos irmãos Mário e Pedro Patrocínio, *Era Uma Vez* (2008), dirigido por Breno Silveira, entre outros, que poderiam ter incorporado as narrativas de quem vive nesses territórios, caminhando, a partir disso, para um esforço mais franco com o que realmente pode ser a denominada produção.

Promover espaço de trocas de conhecimentos, e assim exprimir traduções mais realistas, é uma importante fresta a ser evidenciada e esgarçada, junto ao manusear de ferramentas da representação, aquilo capaz de fazer o cinema uma linguagem inclusiva dentro da vida.

### 3.1. Proposta narrativa

Toda obra audiovisual tem uma proposta de narrativa. A equipe de criação planeja a forma como a história será contada, a escolha dos personagens, as locações importantes, os elementos cênicos, entre muitos outros detalhes que fazem parte da pré-produção. A seguir, os profissionais de direção de fotografia, técnicos de som, técnicos de luz, direção de arte, entre outros se reúnem para elaborar uma proposta narrativa a fim de traduzir o que está no roteiro de um filme.

No *Copa pra Alemão Ver* (2014) esse processo foi um pouco diferente. Segundo Alice Rodrigues, a equipe se reunia regularmente para aprender, planejar e definir as etapas de gravação. Não se tinha um profissional específico para cada função, pois todos aprendiam a fazer as funções primárias dentro de um *set* de filmagem, e nos dias de gravação a equipe fazia “rodízio de funções”, ou seja, todos executavam na prática as funções aprendidas durante o curso (RODRIGUES, 2019).

É relevante constatar o formato não hierárquico em que a equipe escolheu trabalhar, contrapondo-se ao formato convencional do cinema comercial, no qual cada pessoa desenvolve uma única função e obedece a uma hierarquia. O filme *Copa pra Alemão Ver* (2014) traz o aprendizado de um modelo não hierárquico, presente em muitas produções independentes, projetos audiovisuais universitários ou artigos históricos das primeiras produções

cinematográficas. O que faz essa experiência ser um ponto fora da curva é o fato da não hierarquia ser uma escolha da equipe desde a pré-produção, não somente pela falta de outras pessoas na equipe, ou por ser um filme de baixo orçamento, mas por ser uma tentativa de olhar para o cinema como uma rede de trabalho horizontal, ao considerar os membros da equipe como colaboradores criativos dentro de todas as etapas de produção. Essa experiência serve para repensar a cultura cinematográfica como arte coletiva, não apenas pelo fato de ser feita em grupo, mas por ser apreciada e reconhecida pelo mercado a partir dessa característica de “arte coletiva”.

Atualmente o mercado destaca basicamente o diretor como ser criativo da obra, ainda que em muitos discursos de premiações alguns desses diretores citem membros da equipe como forma de coletivizar tal reconhecimento. No filme *Copa pra Alemão Ver* (2014) seria impossível conceder a premiação de melhor direção ou qualquer outra função a apenas uma pessoa, já que a assinatura foi coletiva, pré-estabelecida antes mesmo da criação da obra. “Todo mundo fazia um pouco de tudo, inclusive na escolha dos personagens, locais a serem filmados etc.” (RODRIGUES, 2019).

O filme *5x Favela: Agora por Nós Mesmos* (2010) também foi feito por vários diretores moradores de favela, como já abordamos nesse texto; porém o formato estético do filme torna individual cada produção, pois são cinco curtas-metragens dirigidos individualmente pela equipe de diretores que assinam o longa-metragem.

Com o filme pronto, é possível analisarmos o resultado dessas escolhas peculiares dentro da proposta narrativa da obra. E é a partir desse ponto que iremos nos debruçar nas camadas de composição da narrativa, a fim de entender, sem propor uma verdade absoluta, o motivo de tais escolhas.

Começaremos pelos personagens do filme. Para definir os personagens principais, vamos usar como parâmetro a quantidade de vezes que ele aparece no filme e seu destaque na obra ao ter legenda com seu nome e profissão. Seguindo esse parâmetro, teremos ao todo seis personagens<sup>6</sup>.

O filme começa abordando o tema “futebol” no Complexo do Alemão, usando a linha de depoimentos e imagens de apoio. Para construir essa introdução, a câmera acompanha um

---

<sup>6</sup> Acompanhe seus nomes seguindo a ordem de apresentação no filme: Cacau Oliveira (treinador de futebol voluntário na vila Cruzeiro), Rodrigo Barbosa (jovem de 15 anos que sonha em ser jogador de futebol), Bruno Xêdom (grafiteiro no Complexo do Alemão), Belo Visual (empreendedor no Complexo do Alemão), Ivan Paz (professor de educação física da rede pública) e Mauricio Ferreira (diretor do Museu Imperial de Petrópolis).

treinador de futebol (Cacau Oliveira) que atua como voluntário na Vila Cruzeiro (umas das favelas do Complexo do Alemão), dando aula para dezenas de crianças e jovens do território. Esse personagem representa os projetos sociais esportivos organizados pela própria comunidade que, mesmo sem recursos, conseguem proporcionar lazer, esporte e cidadania através dessas atividades. Na mesma linha de abordagem, o filme escolhe Rodrigo Barbosa, um dos jovens que treina com Cacau Oliveira e que tem o sonho de tornar-se um grande jogador de futebol. Ele tem 15 anos, sempre treinou no campinho da favela, conhece os nomes dos grandes atletas que estão na copa do mundo de 2014, mas nunca pisou em um estádio de futebol. Sua história, assim como a de muitas crianças de favela, perpassa pelo sonho de “mudar de vida” através do futebol e pela realidade das dificuldades enfrentadas no dia a dia. Em um trecho do filme Cacau Oliveira nos traduz essas dificuldades.

