

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE PUBLICIDADE E PROPAGANDA

VINÍCIUS BRITO DA SILVA

A VIOLÊNCIA EM *TROPA DE ELITE*:
UMA ANÁLISE DAS CENAS DE TORTURA

Porto Alegre

2022

VINÍCIUS BRITO DA SILVA

**A VIOLÊNCIA EM *TROPA DE ELITE*:
UMA ANÁLISE DAS CENAS DE TORTURA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda.

Orientador: Prof. Dr. Bruno Bueno Pinto Leites

Porto Alegre

2022

VINÍCIUS BRITO DA SILVA

A VIOLÊNCIA EM *TROPA DE ELITE*:
UMA ANÁLISE DAS CENAS DE TORTURA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Bruno Bueno Pinto Leites – UFRGS
(Orientador)

Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini – UFRGS
(Banca Examinadora)

Prof. Dr. Felipe Maciel Xavier Diniz – UniRitter
(Banca Examinadora)

Porto Alegre, 2 de maio de 2022.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família que sempre me deu suporte em todas as decisões que tomei. Julio Cezar, André Brito e Iara Regina, amo vocês. As noites de sábado em que passamos assistindo filmes fez com que minha admiração pela sétima arte florescesse na infância.

Também agradeço aos meus colegas pela incrível jornada juntos. Muitos de vocês transpassaram a barreira acadêmica e me mudaram como indivíduo.

Ademais, agradeço ao meu orientador, Bruno Leites, por todo aprendizado e apoio que me forneceu durante essa jornada no Trabalho de Conclusão de Curso.

Por fim, agradeço às políticas de inclusão que forneceram a um homem preto a possibilidade de se formar no Ensino Superior.

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso analisa a violência presente no filme *Tropa de Elite*, com foco em cenas de tortura. Como função principal, o trabalho visa responder à seguinte problemática: analisando as violências praticadas durante as torturas, de que personagens *Tropa de Elite* se aproxima e se afasta? Tendo em vista isso, o objetivo é pesquisar a relação entre violência e cinema no filme *Tropa de Elite*, com foco em três principais cenas de tortura, buscando compreender como a violência está relacionada com processos de aproximação e afastamento de determinados personagens. Primeiramente, foi realizado um levantamento sobre o pensamento da violência no Cinema Brasileiro, a partir de autores e cineastas como Ismail Xavier (2006; 2018), Ivana Bentes (2007), Fernão Ramos (1987), Bruno Leites (2020a; 2020b) e Glauber Rocha (1965). Em seguida, foi analisado o pensamento sobre a violência do filme emitido pelos cineastas José Padilha e Wagner Moura. Por fim, foi feita a análise das três cenas de tortura, buscando compreender os processos de aproximação e afastamento que o filme realiza frente aos personagens envolvidos nas cenas. A iluminação, os movimentos de câmera e os enquadramentos, entre outros elementos observados, revelam uma estratégia de aproximação dos policiais que cometem a violência e de afastamento das pessoas violentadas. Nesse sentido, o filme também justifica essa tortura e violência acompanhando o ressentimento que fez os policiais cometerem tais atos, bem como se envolve em um processo de humanização apenas dos personagens torturadores e o distanciamento dos torturados.

Palavras-chave: Tropa de Elite. Violência. Tortura. Cinema Brasileiro.

ABSTRACT

This paper analyzes the violence present in the film *Tropa de Elite*, with focus on torture scenes. As its general focus, this paper aims to answer the following problem: based on the analysis of the violence practiced during the torture scenes, which characters does *Tropa de Elite* approach and move away from? Based on that question, the objective is to explore the relation between violence and Cinema on the movie *Tropa de Elite* (*Elite Squad*), focusing on three main torture scenes, with the intention to comprehend how violence is related with processes of approaching and distancing through some of the characters. First, a research was carried out on the thought of violence in Brazilian Cinema, based on authors and filmmakers such as Ismail Xavier (2006), Ivana Bentes (2007), Fernão Ramos (1987), Bruno Leites (2017, 2020a, 2020b) and Glauber Rocha (1965). Then, critical reviews about the violence present on the film, issued by filmmakers José Padilha and Wagner Moura, were analyzed. Finally, the analysis of three torture scenes was effectuated, seeking to understand the processes of approximation and distancing that the film performs in front of the characters involved on these scenes. The lighting, camera movements and framing, among other techniques, reveal a strategy of approaching the spectators to the police who committed violence and distancing them from the people who had been violated. In this sense, the film also justifies torture and violence by exploring the resentment that made these policemen commit such acts, and also involves the spectators in a process of humanization, but only in favor of the torturer characters, mantaining distance from the tortured.

Key words: *Tropa de Elite*. Violence. Torture. Brazilian Cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cena de Manoel atacando o coronel em Deus e o Diabo na Terra do Sol (16`25``)	15
Figura 2 – Cena do momento em que Manoel declama só se fazer justiça com derramamento de sangue em <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> (1:28`56``)	16
Figura 3 – Cena de Fabiano discutindo com o guarda em <i>Vidas Secas</i> (1:39`59``)	17
Figura 4 – Cena de Gamal se alimentando de forma animalésca (16`45``)	20
Figura 5 – Cena da personagem da atriz Helena Ignez vomitando (11`54``)	21
Figura 6 – Cena da personagem da atriz Helena Ignez expelindo sangue pela boca (58`30``)	21
Figura 7 – Cena do sambista cantando, com Aranha e a personagem de Helena Ignez ao fundo (1:3`48``)	24
Figura 8 – Cena de Aranha no cabaré com as prostitutas dançando (10`33``)	25
Figura 9 – Cena de Aranha e sua trupe nos camarins (38`)	25
Figura 10 – Cena de Miguel sendo torturado na luta contra a ditadura (46`04``)	27
Figura 11 – Cena de Miguel bolando plano para matar, 25 anos depois, o homem que o torturou (52`32``)	28
Figura 12 – Cena de Miguel matando seu torturador, 25 anos depois (01:02`09``)	28
Figura 13 – Cena de Bené dizendo pra Zé Pequeno que não vai mais ficar na Cidade de Deus (01:14`15``)	31
Figura 14 – Cena de Zé Pequeno humilhando Mané Galinha logo após ser rejeitado pelo amigo Bené (01:16`09``)	31
Figura 15 – Cena de Manuel comendo, no filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (09`25``)	35
Figura 16 – Cena de um sertanejo descrevendo o que deve ser escrito em sua carta, no filme Central do Brasil (01:19`07``)	35
Figura 17 – Cena de Mathias executando o traficante Baiano em Tropa de Elite (1:49`00``)	43
Figura 18 – Cena de Rose sendo asfixiada em sua tortura, em <i>Tropa de Elite</i> (1:41`10``)	47
Figura 19 – Cena de capitão Nascimento e outro soldado executando traficante e policial corrupto na favela (09`55``)	59
Figura 20 – Cena de capitão Nascimento em sua casa, após a cena da Figura 19 (10`09``)	59
Figura 21 – Cena de Mathias lendo Foucault para trabalho da faculdade (17`32``)	61
Figura 22 – Cena de Mathias em conversa sobre seu futuro profissional com seu amigo (01:32`31``)	62
Figura 23 – Cena de capitão Nascimento sendo agressivo com a esposa (01:37`44``)	63
Figura 24 – Cena de capitão Nascimento sendo amparado pela esposa em momento de estresse (01:26`52``)	63
Figura 25 – Cena de capitão Nascimento em consulta com psicóloga (46`43``)	64

Figura 26 – Cena de capitão Nascimento em meio a uma crise de ansiedade, no quartel do Bope (55`:45``)	65
Figura 27 – Capitão Nascimento e Mathias no funeral de Neto (01:39`:54``)	66
Figura 28 – Cena de Mathias torturando o Estudante (01:47`:10``)	67
Figura 29 – Cena de capitão Nascimento passando a arma para Mathias, para que ele execute Baiano (01:49`:31``)	67
Figura 30 – Cena de Vapor sendo asfixiado, durante sua tortura (01:00`:49``)	70
Figura 31 – Cena do policial do Bope executando o Vapor (01:01`:46``)	71
Figura 32 – Cena de capitão Nascimento dando ordem de execução do Vapor (01:01`:43``)	72
Figura 33 – Cena em que Vapor surge pela primeira vez no filme (01:00`:45``)	73
Figura 34 – Cena do primeiro contato que o espectador tem com os traficantes, antes do BOPE os executar (26`:29``)	74
Figura 35 – Cena em que Mathias, com metade do rosto iluminado, acompanha a tortura de Rose (01:41`:03``).....	76
Figura 36 – Cena em que capitão Nascimento, com metade do rosto iluminado, ameaça Rose com uma arma (01:41`:31``).....	77
Figura 37 – Cena em que policial do Bope, enquanto tortura Rose, tem apenas metade do seu rosto iluminado (01:41`:27``).....	77
Figura 38 – Cena da tortura de Rose, que tem seu rosto completamente iluminado, enquanto o do policial do Bope está escurecido (01:41`:20``)	78
Figura 39 – Cena de Mathias apontando a arma para Baiano no final do filme (01:49`:49``)	81
Figura 40 – Cena de capitão Nascimento discutindo com Renan, outro capitão do Bope (01:46`:14``)	83
Figura 41 – Cena de capitão Nascimento e outros policiais iniciando a tortura do Estudante (01:46`:34``)	84
Figura 42 – Cena de Mathias enforcando o Estudante, enquanto a iluminação deixa seus machucados aparentes (01:47`:10``).....	85

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 DISCUSSÕES EM TORNO DA VIOLÊNCIA NO CINEMA BRASILEIRO	12
2.1 A VIOLÊNCIA NO CINEMA NOVO: ESTÉTICA DA FOME (1965)	12
2.2 A VIOLÊNCIA NO CINEMA MARGINAL: O LIMITE DA REPRESENTAÇÃO (1968)	18
2.3 A VIOLÊNCIA RESENTIDA: O CINEMA BRASILEIRO DA RETOMADA NOS ANOS 1990	26
2.4 A VIOLÊNCIA NA COSMÉTICA DA FOME: ANOS 1990 E 2000	32
2.5 A VIOLÊNCIA NO CINEMA BRASILEIRO NATURALISTA: ANOS 2000	37
3 RECEPÇÃO DA CRÍTICA E PENSAMENTO DOS CINEASTAS	40
3.1 DISCUSSÃO SOBRE VIOLÊNCIA EM <i>TROPA DE ELITE</i>	40
3.2 O PENSAMENTO DE JOSÉ PADILHA E WAGNER MOURA SOBRE <i>TROPA DE ELITE</i>	48
4 AS TORTURAS	55
4.1 METODOLOGIA	55
4.2 APROXIMAÇÃO E AFASTAMENTO	57
4.2.1 Escolha dos personagens	58
4.2.2 A tortura de Vapor	68
4.2.3 A tortura de Rose	74
4.2.4 A tortura do Estudante	81
4.3 DISCUSSÃO DAS ANÁLISES	86
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	93

1 INTRODUÇÃO

Durante a minha vida cresci assistindo a filmes *Blockbusters* nos sábados à noite com a família. Nesses filmes, havia cenas de lutas e de ação de todos os tipos, com socos, chutes, tiros, carros e tudo que as produções de Hollywood pudessem fazer. Mas, com o tempo, comecei a me interessar por obras mais maduras, independentes, e que refletissem sobre temas não tão convencionais como os que eu via com a minha família. Conseqüentemente, essas obras traziam junto com seu caráter identitário autoral, uma violência que servia como forma de dizer algo além da simples representação gráfica de um chute ou de um soco em uma luta. Conforme o tempo foi passando, o meu interesse a respeito dessas violências foi aumentando, o que me fez mergulhar em filmes que desafiassem a maneira de perceber, justamente, essas violências.

Assim, quando surgiu a possibilidade de escolher um tema para o Trabalho de Conclusão de Curso, a violência nos filmes foi prioridade, por ser uma temática que já me instigava, de forma pessoal e emocional, há tanto tempo. Durante a minha infância, antes de me aventurar em filmes autorais e que saíssem do padrão de violência a que éramos constantemente expostos, um filme atravessou a minha jornada e causou comoção não somente a mim, mas no Brasil inteiro, pela sua violência e seu tom de denúncia: esse filme era *Tropa de Elite*.

Relembrando essa obra que havia me marcado durante a infância, decidi revisitar o filme e mergulhar nas suas cenas de violência a fim de ressignificar o que eu havia compreendido quando era uma criança. Portanto, é dessa trajetória que surge a minha justificativa para a escolha do objeto empírico de análise deste estudo, o filme *Tropa de Elite*, de 2007, dirigido por José Padilha.

Partindo dos debates que o filme gerou através de sua violência, a **problematização** que surge é: analisando as violências durante as torturas, de que personagens *Tropa de Elite* se aproxima e se afasta?

O **objetivo geral** é pesquisar a relação entre violência e cinema no filme *Tropa de Elite*, com foco em três principais cenas de tortura, buscando compreender como a violência está relacionada com processos de aproximação e afastamento de determinados personagens. Tendo em vista isso, os objetivos específicos foram separados em: (a) Pesquisar compreensões acerca da relação entre cinema e violência no Brasil, sobretudo quanto ao Cinema Novo, ao Cinema Marginal e ao

Cinema Brasileiro dos anos 1990 e 2000; (b) Compreender o pensamento sobre a violência de dois cineastas que realizaram *Tropa de Elite*, José Padilha e Wagner Moura; (c) Determinar, a partir da análise, de que personagens *Tropa de Elite* se aproxima e se afasta durante as suas principais cenas de tortura.

Para realizar esse objetivo e responder a essa problemática, este trabalho apresenta uma estrutura que contribui com a construção de pensamento acerca do filme. Primeiramente, no capítulo 2, é feito um levantamento sobre a violência no Cinema Brasileiro com o intuito de obter referencial teórico que facilite a localização da violência que *Tropa de Elite* exerce durante as torturas, a partir de suas escolhas.

Já no capítulo 3, é realizada uma exposição sobre a repercussão do filme no Brasil e, juntamente com isso, alguns debates que ele levantou. Além disso, são expostos pensamentos de outros cineastas sobre a narrativa e as construções que *Tropa de Elite* se propõem a fazer, após terem assistido à obra. Por outro lado, neste mesmo capítulo, é exposta a visão do ator Wagner Moura, que interpreta o personagem principal – *capitão Nascimento* –, e do diretor José Padilha sobre o filme e sua recepção na crítica. Os pensamentos do diretor e do ator principal são fundamentais para que se tenha, com o conhecimento de suas intenções, um ponto de partida para a resposta da problemática.

Por fim, no capítulo 4 - na análise do filme - foram selecionadas três cenas de tortura: a do *Vapor*, a de *Rose* e a do *Estudante*. Na análise dessas cenas, para melhor compreensão de sua violência e das questões que a circundam, um grande eixo de análise, denominado “Aproximação e afastamento”, foi separado em quatro partes. Além disso, o nome do eixo tem origem nos processos de aproximação e afastamento que *Tropa de Elite* faz com relação aos personagens durante os momentos de tortura.

Na primeira parte, denominada “Escolha dos personagens”, se explica sobre a espessura que se dá para os personagens torturados e para os torturadores. A nomeação “espessura”, neste trabalho, é entendida como o acesso à possibilidade de compreender os motivos pelos quais os personagens fazem determinadas atitudes e, também, a profundidade de suas individualidades. A partir disso, se discorre sobre as relações de aproximação e afastamento que o filme gera sobre os personagens nas cenas de tortura. Na segunda parte, denominada “A tortura do Vapor”, é visto como a movimentação de câmera interfere na percepção que se tem sobre a violência que o *Vapor* sofre. Já na terceira parte, denominada “A tortura de Rose”, a iluminação é utilizada como ferramenta para interceder na violência gerada pelos policiais do Bope.

Na quarta e última parte da subseção “Aproximação e afastamento”, denominada “A tortura do Estudante”, é apresentada as relações de aproximação e afastamento que a obra propõe com relação aos personagens, durante a tortura do *Estudante*.

Por fim, o presente capítulo é finalizado com uma terceira seção – denominada “Discussão das análises” – que tem o objetivo de discutir o que se percebeu nas análises em conjunto com o que foi feito de levantamento nos capítulos anteriores. Em seguida, o capítulo 5 - de considerações finais - pontua o que se reconheceu na análise e, responde à problemática.

2 DISCUSSÕES EM TORNO DA VIOLÊNCIA NO CINEMA BRASILEIRO

Este capítulo realiza, primeiramente, um panorama sobre a violência no Cinema Brasileiro, a fim de dar o suporte histórico e teórico que permitirá a análise de *Tropa de Elite* posteriormente. Os movimentos cinematográficos que serão expostos a seguir abordam e utilizam a violência de diferentes maneiras, com propósitos diferentes e que - se tornando um referencial – irão ajudar no posicionamento sobre onde se localizam as violências que *Tropa de Elite* produz nas suas torturas.

2.1 A VIOLÊNCIA NO CINEMA NOVO: ESTÉTICA DA FOME (1965)

Nos anos 60 nascia o Cinema Novo, movimento cinematográfico brasileiro que tinha como objetivo pôr em pauta as desigualdades sociais que permeavam o Brasil à época. Glauber Rocha foi um dos precursores do movimento que, através de uma estética não digestiva, além de se compromissar com a verdade, abraçou o miserabilismo que o Governo e boa parte da população brasileira condenava e fingia não ver.

Em 1964, o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, dirigido por Glauber Rocha, conquistou uma indicação à Palma de Ouro, em Cannes, o que evidenciava o reconhecimento que o Cinema Novo havia ganho. Sabendo da importância de onde o movimento havia chegado, Glauber Rocha, um ano depois, escreveu um manifesto em que elogia e reconhece todo o trabalho construído pelo Cinema Novo e as pessoas que batalharam pelo ideal do movimento. No manifesto, intitulado *Eztetyka da Fome*, além de expor suas frustrações quanto ao Cinema Brasileiro da época, o diretor realiza críticas políticas. (ROCHA, [1965] 2013).

No texto, Glauber Rocha ([1965] 2013, p. 2) reconheceu o sucesso que o Cinema Novo obteve internacionalmente, dedicando isso ao fato de o movimento realizar o que o resto do Cinema Brasileiro não fazia. Para o diretor, as formas com que a cultura brasileira – sendo latino-americana e vista como subdesenvolvida – encontrava de se comunicar com os europeus era ineficaz, pois nunca passava a real dor que o povo brasileiro sentia. Para Glauber (1965, p.1), nessas obras, o Cinema Brasileiro estaria conseguindo atingir números expressivos quantitativamente, porém, de maneira ineficaz qualitativamente, pois não estaria comunicando as reais mazelas pelas quais a população brasileira passava. Todavia, esse problema também não se

enraizou somente no brasileiro que contribuiu com a colonização culturalmente normativa, como também fazia parte do próprio europeu que, segundo Glauber ([1965] 2013), não era capaz de compreender esses problemas e somente se interessava pela cultura artística do país, de maneira que saciasse o seu imaginário de primitivismo relacionado à figura do brasileiro.

Tendo em vista a necessidade de comunicar os problemas sociais pelos quais o Brasil passava, foi na fome que Glauber Rocha encontrou o ponto de contato entre o Cinema Novo e o europeu. Ele diz: “Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.” (ROCHA, [1965] 2013, p. 2).

Segundo o cineasta, o Cinema Novo era capaz de compreender e expor essa fome que o europeu, e a maioria dos brasileiros, não entendiam. Portanto, filmes citados por ele, como *Vidas Secas* (1963), *Ganga Zumba* (1963) e *Os Mendigos* (1962), ao mostrarem imagem de pessoas nas piores condições possíveis, e matando, fugindo, ou roubando por causa da fome, estão retratando não apenas a fome em si, mas um mal social que reflete a precariedade do sistema brasileiro em diversos âmbitos e que, às vezes, o próprio brasileiro finge que não percebe também.

Não somente o conteúdo dos filmes é afetado pela fome, como o modo de realizá-los. Glauber Rocha tem plena consciência de que alguns filmes do Cinema Novo são feitos sob condições não tão favoráveis e isso também é reflexo da precariedade do sistema brasileiro que, nesse quesito, atinge a cultura. O autor diz: “Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto [...]” (ROCHA, [1965] 2013, p. 3).

Mas, além de demonstrar que o movimento era pouco valorizado e reforçar a percepção de que uma câmera na mão e uma ideia na cabeça bastam, o cineasta também deixa a entender que essa “feitura” em suas obras é propositalmente conduzida “[...] no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar [...]” (ROCHA, 1965, p.4), e que esses são componentes que auxiliam na compreensão dessa fome que já é retratada em seu conteúdo.

Dessa forma, partindo da premissa de que o europeu não consegue compreender a fome do brasileiro, mas que ele a sente todo dia, o autor explica que encontrou um meio de estabelecer o contato que tornasse a visão do colonizado compreendida pelo colonizador e, através disso, Glauber Rocha definiu a violência

como a sua mais nobre manifestação cultural. Para o autor, o exato comportamento de um faminto é a violência. Porém, não se deve confundir a sua violência com o primitivismo – visto como um estereótipo do brasileiro pelos europeus. A violência de alguns personagens do Cinema Novo tem caráter emancipatório político e que visa conquistar a atenção do colonizador – que se encontra como espectador da obra, e também conquistar a liberdade perante a fome, entre os personagens do filme. “Somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora.” (ROCHA, 1965, p. 3).

Partindo disso, a violência do Cinema Novo acontece de duas maneiras: na primeira, há o Cinema Novo como um cinema que retrata a violência; já na segunda, o Cinema Novo se propõe a ser um cinema violento, o qual imagneticamente produz a violência no espectador.

Primeiramente, como cinema que retrata a violência, há como se basear na citação feita no parágrafo anterior, na qual Glauber Rocha (1965, p. 3) afirma encontrar na violência, e no horror que ela causa, a forma do colonizador compreender a cultura que explora. Nesse caso, o seu próprio filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), que retrata a jornada de um cangaceiro (Manoel) que, visto suas condições de miséria e fome, acaba por se utilizar da violência contra o seu “colonizador”. Com isso, Glauber Rocha faz uma representação entre colonizador e oprimido ao mostrar o coronel – representando o colonizador europeu – que retira de Manoel – o brasileiro colonizado – o gado, que é o seu meio de se libertar da fome.