Tem crianças que às vezes a gente arruma pra fazer um teste fora, aí a gente vai na casa da criança e a família não tem condições de erguer com a passagem da criança, aí chega a gente aqui e junta com outros professores, a gente faz uma vaquinha e bota a criança pra fazer o teste (*COPA PRA ALEMÃO VER*, 2014).

Em seguida, o filme apresenta o grafiteiro Bruno Xédom, um jovem morador da Favela do Alemão que usa sua arte como discurso político e crítica social contra a violência do Estado na favela. A escolha desse personagem na decupagem<sup>7</sup> apresenta a primeira curva na narrativa do filme, que inicia com o esporte social e alterna sutilmente para um discurso crítico sobre política, favela e a copa do mundo. O espectador compreende a transição do discurso ao passo que acompanha a história do filme.

O próximo personagem apresentado abre uma janela inesperada na narrativa. Belo Visual, como é chamado o personagem, é um barbeiro que mora no Alemão e tem o talento de fazer desenhos artísticos na cabeça dos clientes. Ele tem um discurso, distante dos personagens anteriores, que fala de sua história na barbearia, dos cortes de cabelo inspirados nos jogadores famosos e da sua opinião particular sobre o comércio local, gerando uma aparente quebra na narrativa proposta até o momento pelo filme, se analisarmos pela linha de raciocínio que o filme, desde seu título, busca provocar.

---

<sup>7</sup> Em cinema e audiovisual, decupagem é o planejamento da filmagem, a divisão de uma cena em plano e a previsão de como estes planos vão se ligar uns aos outros através de cortes (AUMONT; MARIE, 2003, p. 71).

Na passagem do personagem anterior para o próximo, a equipe criativa faz uma localização do espectador para um novo acontecimento. Estamos agora diante de Ivan Paz, um professor da rede pública do estado que aparece pela primeira vez no filme em um protesto com dezenas de outros professores. Sua fala é bem politizada, ele está nas ruas pedindo mais investimento na educação e ajuste salarial para a classe dos professores da rede pública de ensino básico. Esse personagem nos coloca de volta ao discurso iniciado por Bruno Xédom, mas agora o professor usa outros argumentos para fortalecer a problemática do uso indevido dos recursos públicos. Em um corte temporal no filme, Ivan Paz é tirado do cenário de protesto e colocado no cenário de educador. Assim, em um espaço escolar, sua fala forte, convincente e reflexiva é organizada entre imagens de protestos nas ruas do centro do Rio de Janeiro, e com essa montagem o espectador consegue juntar o primeiro discurso do professor de futebol Cacau Oliveira ao do professor Ivan Paz na mesma linha de raciocínio. Até esse momento estamos perto da metade do filme, e ainda falta mais um personagem a ser apresentado.

O último personagem oficial é Maurício Ferreira, diretor do Museu Imperial de Petrópolis, que aparece apenas uma vez na entrevista e outra na montagem clipada ao final do filme, o que torna sua breve fala confusa e visivelmente desnecessária no contexto narrativo. Maurício fala do motivo pelo qual foi criado o Museu Imperial e em seguida fala especificamente sobre senhores que colocavam joias em seus escravos para demonstrar seu poder, sua riqueza. Os dois assuntos, de acordo com a presente análise, não parecem contribuir para a proposta narrativa do filme.

O filme, então, passa a seguir uma espécie de “rotina temporal” no Complexo do Alemão. Como numa janela que mostra o cotidiano dos protestos de moradores e a truculência policial, passamos a ver a violência como protagonista inesperada no filme, e as imagens seguem uma estrutura de cobertura jornalística. Essa escolha por sobrepor imagens da rotina do que acontecia naquele momento no Alemão deixa o filme amarrado aos fatos relacionados à Copa do mundo, o que no período era uma urgência a se registrar, levando o filme para outro campo de discurso, fragmentando a linha narrativa “participativa” e migrando para o estilo “expositivo direto”. É comum no cinema usar mecanismos estéticos diferentes para continuar falando de um mesmo assunto, porém com outra estratégia observativa. Tais mudanças não descentralizam o filme de seu tema crítico, pois, como enfatiza Alice Rodrigues, o título “Copa pra alemão ver” nasceu em meio aos protestos dos moradores por conta da violência policial que acontecia no Complexo do Alemão enquanto a cidade estava recebendo a maior festa esportiva do Mundo.

O nome do filme surgiu de um ato no morro em protesto às mortes por confronto que aconteciam na favela e não tinha resposta do estado e nem era coberto pela mídia. O nome do ato era COPA PARA ALEMÃO VER e a gente gostou do nome e pedimos aos organizadores para usar em nosso filme, pois tinha tudo a ver com o que queríamos dizer (RODRIGUES, 2019).

O filme conclui seu arco narrativo com imagens que compõem o cenário de violência nas favelas do Alemão, imagens do jogo no qual a seleção brasileira perde de 7x1 para a Alemanha e uma série de cenas clipadas representando a rotina na favela em seu fluxo enquanto espaço da cidade, porém marginalizada enquanto lugar de cidadãos.

### 3.2. Formato estético

Como foi sinalizado anteriormente, o filme escolhe apresentar sua narrativa usando o formato participativo<sup>8</sup> e expositivo<sup>9</sup>, muito comum para o estilo de cinema documental, que tem como característica primária a participação do(s) diretor(es) no processo de captação dos depoimentos e escolhas das imagens que melhor conceberão a ideia apresentada.

Além de seguir esse formato participativo e expositivo, a equipe mantém a estética de enquadramento fotográfico e o ritmo de corte utilizado pelo documentário convencional, em que o personagem fala direto para a câmera, criando maior veracidade no discurso apresentado.

A montagem do filme busca criar uma linha de complementação das falas com imagens de cobertura durante os depoimentos, mesmo para assuntos baseados na história do personagem. Assim, no *Copa pra Alemão Ver* (2014), a linha discursiva é criada a partir da relação entre favela, cidade e a copa do mundo.

O filme tem o cuidado de apresentar o Complexo do Alemão e sua influência mútua com as outras partes da cidade, criando canais que justificam a favela como parte da metrópole. Possivelmente esse mesmo fluxo de conexão acontece com outras favelas ou narrativas abrangidas pelos meios de comunicação, expressões políticas, empresariais e sociais, por efeito do uso indevido dos recursos públicos.

Em um trecho do filme, o narrador participativo expõe, através de imagens e depoimentos, a invisibilidade midiática.

---

<sup>8</sup> Participativo é um modo como um cineasta e sua equipe podem “participar” de forma ativa do processo de filmagens (NICHOLS, 2005, p. 154).

<sup>9</sup> O modo expositivo preocupa-se mais com a defesa dos argumentos, do que com a estética e a subjetividade (NICHOLS, 2005, p. 142).

Durante a copa do mundo, ofuscados pela grande mídia, diversas manifestações ocorreram na cidade, entre elas a greve dos professores, eles pediam, além de salários dignos, melhores condições estruturais e sociais para os alunos das sucateadas redes pública de ensino (*COPA PRA ALEMÃO VER*, 2014).

#### 4. Análise do filme *Alemão*

O filme *Alemão* (2014), produzido pela RT Features, é oficialmente uma obra de ficção brasileira dirigida por José Eduardo Belmonte, cujo roteiro foi escrito por Gabriel Martins. Por ser uma obra que tem uma grande quantidade de imagens jornalísticas referentes à operação policial no Complexo do Alemão, no final de 2010, para a implantação da UPP (Unidade de Polícia Pacificadora), o filme inicia com a seguinte frase de aviso: “apesar do material jornalístico usado como contexto, esta obra é uma ficção”.

A escolha do diretor em usar imagens jornalísticas e traduzi-las ao público como ficção no filme *Alemão* será uma de nossas reflexões sobre essa obra. Concomitantemente, faremos a análise das representações e referências que o filme apresenta, da estrutura narrativa e estética abordadas e da relação do filme com a favela, seus moradores e a polícia.

O filme começa com o anúncio, em 2009, da escolha do Rio de Janeiro como sede das Olimpíadas de 2016 e com a população na praia de Copacabana muito feliz com a notícia. Essa primeira imagem já nos direciona aos primeiros questionamentos: qual a relação dos megaeventos com o Complexo do Alemão? Quais histórias o filme *Alemão* (2014) pretende representar em sua narrativa? Todo filme é um ponto de vista sobre um assunto, sobre pessoas, sobre um lugar a serem representados. Nessa análise, iremos estudar, sem pretensão de esgotar as possibilidades, os olhares favorecidos por essa obra.

Outra imagem, agora ficcional, muito emblemática, que aparece logo nos primeiros minutos do filme, na apresentação dos personagens, é a cena em que o traficante Playboy, interpretado por Cauã Reymond, anda pelas ruas da favela, rodeado por moradores, todos querendo sua atenção, fazendo fotos, dando abraços e afetos calorosos. A cena lembra propagandas eleitorais em que há um ícone popular e o povo fazendo coro em sua visita à favela.

Buscando entender a proposta criativa da cena pelos aspectos “nativo” e “estrangeiro”, é possível perceber duas possíveis estratégias executadas pelo diretor. A primeira é a tentativa de reproduzir, a partir de seu olhar “estrangeiro”, uma realidade natural da favela, onde o tráfico

é algo querido e acolhido pelos moradores. A segunda, vista pelo olhar “nativo”, é que o diretor aparentemente usa a imagem pública do ator Cauã Reymond para atrair os moradores da favela e, enquanto o ator encena Playboy, o povo abraça e cumprimenta Cauã e não o “traficante” que ele busca externar.

O filme *Alemão* (2014) nos deixa várias dúvidas sobre a relação da favela e sua cultura de convívio. Esse primeiro exemplo é uma abertura para outras indagações dessa representação externa, desse olhar “estrangeiro” e pouco compreendido do favelado.

#### **4.1. Proposta narrativa**

A história do filme *Alemão* (2014) se passa em 2010, às vésperas da ocupação policial do Complexo do Alemão. O longa-metragem retrata a história de cinco policiais (Carlinhos, Doca, Branco, Danilo e Samuel) que estavam infiltrados na favela há meses como moradores comuns. Poucos dias antes da ocupação policial, eles são descobertos pelo tráfico local e acabam se escondendo em um porão para se manterem vivos até o fim da ocupação.

Em paralelo, o filme mostra os traficantes procurando esses cinco policiais por toda favela, pedindo que os moradores os ajudem em tal busca. Nesse momento, as imagens jornalísticas cortam as cenas ficcionais, mostrando a megaeestrutura montada para prender os traficantes do Complexo da Penha e do Alemão e tomar o controle da região. Nas imagens é possível ver helicópteros, carros blindados, tanques de guerra e um exército de militares fortemente armados se preparando para invadir (VEIGA, 2015).