Na obra, o coronel ainda apela à lei para dizer que a partilha injusta do gado era fundamentada. Sabe-se que, ao fazer isso, ele está utilizando de seu privilégio social, assim como qualquer outro colonizador o faz direta ou indiretamente. Mas, além disso, também se torna interessante observar o papel de colonizador que o coronel exerce dentro da colônia. Sendo ele um brasileiro sertanejo, assim como Manoel, a exploração que ele exerce sobre um semelhante seu possibilita uma nova interpretação que o coloca em posição similar à do Governo, pois ambos apenas retiram o que é do colonizado e, à medida do possível, ignoram a fome que criaram: “[...] identificou o Cinema Novo com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos interesses antinacionais pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria.” (ROCHA, 1965, p. 2).

No tocante a isso, tanto o coronel quanto o Governo, por não compreenderem a própria miséria que perpetuam, são cúmplices do europeu colonizador, em certa

medida. Portanto, no momento em que Manoel comete um ato de violência contra o coronel, ele não ataca apenas o colonizador europeu e o colonizador dentro da própria colônia, ele também está, simbolicamente, atacando o Governo e ruindo por dentro a estrutura colonizadora que já se enraizou dentro de seu país. “Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente [...]” (ROCHA, 1965, p. 3).

Por fim, é importante pontuar o aspecto que faz desse filme – e de outros do Cinema Novo – narrativas que retratam a violência. Aqui, a violência de Manoel é física; é filmada, é coreografada e existe para mostrar para o espectador uma agressão. Não somente isso, como o personagem principal fala um pensamento que, de certa maneira, resume esse momento do Cinema Novo: “Só se pode fazer justiça no derrame de sangue”. Ou seja, a violência é a única forma de se tentar fazer ouvir pelo colonizador.

Figura 1 – Cena de Manoel atacando o coronel em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (16`25``)



Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964).

Figura 2 – Cena do momento em que Manoel declama só se fazer justiça com derramamento de sangue em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1:28:56``)



Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964).

Já como um cinema violento, o Cinema Novo faz algo que, depois, Glauber Rocha (1965, p. 3) abordaria em um trecho específico do manifesto, no qual após expor que a mendicância e os pedidos de permissão fazem parte da cultura colonialista que tanto abomina, o autor diz que o Cinema Novo nada pediu, mas sim impôs a violência de suas imagens e sons para conquistar espaço no cenário internacional, no qual habitam os colonizadores europeus. Nessa violência, não se tem a representação de uma agressão, mas sim uma combinação de imagens e sons feitos de forma a violentar o próprio espectador, causando confusão, repulsa e outras sensações que são caracterizadas como não “digestivas”, conforme especifica o diretor.

O filme *Vidas Secas* (1963), do diretor Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, utiliza recursos audiovisuais de maneira a causar essas sensações. A obra decide – logo no início – causar repulsa no espectador através do som. Na cena de abertura, enquanto se vê a família de Fabiano, personagem principal, andando pelo sertão até acharem uma moradia, um zumbido de mosca toma conta do áudio do filme e, além de aumentar conforme o tempo passa, dura por bastante tempo, de maneira a incomodar os ouvidos. Porém, esse recurso não está desprovido de função, pois o

incômodo que quem assiste pode sentir com o zumbido da mosca no filme, tem como função proporcionar – salvo proporções – uma aproximação da dor e angústia que os personagens sentem em toda sua trajetória sob condições miseráveis. Ademais, a fotografia da obra também contribui com as sensações não “digestivas” causadas no espectador. Em *Vidas Secas*, há a utilização de fundos estourados (Figura 3) que, além de agredir os olhos com sua intensidade, também influenciam o olhar do espectador que não pode prestar atenção em mais nada, a não ser no que está em primeiro plano. Nesse caso, a fotografia tem como função transpassar o imagético e atingir os sentidos do espectador, causando desconforto. Além disso, o recurso – mais uma vez – não está desconexo de significado, pois ele convida a sentir como o ambiente onde o filme se passa é cruel e agride os personagens com seu sol forte e clima seco.

Figura 3 – Cena de Fabiano discutindo com o guarda em *Vidas Secas* (1:39:59``)



Fonte: *Vidas Secas* (1963).

É notória a importância do Cinema Novo e da sua estética da fome para o Cinema Brasileiro. Conceitos audiovisuais e ideológicos do movimento são, até hoje, referências para filmes nacionais atuais. Ademais, o Cinema Novo trouxe – através da linguagem audiovisual – duras críticas às desigualdades sociais presentes no Brasil e que o próprio brasileiro fingia (finge) não ver, na maioria das vezes. Porém, como exposto, o conceito não foi apenas o do “filme-denúncia”, esse movimento

cinematográfico se consolidou, também, pela maneira particular que utilizou o audiovisual para fazer essas denúncias: através da estética da fome.

A fome que milhões de brasileiros sentem foi transformada em violência e utilizada para chamar atenção. Uma violência que, quando entrasse em contato com o espectador, faria de tudo para transmitir sua mensagem de maneira original. Dessa forma, o movimento se consolidou e violentou uma série diversificada de aspectos. O Cinema Novo violentou o próprio Cinema Brasileiro da época, com sua independência e potência artística; o Cinema Novo violentou o espectador, pois o tirava da zona de conforto e causava incômodo a quem estivesse disposto a absorver a mensagem e, por fim, o Cinema Novo violentou o Brasil, pois agrediu a todos aqueles que, na época, temeram que a fome de quem não é ouvido se tornasse uma violência real.

2.2 A VIOLÊNCIA NO CINEMA MARGINAL: O LIMITE DA REPRESENTAÇÃO (1968)

No fim dos anos 60, o Cinema Novo estava se dispersando em conjunto com a chegada da industrialização do cinema e da ditadura militar. No entanto, acompanhando sua perda de força, surgia um movimento que, segundo Fernão Ramos (1987, p.115), mesmo sem uma coesão intensa no nível de ideias, grupos definidos e um manifesto, tinha em consenso que gostaria de ser tudo, menos marginalizado. Surgia, então, o Cinema Marginal. Segundo Jean-Claude Bernardet (2001), este movimento emergiu mesmo em um cenário em que a ditadura afetava o circuito do cinema independente.-Conforme Bernardet (2001), os autores do Cinema Marginal não escondiam as influências que autores do Cinema Novo tinham sobre suas obras.

Quando começaram suas carreiras, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane não escondiam o seu interesse e admiração pela obra de Paulo Cesar Saraceni e Glauber Rocha. Por outro lado, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirzman e Walter Lima fizeram um pouco mais do que namorar o cinema marginal -"Câncer", "Fome de Amor", "Pretoria" e "Na Boca da Noite", respectivamente. "Cara a Cara" foi recebido pela imprensa como um filme da nova geração do cinema novo. No entanto acabou ficando assim: cinema novo e cinema marginal, talvez mesmo cinema novo versus cinema marginal. (BERNADET, 2001, n.p).

A admiração, naturalmente, permitiu que alguns elementos do Cinema Marginal fossem baseados em elementos já criados pelo Cinema Novo. De acordo com Bernardet (2001), a teatralização era um fenômeno comum aos dois movimentos que,

às vezes, utilizavam uma técnica de filmagem que referenciava a uma peça, na qual os protagonistas estariam em cima de um palco. Além disso, a metáfora da viagem também pode ser encontrada em ambos os movimentos. Nela, as obras registram o momento de chegada e o momento de partida dos personagens, porém, a única coisa que interessa é o que ocorre durante esses dois processos, pois a viagem – independente de para onde seja – chegará em algum lugar que representa e faz referência ao Brasil como um todo. Como exemplo, pode-se citar: *Orgia ou o Homem Que Deu Cria* (1970), de João Silvério Trevisan – pelo Cinema Marginal – e *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos – pelo Cinema Novo. Ademais, a falta de orçamento na fase inicial e a ideia de autoria independente, também são características que, desde o início, inseriram o Cinema Marginal em status de comparação com o Cinema Novo.

Porém, o Cinema Marginal foi além. Bernadet (2001, n.p) afirma: “Todo um trabalho sobre matérias e sobre o corpo marca esses filmes. E isso não era característica do estilo do Cinema Novo”. Aliás, o Cinema Marginal trabalhou orientado pela perspectiva, tanto do corpo dos personagens, quanto do “corpo” (ou reações) dos espectadores, com alguns elementos únicos do seu movimento. Ramos (1987, p. 115) separou essas características, que ajudam a definir a “estética” marginal, em três: a agressão, a estilização e a fragmentação narrativa. Como o presente estudo tem como intuito abordar a violência do movimento, o mesmo se debruçará somente sobre a agressão e a fragmentação narrativa.

Dentro da agressão, segundo o autor, a glorificação do abjeto se constitui como uma característica marcante do movimento, que, ao invés de vangloriar o belo, se permite dar espaço de tela para “o nojo, o asco, a imundície, a porcaria, a degradação [...]” (RAMOS, 1987, p. 116), tanto nas atitudes de seus personagens, quanto imagetivamente ressignificado. Segundo o autor, uma das formas de representar o abjeto é através da “deglutição aversiva”. Nesse tipo de imagem, há um personagem que “enche a boca de comida, acima de sua capacidade de mastigar, ou então deixa a massa formada escapar pelos cantos da boca.” (RAMOS, 1987, p. 116).

O autor define essas imagens animais como forma de reprodução da degradação ou da violência, como ele exemplifica ao trazer o personagem de Gamal, em *Gamal, o Delírio do Sexo* (1970), dirigido por João Batista de Andrade (Figura 4). Portanto, tais imagens não somente provocam o espectador e o agridem, como também são representações do traço agressivo do ser humano.

Figura 4 – Cena de Gamal se alimentando de forma animalésca (16`45``)



Fonte: *Gamal, o Delírio do Sexo* (1970).

Além disso, não foi apenas com a deglutição de alimentos que o Cinema Marginal buscou agredir o espectador. Conforme já dito, segundo Ramos (1987, p. 118), o corpo humano foi escolhido pelo Cinema Marginal como território para as apresentações do abjeto. Cenas em que um personagem baba sangue ou vomita, fazendo com que esses excrementos também escorram pelo resto do corpo, são frequentes nas obras do Cinema Marginal.

Na Figura 5, por exemplo, a personagem do filme *Sem Essa, Aranha* (1970), dirigido por Rogério Sganzerla, é acompanhada pela câmera até a janela, onde começa a colocar o dedo na garganta com a intenção de vomitar. Ademais, na Figura 6, a câmera permanece parada à espera da personagem de Helena Ignez, em *A Família do Barulho* (1970), de Julio Bressane, que começa a babar sangue. Com isso, se pode notar que a câmera também procura pelos momentos em que os personagens farão algo que desafiará o espectador, ou os acompanhando para ver determinada ação acontecer, ou parada com a mesma intenção.

Figura 5 – Cena da personagem da atriz Helena Ignez vomitando (11`54``)



Fonte: *Sem Essa, Aranha* (1970).

Figura 6 – Cena da personagem da atriz Helena Ignez expelindo sangue pela boca (58`30``)



Fonte: *A Família do Barulho* (1970).

Todas essas imagens não estão desprovidas de propósito durante as obras do Cinema Marginal. Elas têm como intuito provocar o horror (RAMOS,1987). Na

verdade, há que se pensar que essa manifestação se destaque como um dos fatores que liga as obras do Cinema Marginal, as tornando um movimento, pois o seu horror é algo característico.

O horror “marginal” é inexprimível, sua motivação transcende a “motivação da ação” situada no universo da representação clássica (RAMOS, 1987, p. 119). Ainda segundo o autor, o horror não está nos filmes como uma forma de subversão ou quebra de expectativa quanto ao clássico. No Cinema Marginal, o horror se manifesta de forma primitiva, com berros, penetrando fundo na alma humana e carregando um grande simbolismo consigo. A propósito, esse simbolismo representa o clima vivenciado pelos artistas que, por experienciarem a ditadura militar, sentiam o horror da constante possibilidade de sofrerem violência corporal, que muito foi representada em seus filmes através de tortura, assim como praticada sistematicamente pela estrutura repressiva do regime ditador que vigorava no período.

Portanto, é através desse horror e da imagem do abjeto que, aponta Ramos (1987, p. 121), vai se estabelecer a forma de violência denominada pelo autor, de “agressão”:

Horror e Abjeção coincidem para o estabelecimento de uma forma de relacionamento com espectador baseada na ‘agressão` a supostas expectativas de fruição por parte deste. A relação agressiva com o espectador parece inevitável na medida em que o autor tende a reproduzir nesta o horror que a proximidade do abjeto lhe causa. (RAMOS, 1987, p. 121).

Ramos (1987, p. 121) complementa explicando que nem só a imagem do abjeto é utilizada para criar aversão no espectador. Para ele, as atitudes dos personagens também são feitas para “agredir” quem está assistindo, à medida que se utilizam do deboche para causar repulsa e irritação. É comum o espectador se deparar com personagens “chatos” e que “avacalham” com os outros, através de puxões no cabelo, beliscões, etc. Tais personagens têm como função irritar, não apenas quem assiste, como também os outros personagens com quem interagem (RAMOS, 1987).

Não obstante, a própria narrativa, salienta o autor, também tem a função de “agredir” o espectador, pois foge do desenvolvimento clássico. “Ao espectador, viciado em mecanismos de fruição próprios da narrativa clássica e que se abstenha de seguir a intriga [...], resta um trabalho árduo e uma extrema ‘atenção` ao nível de recolhimento de dados para a constituição da história.” (RAMOS, 1987, p. 141).

Essa “extrema atenção” mencionada pelo autor, incomoda e causa desconforto em quem espera uma construção completamente diferente da narrativa proposta.

Entretanto, o Cinema Novo já vinha apresentando essa característica na maneira de construir a obra. Para Ramos (1987, p.135), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, é um exemplo de que o movimento pensou em fugir da maneira tradicional de disposição da trama. Segundo ele, o estilo pessoal do cineasta fez com que ele se tornasse uma pessoa importante na construção dessa característica. Por exemplo, na segunda metade do filme, em que os personagens possuem atitudes teatrais e ações que não contribuem com o desenvolvimento da intriga, há uma forma de explorar essa agressão ao espectador através da captura da sua atenção máxima e, conseqüentemente, retirada da zona de conforto (RAMOS, 1987).

Porém, as diferentes necessidades dos movimentos fizeram com que eles possuíssem aprofundamentos diferentes e explorassem diferentemente essa forma de distribuir a narrativa. Ramos (1987) esclarece que o Cinema Novo tem como necessidade representar o universo social brasileiro em todos os seus conflitos e contradições. Já no Cinema Marginal:

[...] a significação que tem por pano de fundo a referência analógica ao concreto é geralmente deixada de lado e a narrativa mergulha dentro de um espesso universo ficcional fantasista. Lá ela parece crer ser possível significar uma representação originária - aquém do intermédio da linguagem - que mantenha intacta a força da dramaticidade extrema que tenta transmitir. (RAMOS, 1987, p. 135 - 136).

Ademais, esse dilaceramento da própria narrativa aparece como linha de comunicação direta entre a exaltação dramática, o horror e a abjeção em níveis extremos, ou seja, além de possuir relevância própria, também maximiza as outras formas de violentar o espectador. Todavia, mesmo possuindo conexões com essas formas de violentar, a principal característica da fragmentação narrativa presente no Cinema Marginal é a de não possuir referência externa que dê um significado além do que a própria imagem está mostrando (RAMOS, 1987).

[...] almeja-se a significação de estados dramáticos em si mesmos, em sua própria concretude material. Se tivermos como parâmetro o costumeiro dobrar-se da representação sobre seu referente, diversas sequências do Cinema Marginal pertencem ao universo do 'não-sentido', não se articulando em função de uma instância outra do que sua constituição em imagem. (RAMOS, 1987, p. 136).

Além disso, essas "manifestações diretas", como o teórico denomina, ocorrem porque o desenvolvimento dos personagens se torna desconexo através de tais fragmentações. Não somente isso, mas no Cinema Marginal eles permanecem estagnados, sua evolução é dificilmente notada e se realiza em tempos confusos. E,

com essa falta de horizontalidade na forma de progredir a narrativa, o Cinema Marginal se aproxima de uma função característica que é “mostrar”, ao invés de “contar” (considerando que não são funções estabelecidas e nem excludentes), pois não possui motivações interligadas através de uma história narrativamente horizontal. “A narrativa marginal, de forma geral, costuma sacrificar o desenvolvimento linear da ação para se fixar demoradamente num rosto, numa paisagem, num berro, ou até mesmo num vômito.” (RAMOS, 1987, p. 139). Para isso, alguns filmes – enquanto estão com a câmera parada – abolem até o uso de falas, pois concentram a atenção do espectador na exploração dos elementos fotográficos e cenográficos.

Por fim, para exemplificar esta estrutura, Ramos se apoia no filme *Sem Essa, Aranha* (1970), de Rogério Sganzerla, para explicar como as estruturas narrativas se baseiam apenas na imagem e sua exploração, sem se preocupar em possuir uma intriga “costurada”. No texto, o autor identifica e se utiliza de seis núcleos diferentes, porém, para fins didáticos e práticos, julga-se necessário apresentar apenas três núcleos, pois são suficientes para o entendimento.

Poderíamos distinguir no filme seis núcleos narrativos claramente delimitados: o inicial, com Aranha declamando e um sambista tipo malandro cantando um sambinha no pátio de um palacete; o segundo, no cabaré com as prostitutas dançando; o terceiro, no Paraguai (?) com a trupe de Aranha nos camarins [...]. (RAMOS, 1987, p. 139).

Figura 7 – Cena do sambista cantando, com Aranha e a personagem de Helena Ignez ao fundo (1:3`48``)



Fonte: *Sem Essa, Aranha* (1970).

Figura 8 – Cena de Aranha no cabaré com as prostitutas dançando (10`33``)



Fonte: *Sem Essa, Aranha* (1970).

Figura 9 – Cena de Aranha e sua trupe nos camarins (38`)



Fonte: *Sem Essa, Aranha* (1970).

A relação agressiva com o espectador não possui apenas um cunho artístico, mas sim uma ideologia que sustenta uma pauta social. “O Cinema Marginal se situa dentro deste contexto ideológico onde a relação de agressão com o espectador é valorada como tentativa de questionar sua posição social e despertá-lo do universo reificado.” (RAMOS, 1987, p. 123).

Dessa forma, analisando tais características em relação à maneira como o Cinema Marginal agride o espectador, é possível notar diferenças entre o Cinema Marginal e o movimento do Cinema Novo e sua Estética da Fome. Como Ramos (1987) comenta, o Cinema Marginal tem como objetivo – quando é agressivo com seu espectador – causar o choque profano e não o didatismo. Glauber Rocha ([1965] 2013, p. 3) alerta que o Cinema Novo nada pediu, na verdade impôs com toda a sua potência e agressividade em imagem e som. Porém, ainda o faz visando uma finalidade político-institucional, causando conscientização e pensamentos sobre classe. Já com as obras do Cinema Marginal, o objetivo está em “chacoalhar a alma” do espectador com sua violência, em avacalhar provocando os seus sentidos e quebrando as expectativas advindas do modelo clássico de cinema, a fim de despertá-lo para algo sem uma finalidade concreta, mas que se aproxima de reflexões sobre o social.

Por conseguinte, nota-se a importância que o Cinema Marginal teve para o Cinema Brasileiro. Seu nascimento adjunto ao enfraquecimento do Cinema Novo não o moldou apenas como uma extensão do movimento anterior, mas sim lhe deu características particulares que contribuíram para um estudo social do Brasil e do cinema como violência.

A propósito, tratando de violência, dentre todos os adjetivos que Ramos (1987) utiliza no texto, segundo o próprio autor, o que mais se caracteriza para o Cinema Marginal é o “esporro”. Um esporro com todas as características que um esporro tem: agressão e alerta. Um esporro que incomoda de diversas maneiras quem vê, pois o agride com a utilização do abjeto e do avacalho, por exemplo, e também com o significado por trás dessas ações de repulsa que há no filme. Um alerta para quem não queria enxergar nada em tempos de alerta constante. E quem não aguenta o esporro, adverte Ramos (1987, p. 126), “se sente tentado a abandonar a sala.”

2.3 A VIOLÊNCIA RESSENTIDA: O CINEMA BRASILEIRO DA RETOMADA NOS ANOS 1990

Dentre os movimentos apresentados até agora, o Cinema Brasileiro da Retomada e sua violência ressentida ficaram muito marcados pelo forte desenvolvimento dos personagens e suas particularidades no decorrer dos anos 90. Ismail Xavier (2006; 2018) sintetiza obras do Cinema Brasileiro que têm como

característica em comum o desenvolvimento dos dramas particulares de seus personagens como trama principal ou significativa para o desenvolvimento da história. Inclusive, Xavier (2018) explica que o que conecta esses personagens é o sentimento de fracasso com relação a um evento do passado. “Há um senso de fracasso que a notoriedade apenas aguça, e revela-se aqui o mesmo mal-estar que vemos sinalizado por outras figuras que compõem toda uma galeria de personagens marcantes nos filmes da década.” (XAVIER, 2018, p. 312).

Esse fracasso, na maioria das vezes, desencadeia projetos de vingança que, sempre muito bem bolados, tem como propósito sanar de uma vez por todas, essa sensação que corrói os personagens e que vem se adiando até a conclusão dos fatos. Nas Figuras 10, 11 e 12, abaixo, apresenta-se como exemplo cenas do filme *Ação Entre Amigos* (1998), dirigido por Beto Brant. No filme, um grupo de amigos, 25 anos após lutarem contra a ditadura, descobrem que seu torturador está vivo e se reúnem para um plano de vingança.

Figura 10 – Cena de Miguel sendo torturado na luta contra a ditadura (46'04'')



Fonte: *Ação Entre Amigos* (1998).

Figura 11 – Cena de Miguel bolando plano para matar, 25 anos depois, o homem que o torturou (52'32'')



Fonte: *Ação Entre Amigos* (1998).

Figura 12 – Cena de Miguel matando seu torturador, 25 anos depois (01:02'09'')



Fonte: *Ação entre amigos* (1998).

Uma hipótese, é que essa vontade de mergulhar em narrativas que exploram o ressentimento, a vingança ou impotência perante algum problema, pode ter ocorrido devido a fatores sociais que tornaram os próprios cineastas figuras ressentidas da vida real, tendo em vista que não conseguiram mudar o ambiente em que vivem ou alterar as “engrenagens” que os cercam, nem como cidadãos e nem como cineastas.

Considerado, no entanto, em seu efeito global, esse cinema recente expressa as angústias que advêm da própria textura social marcada pelo senso de impotência diante de engrenagens gigantescas de poder que permanecem fora do alcance, no espaço off, talvez porque refratárias à representação

visual, pelo menos dentro das formas escolhidas pelos cineastas. (XAVIER, 2018, p. 327-328).