Temos o filme dividido em três eixos, o primeiro são os policiais escondidos no porão, o segundo são os traficantes locais procurando os cinco policiais infiltrados e o terceiro eixo são as imagens de cobertura jornalística mostrando o passo a passo da ocupação das favelas e os intensos conflitos armados entre as forças de segurança pública e o grupo armado do tráfico de drogas.

No entanto, os três eixos não se complementam enquanto narrativa. Os policiais escondidos no porão são o eixo principal, porém sem os outros dois eixos não se sustentam enquanto argumento. Aparentemente, as outras partes do filme não criam verossimilhança entre si.

Enquanto o filme avança, as imagens jornalísticas informam que os conflitos armados se intensificam, mostrando policiais subindo os morros, cenas aéreas flagrando jovens armados tentando fugir de uma favela para outra com medo de morrer ou serem presos, ou seja, de modo



geral, as favelas estariam completamente tomadas pelo caos. Já nas cenas ficcionais que retratam o tráfico do Alemão, a meta da equipe de Playboy é achar os policiais infiltrados a qualquer custo, mesmo com o restante da favela teoricamente cheio de outros policiais e com a vida de todos eles em risco. Essas controvérsias parecem enfraquecer a narrativa, tornando frágeis os pontos de convencimento, que deveriam amarrar a megaoperação de 2010 com o ponto de vista dos traficantes em fuga, uma imagem conhecida mundialmente, que inclusive rendeu o Emmy de melhor reportagem para a rede Globo de televisão<sup>10</sup>.

O roteiro do filme é muito específico e, embora o título seja “Alemão”, na verdade fala-se de pacificação, sublimando os benefícios que essa ocupação poderia trazer ao território, e consequentemente à cidade. Essa especificidade fica clara em alguns momentos de diálogos dos personagens e nas imagens jornalísticas que constantemente justificam o motivo da megaoperação. Nesse momento se percebe o motivo do filme começar com a imagem da escolha do Rio de Janeiro como cidade Olímpica, pois, conforme sua concepção, a necessidade da intervenção policial nas favelas se justifica para implementar o legado olímpico na cidade.

A “cidade-megaevento” precisaria lidar com a “cidade do medo”. O governo do Estado do Rio de Janeiro deu início à produção de discurso de uma cidade pacificada, com a instalação do projeto de Unidade de Polícia Pacificadora (UPP), da Secretaria Estadual de Segurança do Rio de Janeiro, em 2008 (SANTOS; LINS, 2018, p. 126).

O filme não tem muitas imagens que identifiquem o cotidiano das favelas do Alemão, principalmente em comparação a narrativa apresentada no documentário *Copa pra Alemão Ver* (2014). As cenas conduzem o espectador em boa parte do filme para o porão da pizzaria onde os policiais ficam escondidos, em contraponto a algumas cenas ficcionais externas dos traficantes procurando o esconderijo dos policiais. Os panoramas do Complexo do Alemão, já apresentados ao público por meio de reportagens e programas policiais, foram pouco explorados enquanto cenário. Eles aparecem embutidos no pacote “ficção” através das imagens jornalísticas já citadas, sob um ponto de vista unilateral, pois não se têm imagens jornalísticas feitas pelo ponto de vista dos comunicadores e moradores que residem no Complexo do Alemão.

---

<sup>10</sup> Jornal Nacional ganha Emmy pela cobertura da ocupação do Alemão, *GI*, Rio de Janeiro, 27 nov. 2011. Disponível em: <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2011/09/jornal-nacional-ganha-emmy-pela-cobertura-da-ocupacao-do-alemao.html>.

A narrativa parece não ter se preocupado em construir pontes que vinculassem o que os moradores achavam sobre tudo o que estava acontecendo em seu bairro, em entender se a maneira violenta de ocupação era a melhor forma de ação do Estado, ou em explicar a que tipo de melhoria efetiva tudo aquilo se propusera, afinal.

O longa-metragem foi gravado em 2013, três anos após a pacificação, então, seria relevante para a obra destacar os pontos positivos, que em 2010 a secretaria de segurança pública pretendia expor e publicizar isso na obra *Alemão* (2014). Os eventos apresentados no filme *Copa pra Alemão Ver* (2014), como os relatos de moradores insatisfeitos com o projeto de pacificação, as repressões policiais, os protestos dos moradores pedindo paz no território, talvez sejam os contrapontos que faltaram a Belmonte e Gabriel Martins para se aproximar do ponto de vista do morador comum, que não faz parte do tráfico, mas é tão “alemão” como qualquer outro morador.

#### 4.2. Formato estético

*Alemão* (2014) faz parte da leva de filmes nacionais ditos “contemporâneos”, intitulados assim após o movimento de “retomada”, uma espécie de renovação da proposta de linguagem. De acordo com Veiga (2015), o termo “retomada” foi criado pelo crítico de cinema Pedro Butcher para descrever a recuperação da produção cinematográfica do Brasil na década de 1990, posteriormente a uma “crise” no cinema nacional.

O movimento de retomada, segundo Anna Veiga (2015, p. 2), se concluiu com o filme *Cidade de Deus* (2002), e a partir desse período os filmes com abordagem de favela seguem retratando a violência com mais evidência no narcotráfico e nos conflitos com policiais. Filmes como *Cidade dos Homens* (2007), de Paulo Morelli, e os dois *Tropa de Elite* (2007 e 2010), de José Padilha, trazem essas temáticas no enredo.

É nessa seara de filmes em favela que Eduardo Belmonte vai ao encontro para pensar algumas referências estéticas em *Alemão* (2014). Para facilitar a compreensão das atribuições estéticas desse filme, vamos propor alguns tópicos e suas devidas explicações.

No que diz respeito à direção de atores, o elenco é pequeno e ajuda no processo criativo. Eduardo Belmonte busca construir elementos singulares para cada personagem, como a forma de falar, andar, olhar etc. Porém em alguns momentos tal comportamento perde a naturalidade. Um exemplo simples de se observar dentro da obra é o personagem Playboy, que passa a maioria de suas cenas fumando um charuto e basicamente não muda de roupa durante o filme.

Embora a história se passe em um curto espaço de tempo, essas escolhas dificultam a construção cronológica das ações e a veracidade do personagem em relação ao restante da obra.

No filme se percebe que Belmonte usa diferentes técnicas para ajudar na passagem de tempo e na mudança de estado emocional dos personagens durante as filmagens. Os recursos de mudança de luz, ritmos de corte, movimentos de câmera, ruídos e intervenções externas ao porão tentam contribuir na linha ficcional da obra.

Quanto à direção de fotografia, as cores principais lembram muito a paleta usada em *Tropa de Elite* (2007), em que o amarelo (alaranjado) e o azul claro basicamente compõem os ambientes. Desde *Cidade de Deus* (2002), o tom laranja tem sido usado mais regularmente em cenários de favela, e no filme *Alemão* (2014) a linha narrativa segue esse conceito; o alaranjado nas cenas de favela e o azul claro em cenas com ambientes externos, como delegacias, igrejas, casas e outros espaços que remetem a outra localidade distante da favela.

A câmera se movimenta rápido, usa o destaque como elemento de composição em ambientes mais fechados. Em alguns momentos, a câmera busca acompanhar a ação dos personagens, em outros, os personagens vêm até a câmera, trazendo uma dualidade de proposições na *mise-en-scène*.

Considerando-se as características de montagem o filme – como já foi dito anteriormente – é uma mistura de reportagens jornalísticas e ficção. A montagem tenta aproximar esses dois universos em um mesmo lugar, porém a dificuldade em criar uma linha temporal fica muito visível, principalmente no desfecho do longa-metragem, quando o filme não consegue interligar efetivamente os policiais que são mortos no porão, o sumiço de Playboy e as cenas jornalísticas onde se coloca as bandeiras do Brasil e do Rio de Janeiro no topo do morro do Alemão, mostrando a polícia ocupando todo o território.

## **5. Considerações finais: o cinema como escambo cultural**

A favela por muito tempo tem sido representada na TV e no cinema pelo olhar “estrangeiro”, entendido aqui como aquele olhar de quem não reside ou participa do convívio da favela. Os cineastas são influenciados pelas manchetes dos telejornais, revistas e rádios, que noticiam a violência, o tráfico de drogas, o empobrecimento, a marginalização, entre outros temas que constroem o imaginário da favela. Por conseguinte, esses cineastas, impulsionados pela força de engajamento que tais temas movem no interesse popular, buscam reconstruir a favela baseados nesse agrupamento de imagens majoritariamente unilaterais. Como resultado,

vemos no cinema a palavra *favela* sendo usada como um “sinônimo” de violência, sexualidade, pobreza, drogas etc.

Entre os filmes aqui analisados, tais unívocos são latentes em ambos. Em *Alemão* (2014), a construção dessa favela ficcional é basicamente pautada nessas palavras simbólicas, fortalecidas constantemente pelas imagens jornalísticas, a fim de qualificar o argumento narrativo. O olhar “estrangeiro” atual mostra, através do cinema, a favela caracterizada nas obras que o antecederam, podendo servir como embasamento referencial para influenciar os próximos cineastas externos aspirantes a “dar voz à favela”.

Em *Copa pra Alemão Ver* (2014) a relação que se dá entre os sinônimos adotados pela mídia e a favela está na forma em que a história é contada. Embora os criadores do filme tenham vivência no universo apresentado, a narrativa é diretamente influenciada pelo formato estético “estrangeiro”: a proposta fotográfica, a montagem linear, os agrupamentos de falas, o ritmo do corte, são elementos de composição criados através de um conhecimento distanciado do assunto apresentado, sugerindo estabelecer esse formato documental pouco interativo.

O cinema brasileiro “nativo”, embora recente, tem se tornado uma possibilidade no mercado, passível de expansão nacional. Sua maior característica é o encontro de novas linguagens estéticas capazes de traduzir outras formas de apresentação de objetos, pessoas ou lugares. Tal linguagem tem se expandido e criado movimentos organizados de projeção. O festival Imagens e Complexo (2016), produzido pelo Instituto Raízes em Movimento, é um exemplo concreto da força que o cinema “nativo” pode proporcionar ao mercado nacional, seja criando produtos em parcerias com cineastas “estrangeiros”, que efetivamente tenham interesse em conhecer as histórias do lugar que deseja representar, ou criando a partir de suas próprias redes novas formas de produzir cinema.

Nosso escopo é reunir, exhibir, debater e catalogar algumas das produções audiovisuais realizadas por pessoas que moram em favelas do Rio de Janeiro, com espaço de debate entre os diretores destas produções, além de pesquisadores sobre o assunto (Edital da Mostra de Filmes Imagens e Complexo, 2016, p. 1).

Embora tenhamos percebido as diferentes experiências que o filme *Copa pra Alemão Ver* (2014) propôs aos seus criadores e ao Complexo do Alemão, parece que ainda faltam muitos passos para que o cinema “nativo” consiga encontrar suas próprias formas de contar

histórias. O cinema é uma arte aberta a infinitas combinações de representação, e a favela está construindo suas maneiras de se sentir representada.