Além do mais, figuras como traficantes – a exemplo de Zé Pequeno, de *Cidade de Deus* (2002), dirigido por Fernando Meirelles – representam a vitória do ressentimento de uma população que se vê desamparada perante um Estado-nação sem perspectiva nenhuma e que se encontra atordoado com esses que se desfazem de qualquer conduta ética para impor suas vontades. “[...] hoje, o traficante é a vitória do mercado ultra-avançado sobre o Estado-nação. Este, em plena crise de valores, parece não ter projeto, se tomarmos como referência a paisagem do cinema brasileiro dos anos 90-2000.” (XAVIER, 2006, p. 67).

Como mencionado anteriormente, o foco do movimento se encontra nos personagens, suas angústias e os ressentimentos pelas situações passadas, e é justamente nos personagens que se pode encontrar a característica que diferencia o Cinema da Retomada dos anos 90 do Cinema Novo, por exemplo, como explica Xavier (2006). O autor se utiliza do Cinema Novo para evidenciar os contrastes nas motivações que levam os personagens a cometer determinados atos de violência. Xavier pontua ser interessante levar em consideração na hora de apontar essas diferenças, a figura do bandido que, nos dois movimentos, é muito simbólica.

No Cinema Novo, o bandido, por mais que cometa atitudes duvidosas, é motivado pela fome e não exerce sua violência sob ordem de ressentimento, mas, na maioria das vezes, é motivado por necessidades básicas não atendidas pelo Estado e encontra na violência a sua forma de se manifestar, reivindicar direitos e até descarregar a raiva pelas injustiças sociais vividas há tanto tempo. Já os bandidos do Cinema da Retomada não cometem seus atos de violência motivados pela fome ou por injustiças sociais, aliás, em determinados momentos, os atos de violência não são nem cometidos pelos motivos iniciais do personagem, descaracterizando completamente a legitimidade que o espectador lhe deu para cometer o ato (se é que alguma vez lhe deu). Inclusive, Xavier (2018, p. 315) resgata em seu texto o filósofo alemão Max Scheler que, segundo o autor, define como “fenomenologia do ressentimento” o processo de “autoenvenenamento psicológico”, gerado através de um adiamento da vingança que, por consequência, se transforma em sentimento de inferioridade, remorso e, por fim, se descola dos motivos iniciais gerando uma sucessão de violência indeterminada.

Tendo em vista que essas motivações se configuram como fatores principais que caracterizam o Cinema da Retomada nos anos 90 e sua violência ressentida, Xavier (2018, p. 313) decidiu, após analisar as obras da década, separá-las em três vertentes consideradas mais comuns. A primeira se configura na esfera privada, na qual os personagens, geralmente em ambientes familiares, acumulam um ressentimento proveniente de alguma frustração que essas relações provêm, como a negação de afeto, alguma manifestação de poder entre os relacionados, entre outras coisas que cultivam o sentimento de frustração, que vira ressentimento e, mais tarde, violência.

A segunda vertente, de acordo com o autor, também acontece dentro da esfera privada, mas entre figuras pares que possuem o mesmo local de origem. Sua violência é manifestada através do ressentimento em relação ao ciúme pelo sucesso alheio. Já no último e terceiro aspecto, as manifestações de violência, segundo o autor, se dão através de atos de violência de personagens que já tiveram sua imagem ligada ao pacifismo, mas hoje são ressentidos frente às crises nos projetos de transformação social que falharam em os ajudar e não contribuíram para tirar um infrator do mundo, o que agrega ao seu ressentimento um ar romântico.

Por fim, como utiliza-se o estudo dos personagens e suas motivações para a melhor compreensão desse movimento, apresenta-se, agora, um personagem símbolo da violência ressentida para exemplificar alguns pontos que Xavier propôs: Zé Pequeno, de *Cidade de Deus* (2002).

O personagem que é apresentado ao espectador como Dadinho, mas que depois muda de apelido durante a obra, é capaz de reunir dois tipos de motivações para sua violência ressentida. Primeiramente, analisando os três fatores mais comuns de violência ressentida propostos pelo autor, Zé Pequeno é capaz de se enquadrar no primeiro deles, que diz respeito à esfera privada e as suas relações familiares que causam frustrações. Nesse caso, o personagem sente ciúmes da namorada de Bené (seu amigo de infância), e a vê como uma ameaça que irá levar o seu amigo embora.

A cena da festa de despedida de Bené exemplifica muito bem isso: Bené aos beijos com sua namorada é interrompido por Zé Pequeno, que lhe pede para não ir embora, porém, o amigo diz que já está decidido e que a vida de traficante não faz mais sentido. Ressentido, Zé Pequeno descarrega esse sentimento através da violência exercida em cima de outro personagem: Mané Galinha, que está acompanhando a moça que havia dado um fora no traficante, poucos minutos antes.

Zé Pequeno dá ordem para Mané Galinha tirar a sua roupa e ficar de “bundinha de fora”, humilhando e violentando o cidadão que nada lhe fez.

Figura 13 – Cena de Bené dizendo pra Zé Pequeno que não vai mais ficar na Cidade de Deus (01:14':15'')



Fonte: *Cidade de Deus* (2002).

Figura 14 – Cena de Zé Pequeno humilhando Mané Galinha logo após ser rejeitado pelo amigo Bené (01:16':09'')



Fonte: *Cidade de Deus* (2002).

Para concluir, pensou-se que havia a possibilidade, também, de enquadrar o personagem de Zé Pequeno como um ressentido referente ao segundo tipo – inveja do sucesso alheio –, visto que ele poderia ver na figura de Bené, uma pessoa avinda do mesmo local que ele, uma possibilidade de ascensão social. Entretanto, o personagem não vê o estilo de vida que Bené quer levar como uma melhora, pois ele ainda considera que ser traficante é o melhor caminho, então essa possibilidade foi descartada. Porém, o personagem ainda carrega consigo o ressentimento que provém das políticas públicas mal geridas e do “salve-se quem puder” neoliberal, conforme Xavier (2018) ressalta.

Nota-se que Zé Pequeno é um personagem que pratica a violência ressentida por algo que, na maioria das vezes, não há como materializar. O personagem não tem família, simplesmente surgiu e carrega consigo a violência ressentida que o Estado não conseguiu impedir de aflorar em alguém que cresce no seu ambiente. Referente a isso, Xavier (2006, p. 56) diz que: “No conjunto, os filmes colocam em debate uma corrosão do espaço social, uma crise na construção da cidadania, evidenciando o loteamento das zonas de poder pelo crime organizado.”

Neste cenário, os personagens não trazem um *background* de alguém que foi vítima de alguma violência ou injustiça e se viu obrigado a assumir a posição de marginal e/ou pessoa violenta. O menino que um dia foi Dadinho, se utiliza do mesmo discurso de Lampião, do filme *Baile Perfumado* (1997), que “[...] é o da ambição, da vaidade de ser rei, um estado dentro do estado, permanecendo fora de pauta a questão da justiça.” (XAVIER, 2006, p. 59). Nesse sentido, pode-se refletir que a violência desses personagens é infundável, pois seus ressentimentos também são.

2.4 A VIOLÊNCIA NA COSMÉTICA DA FOME: ANOS 1990 E 2000

Outra maneira de enxergar a violência no Cinema Brasileiro da Retomada discutida é pela via da “cosmética da fome”. A partir do Cinema Novo e sua exploração do tema da miséria que atinge o sertão – nos anos 1960 – Ivana Bentes (2007) traçou paralelos com as representações atuais desse mesmo território, mas também trouxe em pauta as favelas, que hoje ainda são locais de grande enfoque pelas lentes do Cinema Brasileiro. Para a autora, existem semelhanças em como esses dois territórios são enxergados:

Territórios de fronteiras e fraturas sociais, territórios míticos, carregados de simbologias e signos, o sertão e a favela sempre foram o 'outro' do Brasil moderno e positivista: lugar da miséria, do misticismo, dos deserdados, não-lugares e simultaneamente espécies de cartão-postal perverso, com suas reservas de 'tipicidade' e 'folclore', onde tradição e invenção são extraídas da adversidade. (BENTES, 2007, p. 242).

Para Bentes (2007), existem diferenças na maneira em que esses dois territórios foram explorados nos anos 1960 e como são explorados pelo cinema dos anos 1990 em diante. Nos anos 1960, com o Cinema Novo de Glauber Rocha, o sertão era habitado por pessoas "ignorantes", "despolitizadas", porém inconformadas com a situação de miséria na qual se encontravam. E havia, por parte do Cinema Novo, a preocupação de – através de diversos recursos audiovisuais – transpassar essa situação para seus espectadores e desconfortá-los com isso.

Porém, no cinema dos anos 1990 e 2000, segundo a autora, o discurso sobre esses lugares muda. A favela e seus personagens são vistos como "exóticos", imutáveis, preservando algo que não é considerado nocivo: a miséria. Dessa maneira, a atuação do cinema contemporâneo brasileiro que acaba por preservar essa visão e minimizar as causas e consequências de toda miséria e violência ocorridas nesses lugares, é chamada por Bentes (2007) de cosmética da fome.

Ademais, tendo em vista que já se compreendeu uma das propostas do Cinema Novo – exposta anteriormente – percebe-se que há uma diferença em como se realizará a abordagem do Cinema Brasileiro nos anos 1990. De acordo com Bentes (2007, p. 244), a miséria passa a ser consumida como um elemento característico daqueles lugares, como se fizesse parte de sua "natureza" e não tivesse nada que pudesse ser feito a respeito. Além disso, para se amenizar as suas causas e consequências, a estética cinematográfica dos anos 1990 irá contribuir para uma "digestão" mais fácil dessa miséria.

Dito isso, Bentes (2007) resgata a mudança que ocorreu relacionada a como o sertão é apresentado. Para a autora, o Cinema Novo traz o sertão com o máximo de cuidado para que não haja uma folclorização da miséria. Naquela época, a preocupação dos artistas estava em como representar esteticamente (através de uma luz estourada, no uso de câmera de mão, etc.) um local de miséria, sem a glorificar. No entanto, essa ideia não ganhou continuidade com o cinema dos anos 1990. Bentes diz que o Brasil começou a produzir obras em que "a linguagem e fotografia clássicas transformam o sertão num jardim ou museu exótico, a ser 'resgatado' pelo grande espetáculo." (BENTES, 2007, p. 245). Então, a autora aborda a "cosmética" da fome

e expõem suas características opostas às da "estética" da fome. Para Ivana, essa transição fez com que se passasse,

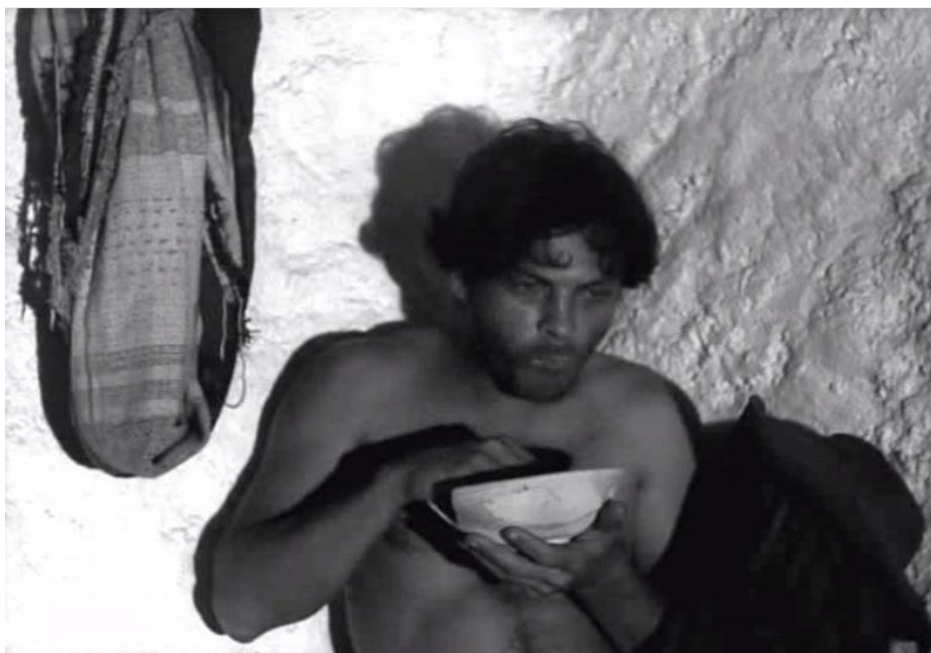
[...] da ideia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao steadycam, a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o "belo" e a "qualidade" da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas. (BENTES, 2007, p. 245).

Assim, o sertão se torna uma espécie de museu a ser resgatado, porém, por uma linguagem internacional e facilmente comercializável. Para exemplificar o sertão romantizado, a autora se utiliza do exemplo de *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles Jr. Para ela, o sertão que o filme mostra é diferente do sertão glauberiano, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). A trajetória dos personagens, juntamente com a cinematografia, não comunica um sertão agressivo, ríspido e de difícil moradia, mas um lugar em que as relações duradouras são valorizadas e a vida pacata, "pura", e inocente, tem mais valor e prestígio do que a correria da cidade grande. A autora ainda nos pergunta: "A pobreza monótona e rude do sertão, sua violência surda, seria mais 'suportável' que o inferno urbano da Central do Brasil, com seus camelôs e cafajustes como o filme parece apostar?". (BENTES, 2007, p. 246).

Portanto, a autora critica a comparação injusta do "conforto" que é viver no sertão – em condições de miséria – para o que é viver na cidade grande – em ritmo caótico. O sertão de *Central do Brasil* se torna um "refúgio" lúdico, no qual as promessas de tranquilidade e uma vida boa se concretizarão, o que foge da realidade e do que nos mostra *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Para exemplificar, na Figura 15, Manuel, personagem principal, passa fome e expressa angústia perante as condições adversas de viver no sertão de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Por outro lado, o morador do sertão de *Central do Brasil* – na Figura 16 – expressa alegria e, em conjunto com o resto da obra, demonstra felicidade em morar no sertão, mesmo que em condições de precariedade. Além disso, as paisagens e florestas secas fogem da estética autoral e íntima daquele lugar, para se moldar ao que o olhar "estrangeiro" consegue apreciar.

Figura 15 – Cena de Manuel comendo, no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (09':25'')



Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964).

Figura 16 – Cena de um sertanejo descrevendo o que deve ser escrito em sua carta, no filme *Central do Brasil* (01:19':07'')



Fonte: *Central do Brasil* (1998).

Em segundo lugar, como contrapartida ao fascínio pelo sertão, a autora irá explorar os territórios de favelas e subúrbios, que também foram representados com a romantização de sua miséria. Porém, nos cenários da favela, é explorado tanto seu fascínio, quanto o horror que aquele ambiente é capaz de produzir que, como a autora cita, são “sentimentos contraditórios que o cinema nunca deixou de apontar e expressar.” (BENTES, 2007, p. 247).

Para além dessas formas em que se encontra a miséria “maquiada”, Bentes (2007) afirma que a pobreza é desfrutada de outras maneiras, que não somente a audiovisual. Para ela, o turismo também faz parte desse sistema que explora a miséria sem resolvê-la. Segundo a autora, a favela, ao invés de se tornar um lugar próspero e evolutivo, à medida que o país também evolui, permanece sempre do mesmo jeito, como se fosse um museu com a sua miséria conservada, para que nunca saia do controle do Estado.

Não obstante, o filme *Cidade de Deus* (2002) cumpre esse papel de turista e visita a favela da Cidade de Deus, porém, sem interferir nos seus dilemas. Na verdade, em alguns casos, acontece o contrário, ele acaba os glorificando. No tocante a isso, a autora diz que:

As cenas de violência são espetaculares e siderantes, com uma quantidade de assassinatos e violência marcantes. Vinganças pessoais, massacres estratégicos de um bando pelo outro, violência gratuita, violência institucional, todos são encorajados a alimentar esse ciclo vicioso. (BENTES, 2007, p. 252).

No entanto, o que acontece, segundo a visão da autora, é a exposição passiva desse ciclo vicioso. O filme se limita a ser um “espetáculo consumível dos pobres se matando entre si” (BENTES, 2007, p. 252), o que nos remete aos filmes hollywoodianos, nos quais se faz um “turismo no inferno”, em que o inferno é a favela, um local isolado do resto do mundo e que acumula cenas de horror e violência. Ademais, Bentes (2007, p. 252) salienta que a violência mostrada pode servir como alerta e abertura para um campo de discussão, porém, sem interferir nas outras camadas de problemas sociais postas por detrás daquela situação; e, glorificando as cenas de violência, se torna difícil essa missão.

Portanto, é possível, através da análise de Bentes (2007), notar as características que tornam os filmes contemporâneos atuadores no campo da cosmética da fome. A categoria nomeada pela autora vem acompanhada dos novos recursos técnicos para o Cinema Brasileiro, que tornam as imagens de violência cada vez mais bonitas e padronizadas em relação ao modelo hollywoodiano. Porém, essa violência também vem acompanhada do despropósito e da falta de crítica sobre aquilo que se insiste em esconder, e que Glauber Rocha ousou mostrar na sua forma de fazer violência: a miséria.

2.5 A VIOLÊNCIA NO CINEMA BRASILEIRO NATURALISTA: ANOS 2000

Para entender a violência de cunho naturalista no Cinema Brasileiro dos anos 2000, apoia-se em dois textos de Bruno Leites (2020a; 2020b), que explora o tema a partir dos filmes de Cláudio Assis, em “A imagem que faz sintoma: sobre o método naturalista de Cláudio Assis”; e “O naturalismo e suas dispersões em filmes brasileiros dos anos 2000”.

Primeiramente, há a necessidade de compreender do que se constitui o naturalismo. Leites (2020b, p. 177) afirma: “Em primeiro lugar, resalto que o naturalismo se realiza como o estudo de uma determinada realidade, quase sempre contemporânea à obra e muito bem delimitada no espaço e no tempo, além disso com baixa incidência de alegorias e simbolizações.”

Outra característica que Leites (2020b, p. 179) analisa constituir o naturalismo é a tragicidade ou pulsão de morte. No tocante a este ponto, o autor explica que o realizador naturalista vê em qualquer realidade a presença de uma doença impregnada que, acompanhada de uma violência interna, tem tendência à destruição.

De acordo com Deleuze (apud LEITES, 2020b, p. 180), “o naturalismo remete a uma grande pulsão de morte que produz entropia, violência externa e ciclos sem diferença”. Ou seja, pode-se encontrar nas obras naturalistas uma tragicidade que permeia o cotidiano dos personagens das obras e que pode resultar em cenas de violência futuras, quando esses ciclos ganham maior vivacidade, mas nunca se rompem a ponto de se livrar dessa doença.

Nos filmes de Cláudio Assis, conforme Leites (2020a, p. 108), há uma produção simultânea do desconforto e da satisfação, característicos do naturalismo:

Nesse sentido, o que vemos é a conjugação de signos visando desconforto (via estética da crueldade e via espetacularização das violações) com signos visando à satisfação do espectador (via prazer estético com a imagem e via exposição de belos e “estimulantes” corpos, normalmente típicos-normativos). (LEITES, 2020a, p. 108).

Leites (2020a, p.108-109) também expõe as intenções que Assis já havia mencionado quanto à produção de sintomas em, especificamente, um tipo de espectadores. Segundo ele, analisando os perfis dos corpos escolhidos nas produções, o público masculino tende a ser o mais visado como público-alvo. Com isso, o objetivo de Assis é fazer com que esse público, através dos sintomas gerados

pelo desconforto e satisfação, entenda a doença social em que está mergulhado, gerando uma autorreflexão sobre seu caráter e o seu lado podre.

Além do exemplo recém citado, também encontramos, em *Amarelo Manga* (2003), a busca por causar sintomas na “‘senhora que vê um filme forte e necessário’.” (LEITES, 2020a, p. 109). Nessa ocasião, o autor resgata um exemplo citado por Assis, no qual o filme foi exibido para a ex-primeira-dama Marisa Letícia Lula da Silva. Antes de assistir, algumas pessoas alertaram Marisa do conteúdo violento do filme, porém, mesmo assim, ela decidiu assistir. Após o final do filme, ela pediu a palavra: “Pois bem, no final do ‘Amarelo’, dona Marisa retrucou: ‘esse filme não é violento. É forte. É necessário.’” (ASSIS, 2007, 2011a, 2011b, apud LEITES, 2020a, p. 109).

Esses sintomas, segundo o autor, serão interpretados como método e não como conteúdo. Ademais, o sintoma, é “uma materialidade que, a um só tempo, desconforta e satisfaz.” (LEITES, 2020a, p. 110). Portanto, o sintoma ganha uma característica dupla, que o torna difícil de ser eliminado, pois, ao mesmo tempo em que desconforta, fazendo signo para um status doentio do ser humano, também satisfaz, a partir do momento em que preenche um ímpeto reprimido.

Ainda de acordo com Leites (2020a), o sintoma que Cláudio Assis gera, tem como função engajar o espectador. O cineasta o utiliza como um método de trazer para o campo perceptível os aspectos doentios em que a humanidade contemporânea está inserida e que percorre tanto o ser humano coletivamente, quanto individualmente. Já o nome “método” remete ao processo que Cláudio Assis teve, de formular experiências sintomáticas que “despertam” e, a partir disso, engajam o espectador para viver aquele sintoma como se fosse seu.

Acerca da relação entre sintoma e arte, devemos reiterar, com Deleuze (2011, 14; 1992, 178), que o artista não produz sintoma porque é doente, mas porque pretende insuflar um pouco de vida em um regime de signos doentio. A arte sintomatológica, nesse sentido, serve então para “renovar sintomas”, materializando e propagando em blocos de afetos e perceptos as doenças imanentes da civilização. (LEITES, 2020a, p. 110).

Em direção oposta ao que Cláudio Assis propõe, estão os filmes denominados por Leites (2020a, p. 111) como “imagens-diagnóstico”. Para o autor, esses filmes se preocupam em oferecer uma explicação sobre o funcionamento de um sistema em decadência e, enquanto mostram para o espectador esse funcionamento, também estão fazendo o diagnóstico dos atuantes na falência dessa “maquinaria contaminada” (LEITES, 2020a, p. 111). Dentre esses filmes, segundo Leites (2020a), estão

Carandiru (2003), *Última Parada 174* (2008) e *Tropa de Elite* (2007). Porém, como mencionado anteriormente, para Cláudio Assis – explica Leites (2020a), pouco importa tecer um diagnóstico sobre um problema social.

Seu objetivo, ao se dedicar às misérias de civilização e ao recuperar o vocabulário medicinal, é construir uma imagem que faça ela própria um sintoma, com baixa capacidade de explicação, mas com a potência de se constituir em uma “materialização” da doença. (LEITES, 2020a, p. 111 - 112).