As obras aqui apresentadas trazem em suas propostas narrativas a reflexão do quanto ainda é necessário aproximar a comunicação entre povos e suas culturas, sejam de países diferentes ou de bairros distintos. O ato de descrever o outro tende a trazer uma análise superficial se não tivermos o devido respeito e atenção ao que será produzido enquanto interlocução representativa para o mundo.

O cinema tem se apropriado de sofisticadas ferramentas tecnológicas a fim de tornar a experiência cinematográfica algo profundamente sensível e participativo. Mas a tecnologia pode se unir às empatias humanas para tornar mágico o encontro entre o espectador e a obra, explorando as múltiplas nuances de realismo, dentro da liberdade criativa artística individual ou coletiva.

## 6. Referências bibliográficas

5X FAVELA: Agora por Nós Mesmos. Direção de Cacau Amaral, Cadu Barcellos, Luciano Vidigal, Manáira Carneiro, Rodrigo Felha e Wagner Novais. Rio de Janeiro: Sony, Rio filmes, 2010. (103 min.), son., color. Ficção.

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

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus Editora, 2003. p. 71.

BARBOSA, Jorge Luis; GONÇALVES, Caio. **Solos Culturais**. Rio de Janeiro: Observatório de Favelas, 2013.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **ALCEU**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 254, 2007.

CENTRO TÉCNICO AUDIOVISUAL. A Embrafilme, 10 out. 2008. Disponível em: <http://ctav.gov.br/2008/10/10/a-embrafilme/>. Acesso em: 7 nov. 2019.

CIDADE DE DEUS. Direção de Fernando Meirelles. Rio de Janeiro: O2 Filmes; Video Filmes, 2002. (130 min.), son., color. Ficção.

CIDADE DOS HOMENS. Direção de Paulo Morelli. Rio de Janeiro: O2 Filmes; Fox Filmes, 2007. (110 min.), son., color. Ficção.

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

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002. p. 19.

COMPLEXO: universo paralelo. Direção Mário e Pedro Patrocínio. Portugal, 2010 (80 Min.), son., color. Documentário.

COPA PRA ALEMÃO VER. Dirigido coletivamente por Alice Rodrigues, Diogo Sulamar, Arthur Lucena, Gustavo Alves, Hector Santos e Wallace Bidu, Rio de Janeiro, 2014. (50 min.), son., color. Documentário.

Editais da Mostra de Filmes Imagens e Complexo. 2016. Disponível em: <https://goo.gl/Jc4XIB>.

ERA UMA VEZ... Direção de Breno Silveira. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes, 2008. (117 min.), son., color. Ficção.

FALCÃO: Meninos do Tráfico. Direção de Celso Athayde e MV Bill. Rio de Janeiro: Som Livre, 2006. (58 min.), son., color. Documentário.

FAVELA DOS MEUS AMORES. Direção de Humberto Mauro. Brasil: Brasil Vox Filme, 1935. (Desc.), P&B. Ficção.

FREIRE, Marcius. Fronteiras imprecisas: o documentário antropológico entre a exploração do exótico e a representação do outro. **Revista FAMECOS**, v. 12, n. 28, p. 107-114, 2005.

G1. Jornal Nacional ganha Emmy pela cobertura da ocupação do Alemão, 27 nov. 2011. Disponível em: <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2011/09/jornal-nacional-ganha-emmy-pela-cobertura-da-ocupacao-do-alemao.html>. Acesso em: 7 nov. 2019.

HAERINCK, Fanienne. Entrevista concedida via e-mail a Edilano Moreira Cavalcante. [S. l.], 5 out. 2019 [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice “B” deste artigo].

INSTITUTO RAÍZES EM MOVIMENTO. Disponível em: <https://www.cepedoca.org.br/institucional/instituto-raizes-em-movimento/>. Acesso em: 3 maio 2020.

MARSON, Melina Izar. **O cinema da retomada**: estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da ANCINE. 2006. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2006.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

ORFEU NEGRO. Direção de Marcel Camus. Brasil, França, Itália: Dispat Films; Gemma; Tupan Filmes, 1959. (100 min.), son., color. Ficção.

RAMOS, Nina. **Atores revelam situação de confinamento para gravações de alemão**. IG, Rio de Janeiro, 13 mar. 2014. Disponível em: <https://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2014-03-13/atores-revelam-situacao-de-confinamento-para-gravacoes-de-alemao.html>. Acesso em: 9 maio 2020.

RIO, 40 Graus. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Equipe Moacyr Fenelon, 1955. (100 min.), son., P&B. Ficção.

ROCHA, Glauber. **A Estética da fome**. Tese apresentada durante as discussões em torno do Cinema Novo, por ocasião da retrospectiva realizada na Resenha do Cinema Latino-Americano em Gênova, jan. 1965.

RODRIGUES, Alice. Entrevista concedida a Edilano Moreira Cavalcante. Rio de Janeiro, 5 out. 2019 [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice “A” deste artigo].

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. 3 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

SANTOS, Maria Helena; LINS, Flávio. Rio de Janeiro pós-Copa do Mundo e Jogos Olímpicos: de cidade-megaevento ao caos da violência urbana – que legado é esse? **Revista Comunicare**, v. 18, ed. 1, p. 116-129, 2018.

TROPA DE ELITE. Direção de José Padilha. Rio de Janeiro: Zazen Produções; Posto 9; Feijão Filmes, 2007. (118 min.), son., color. Ficção.

TROPA DE ELITE 2: o inimigo agora é outro. Direção de José Padilha. Rio de Janeiro: Globo Filmes; Zazen Produções, 2010. (115 min.), son., color. Ficção.