Portanto, assim como Leites (2020a, p. 120-121), se pode concluir que em *Amarelo Manga* – Cláudio Assis tem compromisso de causar sintomas nas figuras masculinas. O naturalismo exercido pelo diretor se utiliza de corpos femininos com o intuito de violentar (mesmo que ele não concorde) o espectador, causando sintomas a partir do desconforto e da satisfação. E, esses sintomas não são gerados sem propósito, pois visam despertar a reflexão nos espectadores, sobre concepções sociais que perpassam por pedofilia, agressão e outras coisas. Porém, ao mesmo tempo em que o naturalismo de Cláudio Assis violenta através da duplicidade do desconforto e da satisfação, é importante notar a observação feita por Leites (2020a, p. 121), de que o excesso de satisfação na imagem “pode apenas retroalimentar a miséria que, manifestamente, a imagem teria vindo renovar”, fazendo com que a violência vire apenas prazer ou desejo.

3 RECEPÇÃO DA CRÍTICA E PENSAMENTO DOS CINEASTAS

O presente capítulo realiza um levantamento sobre a repercussão de *Tropa de Elite* (2007) em diferentes vertentes. Primeiramente, expõe-se sobre o que diversos cineastas pensaram a respeito da obra; a percepção de intelectuais; as discussões que o filme gerou na mídia tradicional e as teses acadêmicas que instigou. Já no segundo momento, o capítulo apresenta a percepção de José Padilha e de Wagner Moura sobre as críticas relacionadas ao filme, bem como os seus argumentos sobre suas intenções com a obra.

3.1 DISCUSSÃO SOBRE VIOLÊNCIA EM *TROPA DE ELITE*

Muito antes do filme ter circulado em meio comercial, *Tropa de Elite* já vinha surpreendendo milhares de brasileiros que se anteciparam e assistiram ao filme pirateado. Sua forma violenta de lidar com diversas pautas sociais, além de, posteriormente, atrair milhões de pessoas às salas de cinema, levantou debates sobre a ação policial nas favelas, abuso de autoridade e consumo de drogas ilícitas. Enquanto o filme era discutido entre amigos, ou em casa, com a família – a imprensa desempenhava o papel de porta-voz para os críticos.

Bastou o seu lançamento, no dia 5 de outubro de 2007, para que o filme provocasse nos críticos cinematográficos a mesma pergunta que, provavelmente, já havia sido levantada por alguns brasileiros: “esse filme não incita a violência?”. Tanto as perguntas, como as respostas, vieram de diversos locais, provocando contundentes debates.

A diretora Lúcia Murat, autora de *Que Bom Te Ver Viva* (1989)¹, disse à jornalista Silvana Arantes da *Folha de S. Paulo*: “O que mais me chocou foi a ansiedade que o público está para ver esse filme. É como se ele estivesse exercitando a sedução pela violência.” (ARANTES, 2007, n.p). Mas, não só a diretora, como outros profissionais do meio cinematográfico brasileiro fizeram suas críticas à obra. Em suas análises, alguns diretores evitaram classificar o filme como fascista, mas alegaram que a obra pecava quanto à sua visão em relação às políticas de segurança pública.

¹ *Que Bom Te Ver Viva* é um documentário que narra a vida de mulheres que pegaram em armas contra a opressão policial na ditadura militar, e que após anos de guerrilhas e torturas sofridas, procuram recuperar o sentido de viver.

O cineasta Helvécio Ratton, também em fala dita à jornalista Silvana Arantes (2007) da *Folha de S. Paulo*, explanou ter percebido sérios problemas do ponto de vista humanista. Não obstante, Ratton também comparou sua obra (*Batismo de Sangue*, de 2007) com *Tropa de Elite*, afirmando:

“Em ‘Batismo de Sangue’, a violência está posta de maneira explícita, dentro de um filme que é um libelo contra a tortura. No caso da tortura em ‘Tropa de Elite’, não sinto dessa forma. Acho que ele realiza o desejo de parte da classe média de que bandido bom é bandido morto.” (ARANTES, 2007, n.p).

O diretor Bruno Barreto – da obra *O que é isso, companheiro?* (1997), que retrata a luta de guerrilheiros para resgatar seu companheiro capturado na ditadura militar, no final da década de 60 – fez sua crítica. Vale lembrar que, um ano após o lançamento de *Tropa de Elite*, o cineasta dirigiu uma ficção baseada no caso do ônibus 174 – intitulada *Última Parada 174* – sobre o qual José Padilha já havia feito um documentário bem-sucedido. E, mesmo Bruno Barreto também se interessando pelo assunto de segurança pública e de entender o passado de um jovem criminoso, a sua crítica também se deu em posicionamento contrário ao de José Padilha. Em matéria da *Folha*, o diretor escreveu: “Eu me decepcionei. Esperava mais. Falta complexidade ao filme. Ele humaniza o Bope, mas não humaniza os outros personagens, que ficaram caricatos.” (ARANTES, 2007, n.p).

Fica claro na crítica de Helvécio Ratton e Bruno Barreto que um dos principais erros de *Tropa de Elite* seria a escolha pela humanização apenas de alguns – neste caso, do aparelho do Estado, representado pela força policial do Bope – em detrimento da desumanização de outros. Ou seja, aqui, a capacidade de humanização é – estabelecendo uma analogia – vista como uma moeda com dois lados: em um estão os personagens do Bope, como o próprio capitão Nascimento, e no outro, há a referência aos personagens moradores das favelas. Ambas críticas dizem não ter visto na obra de José Padilha a moeda cair no lado dos personagens marginalizados, o que deve ser problematizado.

Assim como Bruno Barreto expôs, os personagens do Bope, como capitão Nascimento, Mathias e Neto, são os únicos que têm suas complexidades exploradas e, por consequência, geram mais empatia do público. Sabe-se, claro, que o primeiro pensamento é o de que tal disparidade é justa, afinal, se tratam dos personagens principais da obra. Porém, analisando a crítica de Bruno Barreto em complemento à de Helvécio Ratton (ARANTES, 2007), nota-se que o caso de *Tropa de Elite* é visto

de outra maneira, pois quando há um filme que decide humanizar apenas determinados personagens, ele deve estar ciente do que está apoiando. E, no caso de *Tropa de Elite*, reafirmando, a obra humaniza os personagens do Bope que exerciam a violência contra os moradores de favela, eventualmente heroificando a figura do policial violento; no entanto, segundo Arantes (2007), o diretor atribuiu as críticas ao que chamou de "patrulhamento ideológico", como resposta ao sucesso que a obra vinha fazendo.

Além disso, Ratton contribui expondo que a obra tem pontos polêmicos em relação aos direitos e situações precárias em que os moradores da favela vivem relacionados à segurança pública e, nesse ponto, a citação de Helvécio Ratton (ARANTES, 2007), exposta anteriormente, se faz válida ao dizer que o filme peca no quesito humanista, pois, novamente, o diretor parece ter escolhido humanizar quem pratica os atos que ferem os direitos humanos de quem habita a favela e não ambos.

A fala de Bruno Barreto, no que diz respeito à humanização do Bope, tem conexão, também, com a de Ubiratan Ângelo – comandante geral da PM do Rio de Janeiro em matéria no programa *Fantástico*, da *Rede Globo*. A matéria consiste em abordar alguns bastidores do filme, o fato de ele ter sido pirateado e, além disso, convidar os espectadores para que o assistissem nos cinemas. Dentro disso, algumas pessoas concederam entrevistas focadas nas críticas ao filme e ao Bope. Nessas críticas, Ubiratan disse: “Tem alguns relatos de pessoas que falam o seguinte: ‘na minha comunidade, a criança que ficava brincando de polícia e ladrão e se espelhava no traficante, hoje quer ser do Bope’.” (BASTIDORES..., 2007, documento eletrônico). Ou seja, comprova-se a humanização criticada por Bruno Barreto, pois a identificação dos espectadores com a figura do policial de fato ocorreu, segundo Ubiratan. E as crianças que, uma hora se identificavam com os bandidos e agora querem ser do Bope, são um exemplo desse impacto que a obra teve.

Na mesma matéria, Vanderlei Ribeiro – Presidente da Associação de Praças da PM e Bombeiros do Rio de Janeiro – fez uma crítica referente a quem apoia a violência exercida pelo Bope, dizendo que: “Quem apoia o Bope não são aquelas pessoas que estão submetidas à repressão naquelas comunidades carentes.” (BASTIDORES..., 2007, documento eletrônico).

O filme também foi criticado de forma negativa internacionalmente. O jornal *O Globo* On-line publicou uma matéria, em 2008, sobre a crítica de Jay Weissberg para a revista norte-americana *Variety*. Na matéria, o crítico chamou a obra de “monótona

celebração da violência, um filme de recrutamento para fascistas brutamontes.” (TROPA..., 2008, n.p). Além disso, no que tange à identificação dos espectadores com o protagonista que propaga violência, o crítico complementou: “[...] o narrador onipresente, em vez de aumentar a identificação do público com o personagem, aliena o espectador inteligente, que não precisa que todos conceitos sejam explicados, uma vez que eles deviam ser mostrados visualmente.” (TROPA..., 2012, n.p).

Além disso, a cena final (Figura 17), na qual Mathias (André Ramiro) mira em Baiano para assassiná-lo, também foi criticada. De acordo com Marcelo Salles (2007), ela é feita de forma a valorizar a atitude do policial do Bope, com seu plano *contre-plongée* e a utilização do sol pela fotografia, de modo a iluminar (no sentido místico) Mathias pela sua atitude.

Figura 17 – Cena de Mathias executando o traficante Baiano em *Tropa de Elite* (1:49:00’)



Fonte: *Tropa de Elite* (2007).

Se com Helvécio Rattón e Bruno Barreto a palavra que definia suas críticas era “humanização”, agora a palavra que define as novas críticas e pontuações apresentadas quanto ao filme é “fascismo”. Além de críticas advindas de pessoas com propriedades em diversas áreas, *Tropa de Elite* também incitou diversos trabalhos no setor acadêmico. Um dos eixos gira em torno da percepção que se cria no filme da favela como um espaço unicamente de violência. No artigo de Julia Ferreira Bordin (2016), a autora explica a importância de desconstruir uma narrativa polarizadora e maniqueísta, ou seja, ou é bom ou é mal.

Este tratamento contra o considerado inimigo (generalizado) faz com que a sociedade os veja também desta forma, e tal violência não provém de uma resposta a um perigo concreto ou provável vindo dos favelados, mas a um perigo que, pela concepção (exagerada) da sociedade, é intrínseco a quem é da favela. (FERREIRA, 2016, n.p).

Nesse ponto, a citação de Ferreira (2016) corrobora com a crítica de Salles (2007), que disse haver em *Tropa de Elite* uma sequência de cenas que comunicam que a favela é o lugar onde o mal habita e apenas traficantes armados residem por lá.

Não obstante, a dissertação acadêmica “A estética realista dos filmes sobre favela no Brasil (2002-2010)”, de Saulo Magalhães Resende (2012), também expõe a ideia de que o filme apresenta a favela não somente como um lugar mal, mas como um lugar que possui malandragem em excesso e, portanto, deve ser tratado com medidas excessivas, para que seja imposta uma disciplina ao local. Ou seja, a violência se tornaria produto de uma tentativa de “conter” um local tido como fora do “eixo” (RESENDE, 2012, p. 101). Nesse caso, ser fora do “eixo” seria possuir “malandragem” em excesso.

Outro ponto discutido na academia foi o uso das técnicas cinematográficas para favorecer a figura do capitão Nascimento como a de alguém que merece nosso entendimento e compaixão a despeito da violência exercida. Em “Tropa de Elite: perigosas ambiguidades”, artigo escrito por Paulo Menezes (2013) autor destaca que a montagem e a condução do filme se dão de forma a distanciar o público das cenas de ação e de aproximá-lo nas cenas que exploram a relação familiar do personagem, afirmando:

Mas, significativamente, a narrativa opta nas cenas de violência por uma construção centrada na velocidade e na articulação de planos rápidos pela montagem, portanto numa relação mais "distante" e "artificial" com o espectador. Em contrapartida, as cenas onde aparece o lado mais "humanizado", familiar e comum do protagonista são realizadas em planos-sequência de temporalidade estendida, com mais continuidade espaço-temporal e profundidade de campo. (RAMOS, 2013, p. 73).

Para sustentar tal afirmação, Ramos (2013) recupera a teoria de Bazin (1985) sobre as técnicas narrativas que aumentariam o “coeficiente de ilusão”, por apresentarem uma estrutura mais realista nas cenas familiares e pessoais do capitão Nascimento que, conseqüentemente, corroboram para a visão do personagem como alguém mais humanizado e mais “real” do que apenas um policial violento.

Ademais, o artigo escrito por Márcio Seligmann-Silva (2008), intitulado “Violência e cinema: um olhar sobre o caso brasileiro hoje” – também articula questões

a respeito da cinematografia e da narrativa que contribuem para desvirtuar a visão de policial violento que o espectador tem sobre o personagem. O autor começa argumentando que, diferentemente do filme *Carandiru* (2003), em *Tropa de Elite* a câmera “cola” no capitão Nascimento e nos faz raciocinar com as suas palavras. Ora, sabe-se que o pensamento do personagem não consegue ver além da necessidade de violência para tratamento dos problemas sociais. Nesse sentido, pode-se pensar na criação de um contexto de incitação à violência, assim como exposto por Lúcia Murat (ARANTES, 2007) no início desta seção.

Nesse mesmo artigo, Seligmann-Silva (2008) critica a maneira pela qual *Tropa de Elite* constrói o capitão Nascimento dentro da narrativa, assim como a posição em que nos apresenta o personagem. Segundo ele, o personagem capitão Nascimento também é retratado como uma vítima do sistema. Tal narrativa nos mostra um capitão que representa a organização em meio ao caos, mesmo que essa deva ser acompanhada de violência. O autor afirma: “O teatro da violência serve aqui para reforçar o superego da sociedade, isto é, suas instâncias policiais, mesmo que as aproximando de um modelo de superviolência.” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 10). Nesse sentido, a análise de Seligmann-Silva (2008) incita-nos a pensar que o filme constrói uma ligação de solidariedade entre o personagem e o espectador, classificando ambos como vítimas de um sistema corrupto.

É válido pensar que a forma como capitão Nascimento é apresentado, sendo posto em situação de fragilidade e, além disso, representando um ponto de lucidez em meio à polícia corrupta, tem a capacidade de trazer outro ponto de identificação com o personagem. Isso se deve, pois, a partir do momento em que se vê o capitão Nascimento como alguém cansado, que não mora num apartamento luxuoso e possui família – uma das conclusões que se pode ter é a de que ele é alguém que está nessa situação lutando não só por ele, mas também por quem assiste a obra. E, como parte dessa conclusão, está o sentimento de identificação, reconhecimento e permissão para que ele exerça tais violências que, nesse contexto, são necessárias para que ele “cuide” dos espectadores.

Ainda tratando das análises acadêmicas que tecem críticas a respeito do filme, um tópico a ser considerado é a utilização da violência sofrida pelos bandidos como merecimento por seus danos à sociedade. Seligmann-Silva (2008) aborda esse tema, primeiramente traçando um paralelo com a figura do policial imaculado e trabalhador, falando que, ao invés de se perceber a utilização da violência policial como parte do

poder do Estado de sacrificar os marginais de modo violento, vê-se uma cena na qual os marginais merecem sofrer a violência exercida pelo bom policial, que é trabalhador e arrisca a vida por aquilo. Em outra oportunidade, também se utilizando do argumento de que a violência exercida pelo policial é passível de compreensão, por se tratar de atuante considerado justo aos olhos da sociedade, o autor escreve:

O paralelo se dá na função de heróis que encarnam a força e a violência, a competência necessária para lidar com o mal e com a anomia do ambiente ao redor. Existe um castigo dos violentos «fora-da-lei», não importando se este castigo para ser executado exigiu também a violência extrema e mais uma dúzia de mortes. (SELIGMANN-SILVA, 2008, 103).

Por fim, Menezes (2013, p. 72) aborda as torturas que o capitão Nascimento comete. Segundo ele, num comparativo com o personagem Jack Bauer, do seriado *24 Horas*, o capitão Nascimento tortura as pessoas para obter informações, mas sempre com o “cuidado” para não torturar quem não fosse bandido. Ele complementa dizendo: “Ou seja, no enredo do filme é quase como se ele só torturasse quem no limite ‘merecesse’”.

No tocante a essa questão, de que as pessoas que sofrem tortura ou violência exercida pelo Bope são merecedoras, há uma cena que é importante pontuar. Conforme o filme se desenvolve, é possível notar a tentativa de vilanizar duas camadas opostas (porém complementares, segundo o que o filme propõe) da sociedade: os bandidos e os usuários de drogas. Os bandidos, assim como mencionado nos artigos anteriores, são vistos como seres “fora da lei” que merecem o castigo exercido pelo batalhão de operações especiais, assim como o maconheiro que – por manter em atividade os bandidos – também é um fora da lei que merece esse castigo, ainda que a sua agressão se dê de maneira diferente, em função de seus privilégios de raça e classe, por exemplo.

Entretanto, dentro dessa construção que o filme realiza, na qual somente é torturado quem merece, há uma cena cuja personagem torturada não é apresentada como vilã e mesmo assim sofre tortura. A personagem *Rose* é mulher do traficante Baiano e mãe de um filho (que o filme não informa se é dos dois ou não). Após a namorada de Baiano ser entregue a Mathias, através de Maria, a personagem sofre tortura pelo Bope, que o faz na esperança dela revelar o paradeiro do companheiro (Figura 18).

Com relação à personagem *Rose*, deve haver a indagação: “por que ela é alvo de tortura no filme?”. A personagem aparece duas vezes e não é construída como

uma personagem de caráter duvidoso ou de condutas fora da lei. Ela é torturada simplesmente por possuir uma informação de que Baiano ainda está na favela, mesmo com a obra mostrando que ele não a diz onde estará especificamente. O que a obra demonstra, dessa maneira, é que, além dos traficantes, outros moradores da favela também habitam o circuito dos mercedores de violência. No entanto, fica a reflexão a respeito de se agredir uma mulher, preta, moradora de periferia e mãe, se tornar um ato dentro do limite ético da corporação. Não seria Rose, assim como outros moradores da favela, vítima de tortura dos oficiais apenas por pertencer às classes sociais marginalizadas? O que Rose fez de errado?

Figura 18 – Cena de Rose sendo asfixiada em sua tortura, em *Tropa de Elite* (1:41:10``)



Fonte: *Tropa de Elite* (2007).

Mas, não somente de críticas negativas viveu o filme. O jornalista Reinaldo Azevedo (2011) – em seu blog na revista *Veja*, ressaltou o porquê de ter elogiado o primeiro filme. Segundo ele, o filme não se exime de inserir a culpa do consumo de drogas no usuário, mostrando que ele é peça fundamental na violência que ocorre nas favelas. Ele elogia a cena – que considera forte – na qual capitão Nascimento obriga o estudante maconheiro a cheirar o abdômen de um traficante recém baleado, e, além disso, complementa:

A cena deixou indignados todos os drogados descolados do Brasil. No Brasil, consumidor de substâncias ilícitas se sente apenas um perseguido pelo estado. Ele acha que não tem responsabilidade nenhuma pelo tráfico, pela violência urbana, pelas mortes. (AZEVEDO, 2011, n.p).

Em matéria publicada por Pedro Fonseca (2018), pelo jornal *Estadão*, Fernando Meirelles teceu algumas palavras quanto às críticas que José Padilha vinha recebendo. Segundo Fonseca (2018), para Meirelles o filme ficará para a história, enquanto suas críticas não. Ademais, o cineasta complementou dizendo que:

“A verdadeira revanche dos cineastas é que o filme vai poder ser visto daqui a 40 anos, enquanto a crítica vai embrulhar algum peixe numa feira ou ferrar o chão de uma casa que vai ser pintada e depois estará esquecida. Assim é a vida”, escreveu Meirelles. (FONSECA, 2018, n.p).

No entanto, Meirelles não elogia, propriamente, os ideais expostos na obra, mas faz, apenas, uma crítica sobre a crítica. O que chama atenção é que nem José Padilha viria a fazer isso com veemência, apesar de não se acanhar e se posicionar em defesa de seu filme, debatendo assuntos como o Cinema Brasileiro e violência urbana. O diretor se mostra acostumado com esse tipo de pauta desde que estreou na direção de longas, com seu documentário *Ônibus 174* (2002) e, posteriormente, a história mostraria que a luta dele em fomentar debates desse tipo seguiria, com o lançamento da série na Netflix chamada *O Mecanismo* (2018)².

A propósito, o “mecanismo” do sistema político e de administração urbana parece interessar muito ao diretor que – conforme se verá a seguir –, não se exime de responder e trazer esse elemento como uma de suas características. Além disso, o diretor pôde contar com a ajuda de outra peça fundamental em seu filme: o ator Wagner Moura, que interpretou o capitão Nascimento e se mostrou ativo em responder às críticas feitas à obra.

3.2 O PENSAMENTO DE JOSÉ PADILHA E WAGNER MOURA SOBRE *TROPA DE ELITE*

No contexto dos debates em torno de *Tropa de Elite*, José Padilha e Wagner Moura responderam questionamentos sobre o filme e também manifestaram o que pensam da violência urbana no Brasil. Vale ressaltar que os pensamentos manifestados pelos cineastas³ e aqui apresentados, se dão no contexto do filme *Tropa*

² *O Mecanismo* é uma série de ficção criada e dirigida por José Padilha em conjunto com outros cineastas. A série se dedica a retratar a história da operação lava-jato, um dos maiores escândalos de desvio e lavagem de dinheiro da história do Brasil.

³ Na abordagem da “Teoria de cineastas”, todos os participantes da cadeia fílmica são considerados cineastas. Ou seja, são considerados cineastas todos que criam blocos de movimentação/duração. (PENAFRIA; VILÃO; RAMIRO, 2016, p. 101).

de Elite (2007) e suas implicações na vida urbana brasileira com temas que abrangem a violência e o consumo de drogas. Seria incabível definir como permanente a visão desses artistas sobre tais temas, pois elas possivelmente sofreram alterações conforme o passar do tempo.

Wagner Moura sempre se mostrou um crítico político e, recentemente, se posicionou a favor de Guilherme Boulos, candidato à presidência de 2018 pelo partido de esquerda PSOL. Ele apresenta Boulos em um vídeo da campanha publicado no canal do candidato no youtube (WAGNER..., 2018). No entanto, José Padilha até então se posicionava, como dito em sua entrevista ao *Roda Viva*, em 2014, como “liberal clássico” (JOSÉ..., 2014).

A seguir, irá se explanar sobre alguns pensamentos apresentados por ambos quanto às críticas sofridas por *Tropa de Elite*.

Wagner Moura já era conhecido por suas críticas intelectuais e, por isso, segundo o próprio ator, se sentiu pego de surpresa ao ser perguntado se não estava fazendo parte de uma obra fascista. Mas, sem rodeios, em um artigo escrito ao *O Globo*, Wagner Moura (2007, n.p), em resposta a um texto de Arnold Bloch, escreveu: “Não, ‘Tropa de Elite’ não é fascista.”.

No mesmo artigo, Wagner Moura (2007) falou que a carência dos brasileiros com relação à segurança pública é que os conduz a olhar a figura do policial como solucionadora dos problemas. E que, mesmo discordando do comportamento do capitão Nascimento, ter a visão do policial para se discutir segurança pública é fundamental a partir do momento em que ele está inserido nesse contexto de violência e está dentro da “guerra particular” que atinge, também, e principalmente, os moradores de periferia. Ademais, o ator apontou as vertentes que acusa englobarem toda essa falta de segurança pública. Ele disse: “Segurança pública não tem mais a ver só com a tragédia das vidas que se vão por conta da guerra polícia-tráfico-com-moradores-no-meio. Tem a ver, por exemplo, com o aumento de verbas para a Previdência e para a Saúde.” (MOURA, 2007, n.p).

Não obstante, Wagner Moura (2007, n.p) vê no tráfico uma das vertentes para a péssima condição da segurança pública: “O tráfico é que é questão de segurança pública.”. O ator reforçou que o consumo das drogas existe desde que o mundo é mundo, não sendo a repressão o fator que vai fazer com que ela desapareça. Mesmo apontando uma parcela de culpa individual no usuário, ele afirmou que o tráfico é que

leva os jovens de periferia para a morte, apontando, inclusive, que morre muito mais gente em função do tráfico do que de overdose pelo uso das drogas.

Por fim, em uma entrevista concedida a Antônio Abujamra para o programa *Provocações* (2008), da *TV Cultura*, Wagner Moura é questionado pelo entrevistador que pergunta se ele não viu cenas de violência opressora iguais a de *Tropa de Elite*, com os nazistas matando os judeus. O ator responde que sim, viu cenas parecidas em *A lista de Schindler*, de Steven Spielberg, e retruca perguntando: “Você acha que ele é nazista?”. (PROVOCAÇÕES, 2008, documento eletrônico). Logo após, o apresentador troca de assunto.

O outro fator diz respeito à construção do personagem principal. O capitão Nascimento reflete a própria autoridade e, a partir disso, conduz o pensamento do espectador para sua visão como policial e, pode, em muitos casos, alienar os espectadores. Já em *A Lista de Schindler*, o personagem principal demonstra a sua evolução como uma figura que começa compactuando com o ideal nazista, mas muda de ideia ao longo da obra, conduzindo o espectador para a sua visão contra o regime que se instalava na época. Além disso, a manipulação de emoções que a obra de Spielberg desenvolve durante a sua exibição, só aumenta a empatia do espectador pela figura do oprimido, enquanto em *Tropa de Elite*, a manipulação de emoções impulsiona a simpatizar com o lado de capitão Nascimento, que é quem exerce a violência. Portanto, comparar as duas obras é uma manobra arriscada por parte do ator.

Como já dito, antes de *Tropa de Elite*, José Padilha estreou com uma obra que retratou, de maneira documental, uma situação de segurança pública. O caso do “ônibus 174”, que no documentário de Padilha leva o mesmo nome, *Ônibus 174* (2002), diz respeito a um sequestro realizado no ônibus no Rio de Janeiro, no qual Sandro Barbosa do Nascimento, de 23 anos, foi morto após fazer 10 reféns e matar uma delas.

Durante o programa *Rolo Extra*, do *Canal Brasil*, em 2002, José Padilha debateu sobre o documentário com Pedro Bial e expôs a sua opinião sobre a violência urbana. É importante começar com essa visão do cineasta, pois ela retrata uma das vertentes que Padilha procura transmitir com o discurso de *Tropa de Elite* no tocante à violência. Pedro Bial discorreu sobre Sandro Barbosa ter tentado se incluir na sociedade e ter falhado, perguntando ao diretor sua opinião sobre se o momento de ruptura para um caráter violento havia se dado no momento em que o jovem foi preso.

Primeiramente, Padilha disse que estamos acostumados a culpar o Estado pela violência, ou porque ele produz miséria, ou porque a polícia é incompetente. Mas, para o diretor, o documentário e a vida do personagem real ilustram um outro fato: o de que o Estado ativamente produz violência por tratar os miseráveis de uma maneira extremamente violenta. “Se o Estado lida com essas pessoas durante [...] um tempo muito grande com violência, evidente que o Estado vai produzir indivíduos violentos”, disse Padilha. (PEDRO..., 2002, documento eletrônico).

No que diz respeito ao *Tropa de Elite*, Padilha mostra, durante algumas entrevistas que são evidenciadas a seguir, que busca se dissociar das mensagens que sua obra possa ter transmitido. O diretor, para fazer esse distanciamento de sua obra e seu pensamento, busca reforçar a ideia de que o seu papel com a realização do filme foi apenas o de utilizar a *sétima arte* para retratar uma realidade de maneira apolítica, o que é estranho para quem tece tantos comentários a respeito de políticas públicas em suas respostas. É como se seu interesse pelo assunto fosse manifestado apenas nas coletivas que dá pela sua obra, mas não na obra em si, que é o maior veículo para expressar seus ideais, visto que atingiu mais de 2 milhões de pessoas, segundo a Filme B (2010).

Após ter recebido o *Urso de Ouro* por *Tropa de Elite* no festival de Berlim, Padilha falou que não esperava que seu filme fosse ser chamado de fascista pela crítica e imprensa estrangeira. E, quando perguntado se não achava que o filme reforçava a imagem de violência do Rio de Janeiro para o exterior, ele disse que o que acontece é justamente o contrário, à medida que os governantes são obrigados a rever as medidas de segurança pública, tornando o longa um “amigo” do Brasil. Ademais, ele completou a resposta com uma manobra de distanciamento da obra e da esfera de política pública ao falar: “O problema de violência urbana é um problema de violência urbana, não é do filme ‘*Tropa de Elite*.’” (SANTOS, 2008, n.p).

Além disso, quando feita a pergunta a respeito de quem considera o capitão Nascimento um herói – em entrevista coletiva retratada pela revista *Gazeta* (FLORES, 2007) – ele foi muito enfático ao dizer que tem que fazer muito esforço para enxergar o filme tão erroneamente. O diretor, novamente defendendo a sua posição como a de uma pessoa que apenas retrata momentos, respondeu convidando a olhar o capitão Nascimento de uma maneira mais ampla do que a de um mero combatente: “Quem é o capitão Nascimento no filme? É um sujeito que dedicou sua vida à Tropa de Elite.

Passou sua vida justificando para si mesmo a violência que perpetua nas favelas.” (FLORES, 2007, n.p).

Na mesma entrevista, o diretor foi enfático duas vezes sobre a ideia de que o filme não retrata sua opinião. No primeiro momento, um entrevistador diz: “Você defende no filme a criminalização do usuário de drogas, ligando-o diretamente ao tráfico [...]”, mas, logo após é interrompido por Padilha, que fala: “Não defendi nada com o filme.” E, em outro momento, na mesma entrevista, ele reforça a ideia novamente, ao tratar sobre o uso de drogas, falando: “Mas o filme não trata da minha visão, não é sobre mim, ele trata do ponto de vista dos policiais.” (FLORES, 2007, n.p).

A percepção que se pode ter aqui é a de que, independentemente da intenção de Padilha de apenas retratar uma realidade, enquanto a sua visão real não for exposta, sempre haverá, mais facilmente – e intensamente, brechas para múltiplas interpretações nas suas obras. Neste cenário, sua omissão colabora para legitimar as acusações que associam o filme ao nazismo, por exemplo, já que não há uma contra-argumentação efetiva do diretor.

Ademais, José Padilha foi interpelado com a seguinte questão: “qual sua posição quanto aos comentários de que *Tropa de Elite* é fascista, de direita, e que glorifica a violência?”. Na resposta, Padilha comparou *Tropa de Elite* com a cena em que os personagens de Joe Pesci e Robert De Niro matam outro personagem com uma caneta, em *Cassino* (1995): “[...] os personagens de Robert De Niro e Joe Pesci matam outro personagem com uma caneta em uma cena maravilhosa, que tem uma luz linda. Isso quer dizer que Scorsese é um fascista?”. (FLORES, 2007, n.p).

Ainda na mesma matéria da revista *Gazeta*, ele reforça o seu pensamento com relação a quem o critica por glorificar a violência nos filmes: “Não se pode filmar bem no Brasil uma cena violenta, senão se está glorificando a violência. Tem que ser meio bom? O fato do filme ser bem-feito não faz com que as pessoas não consigam pensar sobre ele.” (FLORES, 2007, n.p).

José Padilha parece não enxergar o filme de maneira que glorifique a violência e dá a entender que ela é apenas um instrumento que o ajuda a contar a história de maneira mais realista. Trazer a ideia de que uma cena violenta bem-feita não faz com que seus espectadores não consigam refletir sobre a obra, é dar ao seu filme duas “faces” simultâneas, uma representando a denúncia do sistema e da violência, tornando a obra mais reflexiva; e outra que traz um filme atrativo por sua produção e

cenar bem-feitas, atribuindo um valor maior de entretenimento para a obra. O que acontece é que sua obra não desempenha, ou desempenha com dificuldade, as duas características simultaneamente, conforme visto nas críticas apresentadas anteriormente.

Não obstante, José Padilha atribuiu parte das críticas recebidas ao fato de que as pessoas que assistiram foram influenciadas de uma maneira tão forte, ao ponto de não conseguirem justificar essa influência e sentirem a necessidade de atacar a obra. Sobre isso, ele declarou: “O sujeito é um intelectual, mas, durante duas horas, ele ficou amarrado naquele filme e não refletiu. Chegou no final, ele não te perdoa, ‘Esse filho da mãe fez isso comigo, porrada nele!’.” (FLORES, 2007, n.p).

O cineasta pensa que as pessoas que criticaram a obra foram amarradas pelo filme e que, apenas após se “desamarrarem” é que conseguiram refletir sobre seu discurso. Porém, analisando as críticas, percebe-se que o que aconteceu foi o oposto: quem critica sua obra não se prendeu à produção do filme, muito pelo contrário, a crítica se direciona justamente à associação entre entretenimento e violência policial.

No entanto, José Padilha não se eximiu de expor – parcialmente – sua visão política da situação, dizendo que é a favor da descriminalização das drogas, porém, que não pode negar que quem compra maconha de traficante do morro está ajudando a financiar organizações violentas que agem nas favelas (FLORES, 2007).

Por fim, ainda sobre sua visão com relação às políticas públicas, vale explicar o que o diretor pensa a respeito das pautas que envolvem a solução para a violência urbana que tanto permeia o Brasil. Em uma entrevista concedida ao jornalista Marcelo Tas no programa Bate-Papo UOL, em 2007, José Padilha manifestou pensamentos sobre essa pauta e que ecoam posicionamentos comumente associados à esquerda, no Brasil. O diretor falou:

[...] isso não vai se resolver com uma operação especial de força nacional, não é assim. Envolve várias coisas: tem a ver com desigualdade social, tem a ver com miséria, tem a ver com organização policial, tem a ver com tortura oficial que o governo faz nas suas cadeias que geram pessoas violentas.

Portanto, após a reflexão sobre a visão do diretor relacionada às discussões que permeiam a sua obra de maior sucesso, nota-se uma disparidade entre o que as críticas sugerem e a visão dos cineastas. Como mostrado em entrevistas do diretor e do ator principal, ambos acreditaram fazer parte de um projeto que não toma partido de nenhuma voz. José Padilha afirmou não ter defendido nada com o filme, enquanto

Wagner Moura comparou o filme com *A Lista de Schindler* para justificar as mortes ocorridas por conta de atitudes truculentas do Estado. Enquanto isso, as críticas e a visão dos cineastas apontam em direção oposta a essas defesas. Portanto, além de evidenciar como *Tropa de Elite* relaciona as violências nas cenas de tortura com o processo de aproximação e afastamento dos personagens, no próximo capítulo também será feita uma reflexão a cerca de se a visão do diretor e do ator principal com relação a não defender nenhum lado se sustentam.

4 AS TORTURAS

Neste capítulo serão analisadas as torturas selecionadas e todos os processos que as envolvem. Além disso, o eixo possui divisões que ajudam na organização das informações. A primeira seção irá tratar da metodologia que se estabeleceu para a coleta de informações que dão suporte para a análise, bem como explica o critério para a seleção das cenas analisadas e o fluxo que é estabelecido nessas análises.

A segunda seção trata do processo de aproximação e afastamento dos personagens em relação à obra. Essa é dividida em quatro subseções, nas quais a primeira analisa a trajetória dos personagens torturadores e torturados durante a obra; a segunda analisa a tortura de *Vapor*; a terceira analisa a tortura de *Rose* e a quarta analisa a tortura do *Estudante*. Por fim, oferece-se uma seção de discussão final que conclui o pensamento a partir do que se observou nas cenas de tortura.

4.1 METODOLOGIA

Este trabalho tem como finalidade a análise de cenas de tortura do filme *Tropa de Elite*. Como já apresentado, a pesquisa tem como problemática: analisando as violências praticadas durante as torturas, de que personagens *Tropa de Elite* se aproxima e se afasta? Tendo em vista isso, o objetivo geral é pesquisar a relação entre violência e cinema no filme *Tropa de Elite*, com foco em três principais cenas de tortura, buscando compreender como a violência está relacionada com processos de aproximação e afastamento de determinados personagens. Para isso, foram revisitados textos, artigos, livros e filmes que fazem menção ou são importantes para compreensão da história da violência no Cinema Brasileiro. Portanto, com relação à organização, primeiramente, é válido mencionar que foi feita uma planilha que organiza o material de apoio em “empírico” e “teórico”. Na coluna de materiais empíricos foi separado o que foi encontrado na internet a respeito do filme, como entrevistas do diretor, do ator principal e as críticas feitas por cineastas a respeito do filme. Já na coluna teórica, foram elencados livros, textos, artigos acadêmicos e materiais que falassem sobre a violência no filme, bem como a violência no Cinema Brasileiro, de maneira a contribuir como ponto de referência para as análises futuras.

No primeiro momento, foi feita uma revisão de literatura que buscou registrar a repercussão que *Tropa de Elite* e sua violência tiveram, tanto no meio acadêmico,

quanto na imprensa. E, quanto aos artigos acadêmicos, foram separados os que abordavam *Tropa de Elite* diretamente e pudessem agregar ao tema proposto. Além disso, quanto à pesquisa empírica, que buscou registrar o que se encontrou de conteúdo jornalístico sobre *Tropa de Elite* na mídia, foi encontrado – entre matérias, reportagens e vídeos no Youtube – registros que abordam a repercussão de *Tropa de Elite* ou, de alguma maneira, registram o que foi falado sobre a obra.

Já para uma maior compreensão dos movimentos cinematográficos e, também, do pensamento sobre a violência no Cinema Brasileiro, foram lidos textos de referência, que serviram como base para o posicionamento em determinadas análises. Além disso, outra forma de entender esses movimentos cinematográficos, foi assistindo a filmes que são referências na maneira como abordaram a violência em suas determinadas épocas no Cinema Brasileiro.

Ademais, o pensamento de Wagner Moura e José Padilha sobre a violência no filme também se fez importante para que, primeiramente, as intenções do diretor e, além do que está representado na imagem, quais aspectos ele diz ter a intenção de ressaltar ou glorificar, fossem compreendidos. A opinião de Wagner Moura possui relevância a partir do momento em que ele é capaz de atuar e contribuir não só como ator, mas como pensador do filme. A quantidade de entrevistas que o ator deu, evidenciam a sua importância como crítico até das obras que participa. Além disso, ambos têm relevância no que diz respeito ao pensamento sobre a violência no Brasil e no cinema, questões que atravessam diretamente *Tropa de Elite* e, portanto, se torna importante os seus registros.

Na análise do filme, foram selecionadas três cenas de tortura: a do *Vapor*, a de *Rose* e a do *Estudante*. O critério para as cenas de tortura foi, primeiramente, a intensidade da violência exercida. Em todas elas, o saco plástico foi utilizado como ferramenta para asfixiar os torturados. Durante o filme, essas foram as únicas cenas em que houve a utilização dos sacos plásticos. Além disso, a presença de sangue excessivo após tapas e enforcamentos, durante as torturas, também as diferencia das demais. Por fim, o motivo que causa as torturas também as une. Todas são motivadas por situações que atravessam questões pessoais dos personagens, fazendo com que haja uma atenção específica para o momento da tortura. Ou seja, as cenas de tortura desses três personagens não derivam de uma cena em que já ocorre uma violência – como troca de tiros, por exemplo –, pelo contrário, algumas são cenas que adiantam outras cenas de violência ou que acontecem isoladamente.

Na análise dessas cenas, para melhor compreensão de sua violência e das questões que a circundam, um grande eixo de análise, denominado “Aproximação e afastamento”, foi separado em quatro partes. Além disso, o nome do eixo tem origem nos processos de aproximação e afastamento que *Tropa de Elite* faz com relação aos personagens durante os momentos de tortura.

Na primeira parte, denominada “Escolha dos personagens”, se explica sobre a espessura que se dá para os personagens torturados e para os torturadores. A nomeação “espessura”, neste trabalho, é entendida como o acesso à possibilidade de compreender os motivos pelos quais os personagens fazem determinadas atitudes e, também, a profundidade de suas individualidades. A partir disso, se discorre sobre as relações de aproximação e afastamento que o filme gera sobre os personagens nas cenas de tortura. Na segunda parte, denominada “A tortura do Vapor”, é visto como a movimentação de câmera interfere na percepção que se tem sobre a violência que o *Vapor* sofre. Já na terceira parte, denominada “A tortura de Rose”, a iluminação é utilizada como ferramenta para interceder na violência gerada pelos policiais do Bope. Na quarta e última parte da subseção “Aproximação e afastamento”, denominada “A tortura do Estudante”, é apresentada as relações de aproximação e afastamento que a obra propõe com relação aos personagens, durante a tortura do *Estudante*.

Por fim, o presente capítulo é finalizado com uma terceira seção – denominada “Discussão das análises” – que tem o objetivo de discutir o que se percebeu nas análises em conjunto com o que foi feito de levantamento nos capítulos anteriores.

4.2 APROXIMAÇÃO E AFASTAMENTO

Neste subitem será feita uma imersão nas torturas realizadas contra os três personagens da favela. Será exposto, a partir da violência que é exercida contra eles nas torturas, todas as decisões que interferem na maneira como essas agressões são vistas. Além disso, na primeira parte, se discorre sobre a escolha dos torturados e a quem o filme decide dar espessura, pois a narrativa de *Tropa de Elite* privilegia os policiais do Bope não somente nas cenas de tortura, como também na construção que dá a esses personagens. Na segunda, é feita uma análise da violência nas torturas do *Vapor*, de *Rose* e do *Estudante*.

É importante destacar que a análise a seguir diz respeito apenas às cenas de tortura e aos personagens que as envolvem, não se estendendo a outras esferas e

violências que ocorrem durante o filme. Há artigos que abordaram não só as cenas de tortura, como outras cenas de violência que ocorrem durante o filme. Um exemplo é o artigo de Bruno Leites e Ione Bentz (2014) que observam, em cada análise de violência, o fluxograma das cenas anteriores às analisadas. Para os autores, esse fluxo anterior estabelece uma estrutura narrativa que justifica as cenas de violência do filme e que eles, portanto, visam explorar em seu artigo.

4.2.1 Escolha dos personagens

Observando a condução narrativa de *Tropa de Elite* e as torturas que o filme apresentou, podemos notar como o termo “turismo no inferno” – cunhado por Bentes (2007, p. 252) – tem um forte encaixe na dinâmica que o filme oferece aos espectadores. No termo, Bentes (2007) explica que a favela representa o inferno, um lugar isolado e que acumula cenas de violência. Enquanto isso, o “turismo” do termo faz menção às breves passagens por aqueles lugares, até que o filme leve o espectador de volta para as regiões de classes sociais com melhores condições. *Tropa de Elite* entrega essa dinâmica ao realizar subidas nos morros do Rio de Janeiro apenas em situações de conflito. Por exemplo, no início, os espectadores são expostos a uma cena em que capitão Nascimento e outro policial do Bope atiram contra policiais corruptos e traficantes, na favela, como pode-se ver na Figura 19. Após o tiro, na cena seguinte, o filme apresenta a casa de capitão Nascimento, onde pode-se conhecer mais das individualidades do personagem, como mostra a Figura 20.

É válido ressaltar que, mesmo a obra realizando o “turismo no inferno”, os personagens do Bope não se encaixam nessa dinâmica, pois a sua inserção na favela é rotineira e faz parte do seu trabalho, diferente dos estudantes da universidade, por exemplo, que apenas vão para reforçar suas imagens de ajudantes dos mais necessitados, bem como em situações que servem para reforçar alguma imagem de personagens que não são da favela.

Figura 19 – Cena de capitão Nascimento e outro soldado executando traficante e policial corrupto na favela (09`55``)



Fonte: *Tropa de Elite* (2007).

Figura 20 – Cena de capitão Nascimento em sua casa, após a cena da Figura 19 (10`09``)



Fonte: *Tropa de Elite* (2007).

No caso dos estudantes da universidade, por exemplo, o filme nos mostra que eles possuem uma ONG no morro e deixa sua reputação de ajudantes dos pobres cada vez mais evidente, à medida que vão para a favela brincar com as crianças e exercer outras atividades de cunho social. E, nesse caso, se vê personagens que cumprem o papel de turista no inferno, assim como o espectador. A sua particularidade se dá através da sua troca de figura que, hora é de estudante, hora é

de agente da ONG. Ademais, o “turismo no inferno” realizado pelos estudantes também serve para reforçar aspectos violentos e negativos dos traficantes que moram nas favelas.

Portanto, nota-se que a estratégia de “turismo no inferno” carrega consigo escolhas e consequências que reverberam ao longo de toda obra e que serão exploradas nesse primeiro bloco de análise. A escolha, primeiramente, é sobre a quem o filme deseja dar espessura.

Tendo em vista que o filme disponibiliza mais tempo em cena às pessoas que não são da favela, enquanto, em contrapartida, realiza esse turismo no inferno com personagens que habitam as favelas, a tendência é criar uma conexão maior com os personagens que são vistos por mais tempo. Ou seja, além das técnicas utilizadas durante a tortura (que se verá a seguir) para distanciar e aproximar o espectador de determinados personagens, o filme estende o distanciamento a todos os outros personagens da favela, quando faz a escolha de não os dar tempo para que quem assista se aproxime deles.