VEIGA, Anna Karolina. **A construção da favela pela narrativa cinematográfica brasileira**: uma análise de *Rio, 40 Graus* e de *Alemão*. Rio grande do Sul: 10º Encontro Nacional de História da Mídia, 2015.

VERNET, Marc. **Cinema e Narração**. In: AUMONT, Jacques *et al.* A estética do filme. 4 ed. Campinas: Papirus, 2006. p. 101.

## **Apêndice A – Entrevista com Alice Rodrigues, estudante de publicidade e propaganda, moradora do Complexo do Alemão e uma das criadoras do filme *Copa pra Alemão Ver* (2014)**

Entrevista feita pelo autor no Complexo do Alemão no dia 5 de outubro de 2019.

### **1. Qual a ideia para fazer o filme?**

Faveladoc é um projeto pensado por uma belga que morou na Penha e ficou sensibilizada com as muitas histórias que permeavam as favelas do Alemão, tanto de informativos como de entretenimento. Quando ela voltou para a Bélgica ela levou essa ideia e conseguiu o patrocínio de uma produtora chamada Victoria Deluxe, a produtora financiou o projeto, conseguiu dinheiro para comprar equipamentos audiovisuais, financiou durante quatro meses a formação desses jovens em produção audiovisual e deu uma pequena ajuda de custo para cinco jovens envolvidos no projeto, além disso contratou um diretor artístico para acompanhar os jovens durante o processo.

Durante os quatro meses os jovens aprenderam a utilizar os equipamentos e montar um roteiro que falasse sobre favela e a copa do mundo que aconteceu no Brasil em 2014. O filme foi feito inclusive durante os jogos.

Durante o processo de aprendizagem, Alice lembra que tiveram muitas aulas interrompidas por conta de conflitos armados no território, esses conflitos inclusive interferiram na forma de fazer as filmagens. Ela conta que eles escolheram fazer um filme que fizesse um contraponto entre os problemas na educação pública e na segurança pública, o megaevento que acontecia na cidade e a mídia, que só noticiava a Copa.

## **2. Vocês escolheram falar da favela e da copa por esse ponto de vista ou alguém propôs esse tema?**

Nós escolhemos falar a partir desse tema porque estava muito gritante o que estava acontecendo na cidade, toda em festa e na favela o clima era outro. Nós poderíamos ter feito um filme buscando só coisas boas que aconteciam na favela naquele período, como as brincadeiras de futebol, os torcedores e outros assuntos, mas escolhemos esse porque estava gritante. Foi o contraponto real da zona sul e da favela. Na época usávamos o termo maquiagem que estava acontecendo na época, para esconder o que realmente estava acontecendo.

## **3. Como você participou da produção?**

Todo mundo fazia um pouco de tudo, inclusive na escolha dos personagens, locais a serem filmados. Na escolha das histórias, eu escolhi um primo que tinha o sonho de ser jogador de futebol, porém as dificuldades eram muitas para se dedicar a esse projeto de vida, e cada um dos criadores propuseram a escolha de um entrevistado a partir do tema geral. Além das entrevistas, tiveram as gravações nas greves dos professores no centro da cidade.

## **4. Como foi o processo criativo na elaboração do filme**

Todo processo criativo era conversado com toda equipe do projeto, então não teve uma pessoa por função, fazíamos rodízio em funções, todo mundo filmou, dirigiu, editou.

## **5. Você sabe qual o orçamento do filme?**

Não sei qual o orçamento, durante todo processo Fabienne acompanhava a gente e comprava as coisas básicas que precisavam.



## **6. Qual a escolha do nome do filme?**

O nome do filme surgiu de um ato no morro em protesto às mortes por confronto que aconteciam na favela e não tinha resposta do estado e nem era coberto pela mídia. O nome do ato era COPA PARA ALEMÃO VER e a gente gostou do nome e pedimos aos organizadores para usar em nosso filme, pois tinha tudo a ver com o que queríamos dizer. O título traz tudo que queríamos dizer, tipo enquanto estava acontecendo a copa nos que moramos no alemão, víamos tiros, protestos, violência, falta de aula etc.

## **7. Como foi a estreia do filme no Brasil e fora do Brasil?**

Primeiro fizemos uma rodada de exibição na Bélgica, em vários espaços que tinham parceria com Deluxe. Quando a gente voltou para o Brasil, conseguimos colocar no Festival do Rio, exibimos no Complexo do Alemão e em alguns espaços parceiros, porém por falta de orçamento para um plano de divulgação ou distribuição, ficamos na proposta de colocar o filme em festivais e acabamos segurando o filme com todo seu peso de discurso que tinha na época que ficou pronto logo após a Copa do Mundo e a vergonha que o time brasileiro sofreu para a Alemanha.

## **8. Qual a importância de fazer um filme sobre seu bairro, seu cotidiano, sobre pessoas que você convive etc.?**

Pra mim foi muito interessante, porque eu já tinha feito outros trabalhos no audiovisual que eu não tinha essa participação. O poder de escolher faz toda diferença dentro do processo de produção. No Faveladoc eu tive que argumentar sobre a escolha dos personagens, a relevância deles para o filme e tudo isso é muito bom, o quanto minha participação é importante para o andamento do projeto. Quando a gente mora no local, a gente pensa tudo muito amplo, as colações, personagens e parcerias e tudo que pra outra pessoa pode passar despercebido eu pude trazer para compor o filme por ser um local que tenho muito conhecimento.

## **Apêndice B – Entrevista via e-mail com Fabienne Haerinck, produtora executiva do filme *Copa pra Alemão Ver* (2014)**

Entrevista feita pelo autor via e-mail no dia 17 de novembro de 2019.