Desse modo, pode-se notar na escolha dos personagens torturados que suas aparições prévias são nulas ou acontecem apenas uma vez, o que dificulta que se crie algum vínculo com esses personagens. Em contrapartida, os policiais do Bope possuem bastante tempo de tela, antes de cometerem as torturas, seja em aparições dentro do batalhão, momentos de descontração ou de diálogos que nos levam a os conhecer melhor. Ou seja, assim como outros moradores da favela que aparecem no filme, não há espessura para os torturados.

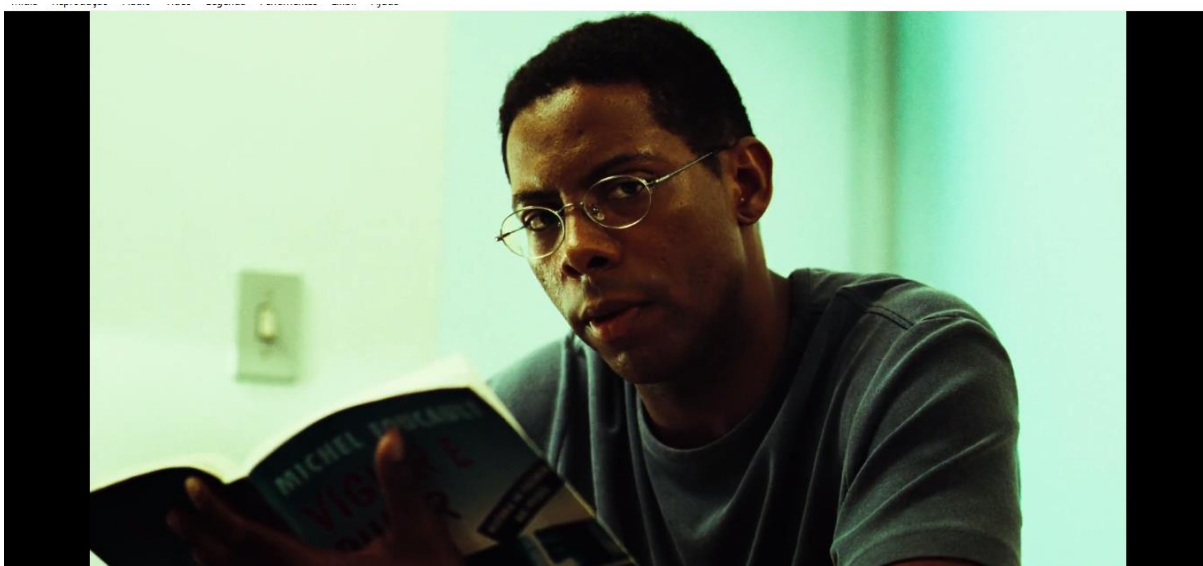
Além do mais, nota-se que, ao escolher os personagens que irão sofrer a tortura, o filme faz uma escala, trazendo três pessoas em três situações diferentes com relação ao tráfico, porém todos sem nenhuma de suas individualidades exploradas previamente. O *Vapor*, primeiramente, tem envolvimento direto com o tráfico, mas não é apresentado previamente ao espectador. Apenas sabe-se que ele é *Vapor* através de seu diálogo com capitão Nascimento; já *Rose*, por não ter sido vista durante a obra em situações concretas de articulação com alguma frente do tráfico, pode ser classificada como uma envolvida indireta, por ter relações com o Baiano. A personagem é a única que possui uma aparição prévia, antes de sua tortura, na qual aparece com seu filho no colo perguntando a Baiano onde ele irá se esconder, porém, essa é a sua única aparição. Por fim, o *Estudante* no final não possui aparições prévias, assim como o *Vapor*, e, além disso, não é apresentado como alguém que

trabalha ativamente no tráfico, portanto – além do fato de que ele havia ganhado o tênis do traficante para não falar onde ele estava – pode-se considerar o garoto como um não envolvido com o tráfico.

A escolha de quem o filme irá torturar, reflete também no destino que cada um dos personagens terá. De acordo com seu envolvimento, cada personagem tem um desfecho (ou não) após ser torturado pelo Bope. O *Vapor*, que possuía envolvimento direto com o tráfico, é executado pelos policiais; já *Rose*, que tinha envolvimento indireto com o tráfico, tem um desfecho indefinido; e, por fim, o *Estudante* que não possuía ligação direta com o tráfico de maneira ativa é solto no final pelos policiais do Bope.

Por outro lado, Mathias transita por esses espaços além de transitar pela base da polícia militar e pela sua casa. E é dentro da casa de Mathias que é possível ver o policial do Bope exercer atividades de cunho pessoal e que dificilmente são mostradas em relações que acontecem no ambiente externo, desde a sua dinâmica de parceria com seu amigo Neto, até funções como estudar, conversar sobre seus objetivos, entre outras coisas (Figuras 21 e 22).

Figura 21 – Cena de Mathias lendo Foucault para trabalho da faculdade (17':32'')



Fonte: *Tropa de Elite* (2007).

Figura 22 – Cena de Mathias em conversa sobre seu futuro profissional com seu amigo (01:32':31'')



Fonte: *Tropa de Elite* (2007).

São nessas exposições que ocorrem dentro de casa que o filme nos aproxima de Mathias e possibilita que se crie uma conexão com o policial do Bope. Além disso, *Tropa de Elite* dá a oportunidade de conhecer os objetivos de vida de Mathias, suas aspirações e até a entender que ele é comprometido com os estudos.

Ademais, um dos fatores que pode tornar o personagem de Mathias mais atraente ao público é a sua trajetória por fora desses espaços em comum com o de seus colegas. Por exemplo, somente Mathias, dentre seus colegas da faculdade, mostrou vontade de ser um advogado e foi adiante com seu objetivo de arranjar um estágio na área. A personagem Roberta, por exemplo, nunca manifesta seus desejos pessoais ou profissionais. A personagem trabalha na ONG, mas a obra não deixa explícita se essa é sua vocação ou se ela apenas está lá temporariamente e sem um interesse verdadeiro naquela atividade.

Já capitão Nascimento transita pelos morros com maior frequência, pois trabalha representando a força do Estado, mas tem dentro de sua casa a maior parte da exploração de seus dilemas pessoais e sua trajetória particular, assim como Mathias. É dentro de sua casa que conhecemos seu temperamento agressivo com a esposa (Figura 23) e sua fragilidade quanto a decisões e situações que ocorrem no trabalho (Figura 24).

Figura 23 – Cena de capitão Nascimento sendo agressivo com a esposa (01:37:44``)



Fonte: *Tropa de Elite* (2007).

Figura 24 – Cena de capitão Nascimento sendo amparado pela esposa em momento de estresse (01:26:52``)



Fonte: *Tropa de Elite* (2007).

A gravidez de sua esposa é explorada constantemente como um fator de conflito particular do capitão do Bope, mas, além de uma situação que ocorre dentro de sua casa, ela também extrapola para o ambiente externo e conecta os dois, fazendo com que uma situação em um local reverbere em consequências no outro e vice-versa.

No início do filme (02':39''), capitão Nascimento afirma: “Policial tem família, amigo. Policial também tem medo de morrer”. Essa frase pauta a dinâmica que o capitão do Bope tem durante toda a obra. Motivado pelo sentimento que tem pelo seu futuro filho e que culmina em um medo de morrer em operação, conhece-se cada vez mais as fragilidades do capitão, que são expostas durante o seu trabalho e mostram a intersecção dos dois. No seu trabalho, capitão Nascimento tem crises de ansiedade, sofre de culpa e até consulta com uma psicóloga para tratar de seus problemas pessoais que interferem no trabalho (Figura 25).

Figura 25 – Cena de capitão Nascimento em consulta com psicóloga (46':43'')

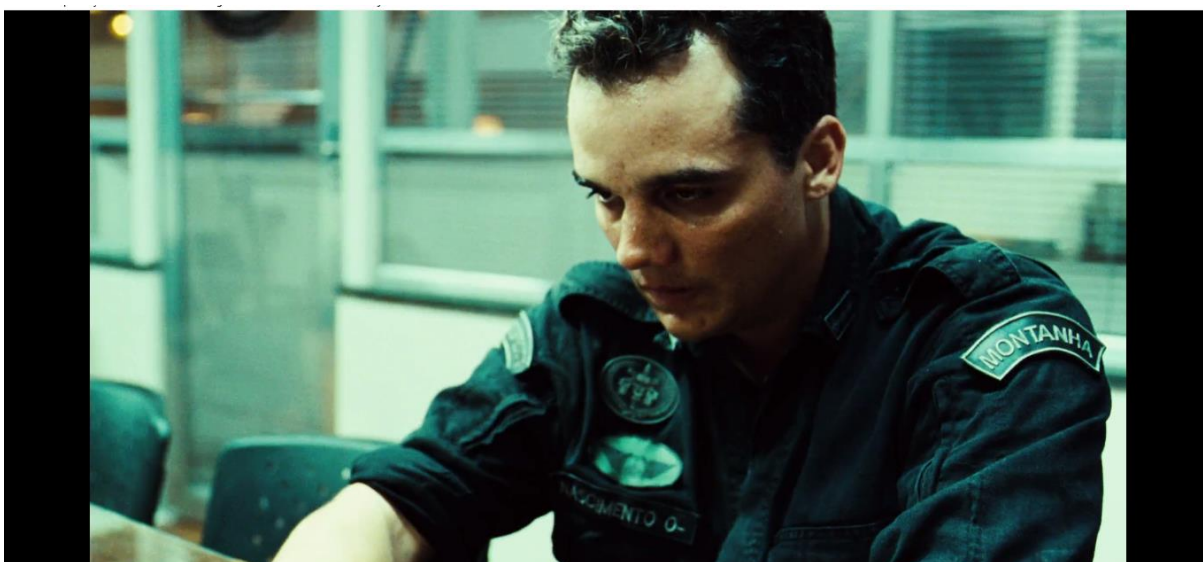


Fonte: *Tropa de Elite* (2007).

Com relação às torturas que o policial do Bope exerce, nota-se que, dentre as três, duas têm motivações que são oriundas de problemas que o capitão Nascimento enfrenta dentro de seu ambiente particular, sua casa. A primeira delas ocorre na tortura do *Vapor*. A tortura do traficante tem como motivação primária a empatia que o policial do Bope criou pela mãe do Fogueteiro, pois, no seu ambiente particular estava prestes a ter um filho e a estar sujeito a situações como a que ela passou. Então, na Figura 26, pode-se ver o capitão do Bope tendo uma crise de ansiedade ao fazer uma ligação, entre a situação com Fogueteiro e seu futuro filho. Na cena, as imagens do Fogueteiro, da mãe e de seu futuro filho, se misturam de maneira gradual na mente do capitão Nascimento. Assim, motivado pela culpa e ansiedade, em sequência à imagem, capitão Nascimento decide achar o corpo do Fogueteiro a todo

custo, como uma promessa pessoal, nem que para isso ele tivesse que torturar alguém. Essa é a última cena em que se vê o capitão Nascimento, antes da tortura, o que reforça a ligação direta entre as motivações pessoais do capitão do Bope e as torturas que comete. Porém, o capitão do Bope não apenas torturou, como matou o *Vapor*.

Figura 26 – Cena de capitão Nascimento em meio a uma crise de ansiedade, no quartel do Bope (55:45``)



Fonte: *Tropa de Elite* (2007).

Já na tortura de *Rose* e do *Estudante*, a sua missão é ensinar e testar Mathias na busca pelo Baiano para que, com alguém à altura no seu posto de capitão, ele possa estar presente no crescimento do seu filho que recém havia nascido. Além do capitão Nascimento, ao mesmo tempo, Mathias também é motivado pela morte de Neto para realizar a sua busca pelo Baiano. O assassinato de seu amigo, além de o motivar a ir em busca de vingança, também conecta ambos os personagens nas torturas de *Rose* e do *Estudante*, com a finalidade de achar o Baiano. Um momento que simboliza essa conexão é o funeral do amigo de Mathias. Nessa cena, ambos expressam facialmente remorso e raiva pela morte do amigo de Mathias, como se pode ver na Figura 27.

Figura 27 – Capitão Nascimento e Mathias no funeral de Neto (01:39:54``)



Fonte: *Tropa de Elite* (2007).

Portanto, sabe-se os sentimentos e as motivações que fazem capitão Nascimento e Mathias irem em busca de Baiano e, conseqüentemente, realizar as torturas de *Rose* e do menino. A tortura de *Rose*, inclusive, está diretamente ligada e justificada por esses sentimentos, pois ocorre após a cena do funeral de Neto. E, motivado por esses sentimentos, que Mathias tem sua presença e intensidade durante as torturas aumentando gradativamente, até que atinja seu ápice na tortura do *Estudante*, na qual ele participa ativamente com violência, conforme evidencia a Figura 28.

Portanto, após a captura de Baiano, o momento em que capitão Nascimento passa o rifle para o Mathias simboliza, ao mesmo tempo, a satisfação pessoal de capitão Nascimento por ter solucionado um conflito pessoal e que tinha seus embates dentro da sua casa, e também, para Mathias, significava a vingança pela morte do seu amigo que dividia, não somente momentos dentro do Bope, como também momentos pessoais do policial (Figura 29).

Figura 28 – Cena de Mathias torturando o *Estudante* (01:47':10'')



Fonte: *Tropa de Elite* (2007).

Figura 29 – Cena de capitão Nascimento passando a arma para Mathias, para que ele execute Baiano (01:49':31'')



Fonte: *Tropa de Elite* (2007).

Por fim, a construção que se dá a partir da falta de exploração de alguns ambientes e personagens, em detrimento de conduzir a compreensão das motivações e estruturas de outros, se conecta, não somente com o “turismo no inferno” (BENTES, 2007) mencionado anteriormente, como também reverbera – como consequência – na falta de conexão com os personagens torturados. Não é apenas na construção narrativa que o filme conduz a percepção do público sobre determinados personagens e suas atitudes/motivações, mas durante a própria tortura, o filme também faz

escolhas que distanciam e aproximam os espectadores de determinados personagens, à medida em que tenta preservar ou manchar as suas imagens.

Durante as cenas de tortura, percebe-se decisões de direção que permitem estabelecer maior proximidade com algum fato ou personagem que está em destaque, bem como afastar e, por consequência, gerar um distanciamento com relação a quem se vê no filme, e que comete ou sofre uma ação. Ademais, visto que José Padilha se exime da responsabilidade de ter enaltecido apenas um ponto de vista quando disse “Não defendi nada com o filme”, em coletiva retratada pela revista Gazeta (FLORES, 2007, n.p) – nota-se pontos que tornam divergentes as falas do diretor em suas entrevistas com relação ao que sua obra oferece. Tais decisões podem ter contribuído diretamente com a construção narrativa criticada por cineastas como Helvécio Ratton e Bruno Barreto, que disseram sentir falta da complexidade dos personagens da favela, enquanto os personagens do Bope são humanizados durante a obra. Portanto, torna-se importante pontuar essas decisões nas cenas de torturas que o filme apresenta e também as suas possíveis causas e consequências, como apresenta-se a seguir.

4.2.2 A tortura de Vapor

A primeira cena de tortura tem como contexto a busca de capitão Nascimento pelo corpo do personagem Fogueteiro, que foi morto após ele ter decidido liberar o garoto, que havia entregado para ele quem portava a carga de droga. Como consequência, outros traficantes mataram o menino e não deram à mãe o direito de enterrar o corpo do filho. Então, a mãe – desolada – vai pedir a capitão Nascimento que encontre o corpo do menino para que ela possa, ao menos, enterrá-lo.

O capitão do batalhão de operações especiais vai atrás de atender o pedido da mulher. Porém, antes disso, o filme mostra capitão Nascimento tendo visões do seu filho que se mesclam a de Fogueteiro, deixando claro que a empatia do capitão Nascimento pela mãe de um garoto que ajudava no tráfico tem seu único pilar no fato de que o personagem estava prestes a ser pai e conseguia se projetar naquela situação. Além disso, a narração de Wagner Moura confirma o que a imagem evidencia, quando o capitão diz: “Toda vez que eu pensava no meu filho, eu lembrava da mãe do Fogueteiro. Caralho, deve ser foda não poder enterrar o filho” (55’:44”). Ademais, essa cena que precede a cena de tortura pode ser analisada como um

momento que favorece a aproximação do espectador com o capitão do Bope, pois, à medida que se percebe o capitão Nascimento se pondo no lugar da mãe do Fogueteiro, e projetando sua vida na dela, abre-se uma possibilidade de o espectador projetar-se no lugar dele também. A partir disso, se torna mais fácil justificar e aceitar as atitudes que viriam a seguir, na cena de tortura, pois compreende-se esse ressentimento por um erro cometido (soltar o Fogueteiro) e, principalmente, se tem uma construção de simpatia pelo personagem.

Ainda antes da tortura, a cena que a antecede acontece nas instalações onde os policiais do Bope ficam. Lá, um policial recebe uma ligação de pedido de socorro e, de imediato, chama outro capitão do Bope que está no quartel e avisa da situação. Então, após informar o capitão do que está acontecendo no morro da Babilônia, ele adianta a informação de que não tem ninguém no quartel, está todo mundo na rua e, por fim, o policial pergunta para o capitão o que fazer. Assim, trocando de cena após essa conversa, os espectadores são introduzidos à cena de tortura, que começa mostrando um homem com a cabeça dentro de um saco e com o rosto sujo de sangue.

Agora, já na cena da tortura, o ambiente é importante para que, junto com o posicionamento de câmera, dite de que modo será estabelecida a aproximação e o afastamento dos personagens, à medida que eles decidem executar determinadas ações. A cena de tortura do *Vapor*, nesse caso, se passa quase inteiramente dentro de um barraco, que provavelmente era utilizado como posto do traficante.

Atrás do *Vapor* estão dois policiais do Bope, que prendem o saco para que ele não se solte (Figura 30). Após um tempo se debatendo e tentando respirar, os policiais removem o saco. Então, ouve-se a voz do capitão Nascimento e a movimentação de câmera nos mostra que o personagem se encontra no local. O capitão do Bope pergunta onde está o corpo do Fogueteiro e o homem diz que não sabe, que é apenas *Vapor* (somente vende drogas no morro). Logo, Nascimento o indaga novamente, dizendo que se ele está ali plantado com uma pistola, ele deve saber onde está o corpo. Em seguida, eles o sufocam novamente na sacola e, após ele desmaiar, o reanimam.

Figura 30 – Cena de *Vapor* sendo asfixiado, durante sua tortura (01:00':49'')



Fonte: *Tropa de Elite* (2007).

Interrompendo a tortura, o capitão Nascimento e seu batalhão são chamados para ir ao morro do Babilônia para socorrer Mathias e Neto, que se encontravam cercados na favela, junto de outros policiais. Mas, antes de deixarem o local, um dos policiais pergunta ao capitão Nascimento o que eles vão fazer com o *Vapor*, e a resposta é: “bota na conta do papa⁴”, dando a entender que ele deveria ser executado. Dessa forma, o policial do Bope mata o traficante com um tiro à queima-roupa (Figura 31).

Em termos técnicos, a iluminação é feita através de apenas uma fonte de luz, de cor alaranjada com toques de amarelo, simulando as luzes dos postes à noite. Além disso, a cena possui poucos cortes, porém relevantes. A intenção do filme é trazer um caráter realista às suas cenas, portanto, quando utiliza os cortes, os faz mantendo o mesmo enquadramento, como se outra câmera tivesse filmando o mesmo *take*. Com isso, ele mantém a fluidez entre os *takes*, sem agredir o espectador. Além disso, a cena conta com um teor de violência gráfica, que deixa explícito o sangue e também mostra tapas e puxões de cabelo sem cortes, trazendo uma carga de realismo às ações violentas.

⁴ A Missão do Bope era ocupar o morro do Turano, a fim de garantir a segurança do papa João Paulo II que iria se hospedar no local. A morte do Fogueteiro aconteceu em uma das intervenções do Bope na favela.

Figura 31 – Cena do policial do Bope executando o Vapor (01:01:46``)



Fonte: *Tropa de Elite* (2007).

Mas o que chama a atenção na execução do traficante é a escolha do posicionamento de câmera que, pela primeira vez durante a cena, decide ir para o lado de fora do local onde ocorreu a tortura. Quando o policial do Bope atira em *Vapor*, *Tropa de Elite* mostra apenas o policial atirando, mas não mostra o traficante sendo executado. Porém, qual o sentido de evidenciar a tortura do traficante, mas não a sua execução? Os espectadores são expostos a uma sequência com tapas, sufocamento e sangue explícitos filmados de perto, mas no momento em que decidem executar o *Vapor* – assim como já haviam feito anteriormente no filme com outros traficantes – a direção decide não mostrar a violência que é direcionada ao traficante.

Dito isso, é válido pensar que essa decisão possa ter uma causa que vá além do simples distanciamento entre o policial do Bope e a câmera, bem como é necessário formular hipóteses que auxiliem na análise das consequências dessa tentativa de distanciar o espectador de qualquer julgamento moral que possa ser feito sobre o policial que comete a ação. A consequência, primeiramente, pode ter correlação com a falta de contato visual com o ato da execução. O diretor decidiu poupar o espectador do impacto que a violência gráfica poderia causar, ainda mais quando reproduzida com veracidade (assim como fez durante a tortura) e, portanto, isso acaba permitindo que o espectador relaxe e diminua a importância da agressão que o policial do Bope realizou.

Além do possível relaxamento do espectador, o afastamento também pode contribuir para que o ato de morte de *Vapor* seja considerado como algo cômico e sem importância dentro da trama, ainda mais quando acompanhado da frase “bota na conta do papa”, dita pelo capitão Nascimento. O *take* tem, além dessa frase e do distanciamento, a ida do capitão Nascimento para fora da casa, dando as costas para o *Vapor* e olhando para o lado em um gesto de menosprezo, que contribui para o efeito de irrelevância do ato cometido (Figura 32). O afastamento de câmera afasta o espectador da ação que acontece, mas a sua posição – principalmente – também o afasta de *Vapor*, que tem a sua identidade e individualidade retiradas pela falta de contato visual enquanto leva o tiro.

Figura 32 – Cena de capitão Nascimento dando ordem de execução do *Vapor* (01:01:43’)



Fonte: *Tropa de Elite* (2007).

Visto isso, pode-se pensar que uma das possibilidades causadoras dessa decisão se encontra na contextualização da cena. A decisão de afastar quem assiste de um ato de assassinato cometido por um policial do batalhão leva em conta a vulnerabilidade a qual o personagem do *Vapor* é submetido durante toda a cena. Em toda obra, *Tropa de Elite* mostra execuções de traficantes que foram pegos armados, no ato do tráfico de drogas ou em situação de troca de tiros contra os policiais. Nesses cenários, o filme cria uma *mise-en-scène* com a possibilidade de fazer criar antipatia

por esses indivíduos que são agressivos e contribuem para o caos social. Porém, o personagem de *Vapor* não possui nenhuma dessas características. A primeira vez em que ele é apresentado aos espectadores é em sua tortura (Figura 33), portanto, pode se tornar mais difícil vilanizar esse personagem da favela – assim como o filme tentou induzir em vezes anteriores – pois o personagem não se encontra em situação ativa de confronto. Pelo contrário, toda a sua trajetória dentro da cena acontece em uma situação passiva.

Figura 33 – Cena em que *Vapor* surge pela primeira vez no filme (01:00:45``)



Fonte: *Tropa de Elite* (2007).

Uma das características em comum entre os traficantes da favela, que pode os inserir em posição ativa, é a posse de arma e/ou drogas (Figura 34). No caso de *Vapor*, não há indício do porte de nenhum dos dois. Na verdade, a presença de uma arma é apenas sugerida pelo capitão Nascimento, ao dizer que o *Vapor* estava de pistola no local, mas durante toda a cena ela não é vista, o que o torna um personagem totalmente passivo em relação aos policiais do Bope – durante a sua aparição – por mais que ele tenha sido tratado como se não fosse. Portanto, o filme reconhece que coloca o espectador em frente a um traficante cuja *mise-en-scène* é insuficiente para que criar antipatia pelo personagem e decide, então, pela escolha de não mostrar explicitamente a sua execução.

Figura 34 – Cena do primeiro contato que o espectador tem com os traficantes, antes de o BOPE os executar (26':29'')



Fonte: *Tropa de Elite* (2007).

Portanto, o filme apresenta a tortura e entende que essa – tanto por seu valor estético, quanto pelo valor ético que atribui para si – possa ter relevância para a narrativa, sem gerar nenhum atrito moral com o espectador. Mas, a decisão de mostrar explicitamente a execução do traficante que foi posto durante toda a cena apenas em posição de vulnerabilidade, poderia gerar um tensionamento de cunho ético entre a obra e os espectadores, algo que o diretor evita fazer, para não colocar a empatia, que é importante sentir pelos policiais do Bope, em xeque, e gerar um distanciamento em relação a eles. O efeito disso é um fechamento de cena com características que distanciam o espectador da individualidade de *Vapor* e tendem a tornar irrelevante a sua morte, como a sua não aparição na execução e o desprezo de capitão Nascimento pela sua execução, respectivamente.

4.2.3 A tortura de Rose

Na segunda cena de tortura, os policiais do Bope torturam *Rose*, esposa de Baiano, após o amigo de Mathias ter sido morto pelo traficante. Primeiramente, é possível fazer uma ligação entre a tortura de *Rose* e a teoria do ressentimento,

exposta anteriormente, como uma característica do Cinema Brasileiro da Retomada. Nela, Xavier (2018) explica que o sentimento de fracasso em relação a algum evento do passado pode, na maioria das vezes, desencadear projetos de vingança, assim como está acontecendo nesse momento da trama. A morte do amigo de Mathias fez com que os policiais do Bope fossem atrás de vingança, querendo a morte de Baiano a todo custo e sem medir esforços para conquistar o objetivo de assassinar o traficante.

A tortura de *Rose* começa mostrando Mathias imóvel, com expressão fechada e, após uma movimentação de câmera que se distancia do policial e o tira de enquadramento, é possível ver *Rose* cercada por outros policiais, com a cabeça dentro da sacola e o rosto sujo de sangue. A tortura se passa inteiramente no que aparenta ser seu quarto. Após um dos homens que a cercam tirar o saco da sua cabeça e a puxar pelo cabelo, outro a pega pelo pescoço e pergunta onde está o traficante. Então, após *Rose* falar que não sabe onde está o Baiano, o policial desfere um tapa em sua cara e a pega pelo pescoço novamente. Nesse momento, o capitão Nascimento entra no enquadramento e fala: “chega, é agora!”, e aponta a arma para o rosto de *Rose*. Após isso, a cena acaba e os espectadores são levados a outra invasão domiciliar feita pelos policiais do Bope.

Observando a tortura da *Rose*, é possível pensar em decisões que o filme apresenta e que podem, em algum nível, ter contribuído para a aproximação ou afastamento do filme em relação aos personagens. Porém, antes das análises principais, é importante pontuar uma decisão que envolve a cena anterior à da tortura e que pode, também, ter influência no processo de aproximação e afastamento que o filme tenta gerar no espectador.

Na cena anterior a da tortura, no funeral do amigo de Mathias, uma amiga sua fala que sabe de alguém que pode contribuir com a busca por Baiano, porém, somente contaria se Mathias promettesse que eles não fariam mal a ela. Mathias promete e, então, os espectadores são levados diretamente à cena da tortura. Com isso, o filme busca por um efeito cômico, pois utiliza uma técnica que é comum no gênero da comédia, em que as duas cenas que passam em sequência se contradizem. Dessa maneira, ao invés de chocar com as imagens da tortura de *Rose* – o efeito pode gerar uma sensação de divertimento na primeira vez em que ela aparece sendo torturada, o que distancia o espectador da companheira de Baiano, tendo em vista que o habitual é sentir pena por alguém que está sofrendo uma agressão.

Visto isso há, primeiramente, na iluminação utilizada na cena da tortura, o principal fator que contribui para a aproximação e também para o afastamento dos espectadores em relação aos personagens que contracenam. A fonte de luz está posicionada nas costas dos policiais e diretamente no rosto de *Rose*. Mas por qual razão acontece essa distribuição e quais são as suas consequências?

Os únicos policiais que possuem uma iluminação que expõe mais seus rostos são Mathias (Figura 35) (enquanto está enquadrado), capitão Nascimento (Figura 36), e um policial que se encontra atrás de *Rose* (Figura 37). Porém, mesmo assim, apenas parte dos seus rostos é iluminada, além de o enquadramento da câmera não favorecer que se enxergue esse lado. Não obstante, em determinado momento da tortura, os três policiais estão cortados do enquadramento, como será mostrado mais adiante.

Figura 35 – Cena em que Mathias, com metade do rosto iluminado, acompanha a tortura de Rose (01:41:03``)



Fonte: *Tropa de Elite* (2007).

Figura 36 – Cena em que capitão Nascimento, com metade do rosto iluminado, ameaça Rose com uma arma (01:41':31'')



Fonte: *Tropa de Elite* (2007).

Figura 37 – Cena em que policial do Bope, enquanto tortura Rose, tem apenas metade do rosto iluminado (01:41':27'')



Fonte: *Tropa de Elite* (2007).

Em contrapartida aos três policiais mencionados, o policial que participa ativamente da tortura tem seu rosto totalmente escurecido pelo seu posicionamento em relação à iluminação, enquanto *Rose* tem seu rosto totalmente exposto de frente para luz (Figura 38). Dessa forma, enquanto o espectador assiste à cena de tortura, a iluminação faz o papel de conduzir o nosso olhar a quem está mais bem iluminado e,

de certa maneira, merece nosso julgamento, como em um interrogatório, no qual o interrogado é exposto à luz e parece ser posto em situação de desconfiança, enquanto quem o interroga se encontra na parte mais escura de uma sala.

Figura 38 – Cena da tortura de *Rose*, que tem seu rosto completamente iluminado, enquanto o do policial do Bope está escurecido (01:41':20'')



Fonte: *Tropa de Elite* (2007).

Portanto, nessa cena de tortura, enquanto o filme escurece o rosto do policial – pelo menos durante aquele momento – também esconde toda a sua individualidade, tornando quem comete o ato um personagem sem identidade e que, em virtude disso, se desconecta daquele momento e se torna uma presença irrelevante, impassível de julgamento. Mas, não somente ele, como os outros policiais que têm os seus rostos divididos entre uma parte iluminada e uma escura, também ficam pouco expostos ao julgamento de quem os assiste, à medida que a câmera se posiciona no lado menos iluminado de seus rostos e não permite enxergar cada personagem de maneira totalitária.

Nesse sentido, é válido pensar que essa disposição, tanto dos personagens, quanto da iluminação de *Rose* e do policial que a tortura, interferem nas relações de distanciamento e proximidade que se estabelece sobre determinados personagens, no momento da agressão. Nesse caso, além de alguns dos policiais que cometem a tortura possuírem sua trajetória registrada durante a obra, o que confere ao público mais material para gerar empatia e justificar suas atitudes, o rosto completamente

escurecido do torturador, e parcialmente escurecido dos outros policiais, distanciam deles visualmente o espectador, mas também o distanciam das consequências e do peso do ato de torturar uma mulher. Com isso, *Tropa de Elite* conserva a proximidade que já vinha construindo durante a obra e mantém o torturador distante do julgamento e passível de impunidade pelas violências exercidas.

Por outro lado, a iluminação que enfatiza o rosto de *Rose*, além de chamar atenção visualmente, também proporciona uma proximidade que a põe em relação de julgamento quanto às suas atitudes. Desse modo, enquanto se vê *Rose* com o rosto totalmente exposto à iluminação, volta-se a atenção a ela, o que aproxima quem assiste cada vez mais da personagem. Porém, como *Rose* foi uma personagem que não havia sido apresentada anteriormente durante a obra, diferentemente dos policiais do Bope, essa aproximação não orienta o espectador a levar em conta sua situação atual e suas atitudes passadas, mas somente a tortura que sofre, o que tende a pôr quem assiste apenas em posição de crítico da personagem e não de empático.

O segundo ato, na cena, que possibilita o distanciamento e aproximação com relação aos personagens está presente na decisão da obra em não mostrar o desfecho da tortura de *Rose*. No final da tortura do *Vapor*, sabe-se que o personagem foi morto; na tortura do *Estudante* (que será mostrada em seguida), é apresentado o personagem sendo liberado no final; mas *Tropa de Elite* não apresenta qual o desfecho da tortura de *Rose*. O personagem de capitão Nascimento aparece na cena de tortura, pega *Rose* pelos cabelos, e então – apontando a arma para o seu rosto – diz que a hora de falar é aquela. Mas, e se *Rose* não tiver falado? Por qual motivo a obra decide omitir o desfecho da tortura, após mostrar cenas gráficas fortes durante seu decorrer?

Existem possibilidades de causa e de consequência para essa decisão, que também permeiam as intenções de aproximar e afastar os personagens em relação à obra. A causa para essa decisão, primeiramente, pode ter ligação com o fato de *Rose* ser a única mulher torturada durante a obra. Além dela, outras mulheres sofrem agressões em *Tropa de Elite*, por parte de policiais do Bope – quando não estão em serviço – e também por parte de Baiano. Porém, além dessas agressões serem carregadas por uma narrativa que tende a legitimar essas atitudes, as agressões dos policiais do Bope fora de trabalho não possuem um teor gráfico carregado, quando se trata das figuras femininas. Uma das razões para isso é a possibilidade de fatores sociais, como as discussões contemporâneas sobre o machismo estrutural e a luta

pelo fim da violência contra as mulheres, tenderem a moldar a população para problematizar – e condenar –, com razão, atitudes em que homens agredem mulheres. Caso a obra mostrasse os policiais do Bope executando *Rose*, estariam os pondo na mesma condição de Baiano, que foi o único que assassinou uma mulher após uma tortura durante a obra. Porém, como se pode ver, isso não isentou os policiais de conduzirem a tortura e, não obstante, utilizar contra *Rose* as mesmas técnicas que haviam utilizado contra *Vapor*.

Além disso, dentro do que a obra estabelece como aceitável com relação a quem é merecedor de receber uma violência, ou ao nível de violência que determinado personagem pode receber, a discrepância entre as violências que os policiais do Bope exercem dentro dos seus ciclos individuais e um ato tão forte como a morte a tiros, também deve ter influenciado na escolha de não mostrar o destino de *Rose*. Já foram vistas mortes a tiro anteriormente, mas de personagens pegos armados e em troca de tiros, como exposto na análise da tortura anterior.

Portanto, torna-se válido pensar que a obra não gostaria de pôr em conflito a relação de proximidade que o espectador possa ter criado com os policiais durante toda obra, os colocando em condição de executores de uma figura feminina e indefesa, assim como Baiano faz, por exemplo. No que toca a isso, o fato de *Rose* ter um filho e não ter aparecido ativamente em situação de tráfico, pode aumentar a chance de o espectador não ter criado o distanciamento necessário com essa personagem da favela, visto a sua situação de passividade com relação ao tráfico que o filme mostra. Por isso que quando capitão Nascimento é visto na tortura (Figura 38, apresentada anteriormente) – por mais que o capitão ainda seja agressivo com a personagem – a obra deixa um respiro que antecede a troca de cenas e o nível de tensão diminui tornando aquela tortura como uma “página virada”, que apenas faz parte do percurso atrás do traficante, o que pode levar o espectador a não refletir sobre o que de fato aconteceu com a personagem. Diferentemente, por exemplo, da cena em que Mathias aponta a arma para o Baiano, no final do filme (Figura 39). A postura de Mathias já premedita o que irá acontecer, mesmo sem o filme precisar mostrar, mas e a de Nascimento (Figura 36)?

Figura 39 – Cena de Mathias apontando a arma para Baiano no final do filme (01:49:49^{^^})



Fonte: *Tropa de Elite* (2007).

Por fim, tendo em vista que já se sabe as possíveis causas que levaram *Tropa de Elite* a não mostrar o desfecho da tortura de *Rose*, também pode-se extrair as suas intenções ao tentar manejar essas situações e qual a consequência desse ato. Então, assim como a iluminação favorece a não aproximação aos policiais durante a tortura, a decisão de não mostrar o seu desfecho também nos afasta dos policiais. Mas, assim como a iluminação, o distanciamento que a obra causa em relação aos policiais do Bope não tem a intenção de torná-los personagens que podem ser julgados, mas a de eximi-los do julgamento sobre o desfecho da tortura de *Rose*, seja ele qual for.

Portanto, há – na verdade – uma manutenção da aproximação que a obra leva a criar com os policiais do Bope. Desse modo, juntamente com a construção narrativa da obra, que estabelece o que é aceitável e o que não é, em termos de violência, ao não se evidenciar o destino de *Rose*, e ao se projetar que ela não sofreu agressão, *Tropa de Elite* conserva a visão humanitária que constrói sobre os personagens do Bope, o que vinha sendo feito durante toda a obra.

4.2.4 A tortura do *Estudante*

Como terceira e última cena de tortura a ser analisada, capitão Nascimento e o Bope decidem revistar todas as casas de uma determinada área da favela a procura

de Baiano. Em uma dessas revistas, invadem a casa do *Estudante* e o encontram dormindo. Eles o acordam com tapas e perguntam se podem revistar a sua casa. O *Estudante* diz que sim e, após acharem um par de tênis em seu armário, os soldados indagam o menino sobre onde ele o conseguiu. A resposta foi que havia ganho, motivo suficiente para que eles imaginassem que o *Estudante* tivesse sido presenteado por Baiano. Então, em uma atitude diferente das que o filme mostrou anteriormente nas cenas de tortura, eles decidem levar o menino pra rua e realizar uma tortura às claras.

Embora a atitude de levar o menino para ser torturado em área externa tenha sido diferente de todas as outras vistas anteriormente, essa decisão contribuiu para um momento importante e que antecede a cena da tortura, pois, assim que sai da casa do *Estudante*, o filme leva o espectador para uma área externa dentro da favela, onde ocorre uma conversa entre capitão Nascimento e Renan, outro capitão do Bope. Na conversa, Renan diz que não concorda com a tortura e que acha a ação do capitão Nascimento equivocada, principalmente por estar todo mundo da favela vendo. O capitão Nascimento diz que está ali para buscar o Baiano e que vai sair com a sua missão cumprida naquele dia, independentemente de como. Após ele diz para Renan que fica quem quer e que, se ele não quisesse estar ali, podia levar para fora do morro os outros traficantes que eles apanharam.

No diálogo dos dois, a direção proporciona outro momento de aproximação, no qual os espectadores são convidados a refletir sobre a posição de capitão Nascimento em relação a de outros capitães do Bope. A câmera, sem cortes, primeiramente foca em cada um, enquanto eles conversam, mas, depois, abrange os dois no enquadramento, com o personagem de capitão Nascimento mostrando uma postura mais agressiva, enquanto Renan balança a cabeça negativamente para a sua atitude (Figura 40).

Figura 40 – Cena de capitão Nascimento discutindo com Renan, outro capitão do Bope (01:46:14``)



Fonte: *Tropa de Elite* (2007).

Após o diálogo, acontece a cena de tortura do *Estudante*. Primeiramente, o capitão Nascimento e seus policiais o levam para um canto, ao lado de onde aconteceu o diálogo com Renan. O local é um penhasco. Capitão Nascimento leva o menino até o limite e pergunta se ele sabe voar, porém, o *Estudante* não diz nada e, então, eles o puxam para longe da borda do penhasco e começam a torturá-lo. Durante a tortura, nota-se algumas diferenças em relação às torturas anteriores.

A primeira delas tem relação com os métodos de tortura utilizados. A tortura ocorre com os mesmos procedimentos já utilizados anteriormente, como o sufocamento com saco plástico e tapas no rosto durante os interrogatórios. Ademais, o *Estudante* – cercado por diversos policiais e acuado – é indagado diversas vezes com: “cadê o Baiano?” e, toda vez que ele responde “não sei, meu senhor”, a intensidade das punições físicas vai aumentando (Figura 41). No início, ele leva tapas no rosto e, então, tem sua cabeça posta num saco, assim como ocorreu com os anteriores. Porém, dessa vez, o *Estudante* resiste em falar e o capitão Nascimento, junto com o Bope, decide utilizar uma técnica que é mostrada pela primeira e única vez durante o filme. Ele pede para tirarem a calça do *Estudante* e, então, os policiais pegam um cabo de vassoura, com a intenção de inserir nele. Somente assim, o garoto que vinha sendo torturado decide ceder e falar onde está o traficante.

Figura 41 – Cena de capitão Nascimento e outros policiais iniciando a tortura do *Estudante* (01:46':34'')



Fonte: *Tropa de Elite* (2007).

Em termos técnicos, a iluminação difere da iluminação das torturas anteriores. Antes, com a realização das torturas em ambientes fechados, a utilização de equipamentos de iluminação que simulassem as luzes naturais dos postes se tornava necessária. Desse modo, a iluminação poderia ser conduzida de maneira a evidenciar determinado personagem e escurecer outro, ao tirá-lo do foco da luz. Porém, nessa tortura, com a iluminação a céu aberto, todos os personagens ganham notoriedade, mesmo que não estejam de frente para luz. Não obstante, a movimentação dos personagens em cena também muda, tendo diversas alterações de posição entre os policiais do Bope e o *Estudante*, mas que nunca prejudicam a visibilidade de ambos. Além do mais, a iluminação direta no rosto do *Estudante* evidencia as nuances dos machucados que a tortura causou (Figura 42).

Figura 42 – Cena de Mathias enforcando o *Estudante*, enquanto a iluminação deixa seus machucados aparentes (01:47:10``)



Fonte: *Tropa de Elite* (2007).

Além disso, o fato de a tortura acontecer às claras trouxe a reação de Renan, que levanta alguns apontamentos e também abrange as questões de proximidade e afastamento dos personagens com relação à obra. Primeiramente, o que difere essa cena das demais é o fato de que, enquanto o espectador é aproximado de Renan e capitão Nascimento e vê o seu diálogo, é exposto a argumentos que, pela primeira vez, podem pôr em xeque a relação entre o capitão Nascimento e suas atitudes. Isso ocorre quando Renan confronta os métodos de capitão Nascimento, pois, assim, o espectador é afastado da imersão narrativa que a obra havia criado e que conduziu o que se estabeleceu como normal durante os minutos que se antecederam.

Mesmo após a conversa com Renan, capitão Nascimento não muda seus planos e tortura o *Estudante*, que acaba contando onde estava o traficante. Porém, o que causa estranhamento é que, mesmo após a condução para uma cena com diálogo que compromete o senso ético do personagem de Wagner Moura, as suas atitudes não concretizam esse afastamento que se iniciou na conversa com Renan, pois o capitão do Bope tortura *Estudante* e em nenhum momento é interrompido ou advertido por algum morador da favela, assim como Renan havia alertado. Na verdade, em nenhum momento se vê os moradores da favela observando a tortura.

A banalização das consequências da atitude do policial fez com que o que foi o estabelecido durante o diálogo perdesse a força e que, portanto, a reflexão que poderia distanciar eticamente o espectador de capitão Nascimento não tivesse

continuidade. Ou seja, o diálogo torna-se relevante pois faz com que a obra, pela primeira vez, exponha argumentos que se voltam contra os policiais do Bope e podem gerar distanciamento. Porém, o filme não dá continuidade a ideia e volta a imergir na narrativa do Bope que tende a manter quem assiste próximo da perspectiva de capitão Nascimento e seus policiais.

Por fim, nota-se que, por mais que *Tropa de Elite* não tenha explicitado os motivos pelos quais trouxe o menino para a realização da tortura às claras, o afastamento que o diálogo de Renan gera, além de não ter repercussão na maneira como a tortura ocorre, também acontece de maneira a perder força. Pois, primeiramente – antes do diálogo – é possível perceber que, além de a obra estar em um momento em que a atmosfera possui muita energia e exerce brutalidade contra os moradores de favela (como invasão domiciliar, por exemplo), todo desenvolvimento narrativo ocorrido anteriormente contribui para justificar a violência exercida pelos policiais do Bope, mesmo que às claras. Assim como a maneira como Renan posiciona seu argumento também enfraquece as suas convicções.

Primeiramente, ele diz que é contra tortura, mas depois, para defender seu ponto, fala que os moradores da favela estão vendo, o que causa um tensionamento quanto ao real motivo de ele estar contra capitão Nascimento. Ao invés de convencer de que o capitão do Bope é contra tortura, independente da sua configuração, seu diálogo comunica de que apenas o modo como a tortura do *Estudante* ocorreu é que está errada. Ou seja, não se torna um discurso profundo e estrutural sobre a tortura, mas apenas um questionamento sobre a maneira e o motivo pelos quais as coisas estão sendo feitas.