## **1. Como foi sua relação com o Complexo do Alemão?**

Em 2009-2010 eu morei durante um ano em Vila Cruzeiro. Lá trabalhei voluntário em uma ONG. A ONG tirava meninos do tráfico e encaminhava ao mercado de trabalho ou educação. Organizava atividades pelas crianças pra diminuir o risco que eles entraram no tráfico. Em 2010 eu conheci David Amen, do instituto Raízes em Movimento, queríamos realizar um projeto de grafite em Vila Cruzeiro, mas não deu tempo. Eu prometi de lembrar-se deles e da ONG Raízes em Movimento, caso fosse fazer um projeto, no futuro, em relação as favelas. Fora disso: Amo a favela e o seu povo de todo o coração, lá me sinto em casa, quero que um dia seja feita justiça em relação ao povo, porque eles não estão tendo as oportunidades que merecem, os mesmos oportunidades que aqueles do asfalto têm.

## **2. De onde surgiu a ideia de produzir um filme sobre o Alemão?**

Quando morei na Vila Cruzeiro, eu vi muita injustiça acontecer (policiais que estavam violando os direitos humanos, botando a culpa no morador, em traficante, culpa dos erros que eles mesmos, os policiais fizeram). Eu li coisas no jornal, coisas que aconteciam na Vila Cruzeiro / Complexo da Penha / Alemão, só que esses artigos não falavam a verdade. A verdade era outra e o povo não tinha como se defender contra as mentiras da imprensa. Aí eu percebi que o povo não tinha/têm voz. Que eles têm medo de falar, medo das repercussões. Igual os jovens. Naquela época eu estava com 28 anos, e fiquei indignada com isso, a falta de voz do povo, a falta de voz dos jovens, a falta de oportunidades. Quando eu voltei pra Bélgica tive a “pacificação” na Penha e Alemão no final de 2010. Aconteceu duma forma muito brutal. Muitas pessoas foram mortas. A polícia roubou um montão de coisas dos moradores, mas também estavam enriquecendo com o dinheiro, o ouro do tráfico. Meninos ficavam mortos na mata, as mães eram proibidas de se aproximar dos filhos mortos, reconheceram os filhos pelas roupas, porque os porcos comeram o rosto dos meninos. Então, de novo fiquei mais indignada ainda, escutei essas histórias de vários amigos meus cada um independente do outro, a mesma história saiu da boca de cada um! Isso foi a verdade cruel, e de novo a mídia só contou mentiras. Então, com essa indignação dentro de mim, eu precisava fazer algo, precisava canalizar minha raiva. Assim comecei a juntar dinheiro pra fazer um projeto que ia dar voz ao povo, através dos jovens. Queria que fosse um projeto com filme, documentário. O interessante também era que quando os jovens produziram algo sobre a realidade deles, a consciência deles de como a mídia aumenta. Essa consciência também pode ser uma arma pra olhar pra realidade. Por exemplo: Quando edita imagens pra contar uma história, você pode manipular a história através das imagens, a voz over, e é

exatamente assim que a grande mídia funciona. Aprender isso, deixa você mais crítico em relação a mídia e começa a pensar por si, refletir sobre a sua realidade de outra forma.

### **3. Quais os parceiros você conseguiu para viabilizar o projeto?**

Victoria Deluxe: Eu precisava de uma organização da Bélgica, pra eles poder colocar o dinheiro que eu juntei na conta deles, pra eu estar em ordem com a lei. Também me orientar pra montar um projeto de tal forma. Na Victoria Deluxe tive experiência com audiovisual. Por isso que os escolhi.

Raízes em Movimento: Precisava um lugar pra poder montar esse projeto nas favelas. O instituto Raízes em Movimento já trabalhava com arte, com direitos humanos, dar voz ao povo, por isso os escolhi.

Cineasta: Gustavo Gelmini: Precisava alguém que ensinasse técnicas de filmagem, edição, roteiro, aos jovens. Ele já fez um projeto com jovens da favela, então já tinha alguma sensibilidade pela realidade das favelas.

Faveladoc: Isso foi o projeto que montei, pra juntar esses parceiros pra realizar o projeto.

### **4. Como você conseguiu recursos para produzir o filme?**

Eu organizei várias festas, dei palestras em vários locais na Bélgica, pedi dinheiro a organizações, empresas, até fui pra a igreja pra pregar sobre as favelas. Assim eu juntei 22 mil euros, sozinha, durante dois anos.

A Victoria Deluxe juntou 10 mil euros. Só que desses 10 mil euros, eu tive que pagar a Victoria Deluxe pelo trabalho deles em relação ao projeto.

A Secretaria de Cultura pagou os transportes Brasil–Bélgica dos jovens. (Era em euros uns 5.600) Não teve bastante dinheiro pra pagar todos os bilhetes. Então eu paguei 2 mil euros da minha própria conta. Eu e o Marcos Rey do projeto escrevemos o edital pra ganhar esses recursos.

O padrinho do projeto, um homem que tem um grande centro cultural aqui na Bélgica, pagou o hotel dos jovens. Acho que isso foram uns 3mil euros.

### **5. Qual sua função dentro do filme?**

Era o meu iniciativa, eu montei o projeto. Eu procurei / escolhi os parceiros. Eu fiz a coordenação geral, acompanhei o processo todo, de A até Z, também em relação com os jovens,

o tipo de conteúdo do documentário. (Obs.: tinha que ser algo crítico em relação à Copa do Mundo e aos Jogos Olímpico.)