4.3 DISCUSSÃO DAS ANÁLISES

A análise das cenas de tortura percorre muitos conceitos e argumentos que foram vistos ao longo do trabalho. Na medida em que se conheceu os movimentos cinematográficos brasileiros que abordaram a violência, e se estabeleceu contato com entrevistas de Wagner Moura e de José Padilha, é possível notar questões que são tocantes à obra como um todo, mas que também se aplicam às cenas de tortura, que reproduzem esses conceitos.

Primeiramente, observando as entrevistas de José Padilha, percebe-se que o diretor se exime de ter escolhido um lado que pudesse apoiar. Mas, ao observar os

personagens torturados, fica visível que *Tropa de Elite* não dá espessura para os moradores da favela, ao mesmo tempo em que foca sua narrativa na trajetória dos policiais do Bope, que fazem o papel de torturadores.

Esse enfoque na trajetória dos torturadores e a falta de atenção que a narrativa tem com relação aos personagens torturados, cria uma dinâmica que Bentes (2007) chama de “turismo no inferno” e que foi apresentada aqui, previamente. Relembrando, o “turismo no inferno” tem como conceito as passagens que o filme faz na favela apenas em situação de conflito, utilizando o local como cenário para trocas de tiros e mortes, enquanto, em contrapartida, explora os policiais do Bope e suas dinâmicas nos ambientes fora da favela. Dessa forma, ao acompanhar a trajetória dos policiais do Bope que realizam as torturas, pode ser estabelecida uma conexão com os personagens, quando os espectadores são expostos aos motivos pelos quais realizam as torturas, o que não ocorre com os personagens torturados, que apenas aparecem quando já estão em posição de julgamento e de sofrimento de violência.

Além disso, nesse acompanhamento da trajetória dos policiais do Bope, nota-se o ressentimento que eles acumulam ao longo da obra. Assim como o momento cinematográfico brasileiro da Retomada cujas obras utilizavam do ressentimento como forma de justificar a violência, *Tropa de Elite* também expôs os ressentimentos dos policiais do Bope e que foram motivadores das torturas. Ademais, observa-se que as cenas de torturas acontecem, em sua maioria, motivadas por questões de ressentimentos dos personagens a respeito de acontecimentos passados que, por acompanhar suas trajetórias individuais, tendem a justificar as violências que sucedem. Presencia-se, por exemplo, que Mathias cria um ressentimento em função da morte de seu amigo Neto. Assim como Xavier (2018) explicou, o ressentimento pode fazer com que o personagem se descole do seu objetivo inicial. Nesse caso, ao atravessar questões particulares de Mathias, a missão de garantir a segurança do papa já havia se tornado secundária em relação a sua vingança pelo seu amigo.

Analisando as torturas dos personagens, identifica-se conceitos e discussões refletidos durante as atitudes violentas dos policiais do Bope, pois, assim como a obra protege as ações dos policiais durante a sua evolução, por mais que o diretor afirme o contrário, também se observa essa mesma “proteção” durante as torturas.

Primeiramente, na tortura de *Vapor*, o que se destaca é a movimentação de câmera que, mesmo após ter acompanhado toda a tortura com cenas de violência explícitas, decide por se distanciar no momento de execução do traficante. E como

analisado, esse distanciamento que ocorre em um momento tão pontual serve como anteparo para quem realiza o ápice que, nesse caso, é a execução de uma pessoa com tiros à queima-roupa.

Na tortura de *Rose*, a iluminação tem influência na maneira pela qual é aproximado e afastado o espectador, dos personagens durante a violência. Por um lado, a iluminação deixa o rosto de *Rose* em evidência – a pondo em posição de julgamento e aproximando da personagem para que se possa fazer o julgamento também. Porém, ao mesmo tempo, também escurece totalmente o rosto dos policiais, os afastando daquela atitude violenta e os eximindo das consequências de agredir uma mãe que, pelo que a obra apresenta, não tem envolvimento direto com o tráfico.

Já na tortura do *Estudante*, o que chama a atenção é uma quebra do padrão que a obra vinha construindo, em que suas atitudes violentas na favela não possuíam consequências. Através de um diálogo, quem assiste é exposto, pela primeira vez, a opiniões contrárias à de capitão Nascimento, vindas de dentro da corporação, com relação à tortura do *Estudante*. Porém, mesmo após a fala, a violência contra o *Estudante* acontece e não carrega nenhuma das consequências que haviam sido temidas anteriormente pelos policiais. Ou seja, *Tropa de Elite* quebra a imersão narrativa que havia criado e que criava aproximação com os policiais, mas não a concretiza de nenhuma maneira, o que retoma a aproximação que vinha perpetuando.

Portanto, por meio da análise da violência que ocorre durante as cenas de tortura de *Tropa de Elite*, constata-se que alguns conceitos que foram cunhados em movimentos cinematográficos anteriores, como o “ressentimento” (XAVIER, 2006; 2018) e o “turismo no inferno” (BENTES, 2007) estão presentes. Mas, além disso, analisando as torturas, observa-se como *Tropa de Elite* utilizou diferentes técnicas que, ao criarem uma aproximação ou distanciamento com relação aos personagens, protege os policiais das violências exercidas.

Na tortura de *Vapor* e de *Rose*, a obra se distancia dos personagens do Bope durante momentos que poderiam pôr em xeque sua relação com o espectador, como forma de protegê-los. Por outro lado, apenas se aproxima de *Rose* e do *Vapor* durante as suas torturas, deixando de lado sua individualidade. Já na tortura do *Estudante*, a obra também se aproxima do personagem torturado somente durante a sua tortura, enquanto em momentos antecessores se mantém afastada, assim como faz com todos os personagens da favela. Ademais, percebe-se que mesmo quando a obra se aproxima dos personagens do Bope e expõe conflitos ideológicos dentro da

organização, logo após se mantém afastada das consequências desse diálogo e não gera continuidade ao possível afastamento entre os policiais e os espectadores, os protegendo novamente.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista todos os levantamentos que a pesquisa fez em conjunto com a análise de *Tropa de Elite*, compreende-se que a obra, além de ter gerado significativo material, também possui nas suas cenas de tortura conteúdo suficiente para que se possa retomar à problemática com alguns apontamentos importantes. Nesse sentido, este trabalho teve como questão central, partindo dos debates que o filme gerou através de sua violência, a seguinte problematização: analisando as violências durante as torturas, de que personagens *Tropa de Elite* se aproxima e se afasta?

Para que a construção do trabalho seguisse um fluxo de raciocínio que respondesse a essa problemática de maneira eficaz, realizou-se o seguinte percurso: primeiramente, apresentou-se movimentos cinematográficos brasileiros que, de alguma forma, abordaram a violência, para que se pudesse ter referências no momento de categorizar a violência de *Tropa de Elite*. Em segundo lugar, foi feito um levantamento sobre a repercussão de *Tropa de Elite* e, principalmente, a respeito da opinião do diretor e do ator principal sobre a obra, com a finalidade de pontuar quais eram suas intenções e poder debatê-las futuramente; e, por fim, foi feita uma análise sobre as violências em cenas de torturas de *Tropa de Elite*, com a finalidade, então, de evidenciar como a violência está relacionada com processos de aproximação e afastamento de determinados personagens, bem como se as perspectivas do diretor e do ator principal se sustentam.

É importante, neste momento, também pontuar uma adversidade que foi encontrada durante a pesquisa. Essa adversidade tem caráter pessoal e relação com a dificuldade de fazer um recorte no padrão de violência de *Tropa de Elite*. Pois, por mais que não houvesse muitas cenas de tortura, as diferentes violências que *Tropa de Elite* realiza na favela abrem espaço para diversas discussões diferentes. Portanto, foi difícil perceber que, entre as cenas de tortura, havia um recorte que as unificava em uma característica em específica.

Após a definição das torturas do filme como foco da análise que respondesse à problemática, constatou-se situações que evidenciam os movimentos que a obra faz. Portanto, mesmo com José Padilha tendo dito “Não defendi nada com o filme” (FLORES, 2007, n.p), foi possível analisar, nas cenas de tortura, que a obra se desprende das intenções do diretor e, através da sua violência e narrativa, produziu discursos diferentes aos que ele tinha intenção, ou aos que, expôs ter.

Conforme já dito, na análise da construção dos personagens durante a tortura, *Tropa de Elite* reproduz o “turismo no inferno” (BENTES, 2007) à medida em que utiliza a favela e seus moradores apenas como ferramenta para exploração de cenas violentas. Em contrapartida, explora profundamente as individualidades e as motivações de personagens do Bope, representantes do aparelho repressor do Estado, que não são moradores da favela e que, ativamente, produzem as cenas de violência durante as torturas.

É importante pontuar a diferença entre as incursões violentas que os policiais do Bope realizam e as subidas no morro que a obra faz na presença de outros personagens. Dentre todos os personagens da obra, apenas os policiais do Bope não se encaixam na dinâmica de “turismo no inferno”, mesmo que a obra invista apenas neles quando constrói essa relação cunhada por Bentes (2007). As incursões violentas nas favelas fazem parte da sua profissão e, conseqüentemente, se tornam algo rotineiro, que perde a característica de turismo, cujo significado é de alguém que não vai rotineiramente.

Além disso, durante as cenas de tortura, conforme a análise, *Tropa de Elite* também opta por escolhas que afastam e aproximam os policiais do Bope com relação à obra e, conseqüentemente, os protegem de qualquer julgamento sobre suas atitudes, mesmo enquanto o espectador os assiste produzindo violência. Retomando, primeiramente, na tortura do *Vapor*, a movimentação de câmera protege o policial ao se retirar e distanciar do local de tortura no momento de execução do traficante. Na tortura de *Rose*, a iluminação escurece os rostos dos policiais e, por conseqüência, protegem suas identidades durante o momento de tortura, enquanto – por outro lado – iluminam totalmente o rosto da personagem torturada e, nos aproximando dela, também reforçam a ideia de julgamento sobre as atitudes da personagem. Por fim, a tortura do *Estudante* demonstra como a narrativa de *Tropa de Elite* segue privilegiando os policiais torturadores, pois, mesmo após um diálogo que expõe o fato de as torturas possuírem conseqüências, a tortura ocorre em ambiente aberto e os personagens ainda são protegidos das conseqüências de torturar um garoto que nem sabiam se conhecia realmente o traficante Baiano.

Portanto, mesmo sem a intenção do diretor de defender um ideal com o filme e com a defesa do ator principal sobre as intenções de *Tropa de Elite*, a obra, tanto na sua narrativa, quanto na sua reprodução da violência durante a tortura, escolhe priorizar pela visão dos policiais do Bope sobre os acontecimentos. Mas,

diferentemente de apenas dar voz a eles, a obra se torna parcial na medida em que explora apenas as motivações de capitão Nascimento e Mathias, por exemplo, e realiza o “turismo no inferno” com os personagens torturados da favela, por não explorar suas individualidades e complexidades. Além disso, durante a tortura, como visto, também escolhe proteger os policiais do Bope e, portanto, há a escolha de um lado.

Finalizando, o presente trabalho (assim como quem o produziu) sempre estará disposto a visões que agreguem e que também discordem das análises e conclusões obtidas. O filme *Tropa de Elite* possui questões que podem ser trabalhadas em diversos âmbitos, mas a sua violência, além de ser marcante, ainda apresenta outras camadas que vão além da dinâmica de tortura. A quantidade de materiais que são oriundos de estudos sobre o filme mostra a sua importância e impacto dentro da história cinematográfica brasileira. E, com isso, também evidencia que sempre serão bem-vindas visões que ajudem a comunidade acadêmica a mergulhar nessa obra que divide opiniões de tantas maneiras.

REFERÊNCIAS

AÇÃO Entre Amigos. Direção: Beto Brant. Produção: Sara Silveira. Intérpretes: Leonardo Villar, Zé Carlos Machado, Cacá Amaral e outros. Roteiro: Beto Brant, Marçal Aquino e Renato Ciasca. São Paulo: TV Cultura; Dezenove Som e Imagem, 1998. 1 vídeo (75min).

A FAMÍLIA do Barulho. Direção: Julio Bressane. Produção: Rogério Sganzerla e Julio Bressane. Intérpretes: Helena Ignez, Kléber Santos, Maria Gladys, Grande Otelo e outros. Roteiro: Julio Bressane. São Paulo: Belair Filmes; TB Produções Ltda, 1970. 1 vídeo (75min).

A LISTA de Schindler. Direção: Steven Spielberg. Produção: Branko Lustig, Gerald R. Molen, Lew Rywin, Kathleen Kennedy, Robert Raymond, Steven Spielberg. Intérpretes: Oscar Neeson, Adam Siemion, Adi Nitzan, Albert Misak e outros. Roteiro: Steven Zaillian e Thomas Keneally. Estados Unidos: Amblin Entertainment, 1993. 1 vídeo (195 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UIryhZTF41w>. Acesso em: 25 fev. 2022.

ARANTES, Silvana. “Tropa’ faz apologia do Estado policial”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 5 out. 2007. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0510200707.htm>. Acesso em: 24 fev. 2022.

AZEVEDO, Reinaldo. **Tropa de Elite 1 e os hipócritas**; Tropa de Elite 2 e os covardes. Ou: O que dizem atores, sapateadores e engolidores de espada não tem a menor importância. Que façam a sua arte!. Blog Reinaldo Azevedo; **Revista Veja**, 2011. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/reinaldo/tropa-de-elite-1-e-os-hipocritas-tropa-de-elite-2-e-os-covardes-ou-o-que-dizem-atores-sapateadores-e-engolidores-de-espada-nao-tem-a-menor-importancia-que-facam-a-sua-arte/>. Acesso em: 26 fev. 2022.

BAILE Perfumado. Direção: Lírio Ferreira e Paulo Caldas. Intérpretes: Jofre Soares, Duda Mamberti, Luís Carlos Vasconcelos e outros. Rio de Janeiro: RioFilme, 1997. 1 vídeo (90 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NnmWmTI217k>. Acesso em: 25 fev. 2022.

BASTIDORES de Tropa de Elite. Produção: Maria Luiza Silveira. Imagens: José de Arimatéa. Edição: Adriano Silva e André Alaniz. Apresentadores: Pedro Bial e Glória Maria. Rio de Janeiro: Fantástico, Rede Globo, 2007. 1 vídeo (6mim25seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K4sqDLjveZg&t=113s>. Acesso em: 22 fev. 2022.

BATE- PAPO Uol com José Padilha. Apresentador: Marcelo Tas. Bate-papo UOL, 2007. 1 vídeo (71 min). Disponível em: <https://mais.uol.com.br/view/u7koy1tz917d/batepapo-uol-com-jose-padilha-04029B356CCC9973C6?types=A&>. Acesso em: 2 mar. 2022.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Alceu**, v.8, n.15, p. 242-255, jul./dez. 2007. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf. Acesso em: 18 fev. 2022.

BERNADET, Jean-Claude. Cinema marginal? **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 jun. 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1006200107.htm>. Acesso em: 20 fev. 2022.

BORDIN, Julia Ferreira. “**Homem de preto, qual é sua missão? Entrar pela favela e deixar corpo no chão!**” A violência representada no cinema brasileiro pelos filmes Tropa de Elite 1 e 2, a partir do estudo de criminologia cultural. Escola de Direito da PUCRS, Porto Alegre, 2016. Disponível em: https://www.pucrs.br/direito/wp-content/uploads/sites/11/2016/09/julia_bordin_2016_1.pdf. Acesso em: 23 fev. 2022.

CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles Júnior. Produção: Martire de Clermont-Tonnerre e Arthur Cohn. Intérpretes: Fernanda Montenegro, Marília Pera, Vinicius de Oliveira, Sônia Lira, Othon Bastos, Matheus Nachtergaele e outros. Roteiro: Marcos Bernstein, João Emanuel Carneiro e Walter Salles Júnior. [S. l.]: Le Studio Canal; Riofilme; MACT Productions, 1998. 1 vídeo (106 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kt8mKK1brPA>. Acesso em: 26 fev. 2022.

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Maurício Andrade Ramos. Intérpretes: Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino, Alice Braga, Seu Jorge, Douglas Silva e outros. Roteiro: Bráulio Mantovani. Rio de Janeiro: Globo Filmes; O2 Filmes, 2002. 1 vídeo (110 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j5TlzAUe6kg>. Acesso em: 25 fev. 2022.

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Glauber Rocha, Jarbas Barbosa, Luiz Augusto Mendes e Luiz Paulino dos Santos. Intérpretes: Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Maurício do Valle, Othon Bastos e outros. Roteiro: Glauber Rocha e Walter Lima Jr. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. 1 vídeo (120 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OlGbrV-E0v0>. Acesso em: 20 fev. 2022.

FILME B. Gráfico – Retomada Top 20. **Filme B**, 2010. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20130426014900/http://www.filmeb.com.br/portal/images/graficos/retomadatop20.jpg>. Acesso em: 28 fev. 2022.

FLORES, Rudney. Diretor de “Tropa de Elite” rebate críticas de que filme glorifique a violência. **Gazeta do Povo**, 2007. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/diretor-de-tropa-de-elite-rebate-criticas-de-que-filme-glorifique-a-violencia-aoj1d4fguf2oemgnz5xakvtji/>. Acesso em: 1 mar. 2022.

FONSECA, Pedro. Padilha classifica crítica a “Tropa” de “ignorante” e “estúpida”. **Estadão**, 2018. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,padilha-classifica-critica-a-tropa-de-ignorante-e-estupida,126707>. Acesso em: 20 fev. 2022.

GAMAL, o Delírio do Sexo. Direção: João Batista de Andrade. Produção: João Batista de Andrade. Intérpretes: Joana Fomm, Paulo César Pereiro, Lourival Pariz, Fernando Peixoto e outros. Roteiro: João Batista de Andrade. São Paulo: Tecla Produções Cinematográficas, 1970. 1 vídeo (89 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YFgeUDDueiw>. Acesso em: 22 fev. 2021.

JOSÉ Padilha. Direção de imagens: Jean Barbosa Camargo. Produção: Carolina Ildfonso, Gabriel Batista e Dina Amendola. Cenário: Daniela Thomas e Felipe Tassara. Editor chefe: Tomás Chiaverini. Edição: Jonas Flor Filho. Chefe de redação: Carlos Cristofanilli. São Paulo: Roda Vida, TV Cultura, 2014. 1 vídeo (82 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mBcXvdYVdrs>. Acesso em: 26 fev. 2022.

LEITES, Bruno; BENTZ, Ione. Análise da clausura: violência e pontos culminantes em *Tropa de Elite*. In: SILVA, Alexandre Rocha da; JUNQUEIRA FILHO, Gabriel de Andrade; BENTZ, Ione. **Semiótica e linhas de fuga**. São Paulo: Kuzuá, 2014. p. 129-157.

LEITES, Bruno. A imagem que faz sintoma: Sobre o método naturalista de Cláudio Assis. **Aniki**, v. 7, n. 2, p. 108-128, 2020a. Disponível em: <https://doi.org/10.14591/aniki.v7n2.635>. Acesso em: 15 fev. 2022.

_____. O naturalismo e suas dispersões em filmes brasileiros dos anos 2000. **Intexto**, n. 49, p. 173–195, maio./ago. 2020b. Disponível em: <https://doi.org/10.19132/1807-8583202049.173-195>. Acesso em: 15 fev. 2022.

MENEZES, Paulo. Tropa de Elite: perigosas ambiguidades. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 28, n. 81, p. 63-75, fev. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/SLrnW5fLXfhVSt9yBc5Tx8t/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 28 fev. 2022.

MOURA, Wagner. Em artigo ao Globo, Wagner Moura diz que “Tropa de Elite” não é fascista. **O Globo**, 2007. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/em-artigo-ao-globo-wagner-moura-diz-que-tropa-de-elite-nao-fascista-4152206>. Acesso em: 23 fev. 2022.

ÔNIBUS 174. Direção: José Padilha e Felipe Lacerda. Produção: Rodrigo Pimentel. Roteiro: Cezar Moraes, José Padilha e Marcelo Duarte. Rio de Janeiro: Zazen Produções, 2002. 1 vídeo (118 min). Disponível em: <https://vimeo.com/240313562>. Acesso em: 20 fev. 2022.

ORGIA ou o Homem Que Deu Cria. Direção: João Silvério Trevisan. Produção: João Silvério Trevisan e Percival Gomes de Oliveira. Roteiro: João Silvério Trevisan. São Paulo: Indústria Nacional de Filmes, 1970. 1 vídeo (97 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3UZt27eIMbg>. Acesso em: 22 fev. 2022.

PEDRO Bial e José Padilha – Rolo Extra. Direção, edição e roteiro: Cláudio Rodrigues. Produção: Andrea Barros e Marcella de Santa Cruz. Edição de Imagens: Fábio Fausto. Apresentador: Pedro Bial. Rio de Janeiro: Rolo Extra, Canal Brasil,

2002. 1 vídeo (23 min). Canal Brasil. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7ZU14SLwpO4>. Acesso em: 1 mar. 2022.

PENAFRIA, Manuela; VILÃO, Henrique; RAMIRO, Tiago. O ato de criação cinematográfica e a “Teoria dos Cineastas”. *In*: PENAFRIA, Manuela et al. (Orgs.). **Propostas para a Teoria do Cinema** – Teoria dos Cineastas Vol. 2. Portugal: LabCom, Universidade da Beira Interior, 2016. p. 93-113. Disponível em: http://www.labcom.ubi.pt/ficheiros/201704191500-201701_teoriacineastasii_mpenafria.pdf. Acesso em: 2 mar. 2022.

PROVOCAÇÕES – Wagner Moura. Direção: Antônio Abujamra e Gregório Bacic São Paulo: Provoações, TV Cultura, 2008. Canal Provoca. Youtube. 1 vídeo (24 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XYkXxZrHRpY&t=976s>. Acesso em: 1 mar. 2022.

RAMOS, Fernão. **Cinema marginal (1968/1973)** – A representação em seu limite. Rio de Janeiro: Embrafilme; Ministério da Cultura, 1987.

RESENDE, Saulo Magalhães. **A estética realista dos filmes sobre favela no Brasil (2002-2010)**. 2012. 145f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Centro de Educação e Humanidades, Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <https://www.bdtd.uerj.br:8443/handle/1/15341>. Acesso em: 24 fev. 2022.

ROCHA, Glauber. **Eztetyka da fome** (Manifesto 1965). Hambre, Spacio Cine Experimental, set. 2013 [1965]. Disponível em: <https://hambrecine.files.wordpress.com/2013/09/eztetyka-da-fome.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2022.

SALLES, Marcelo. Porque Tropa de Elite é fascista. **A Nova Democracia**, 2007. Disponível em: <https://anovademocracia.com.br/no-38/67-porque-tropa-de-elite-e-fascista>. Acesso em: 21 fev. 2022.

SANTOS, Eliane. José Padilha: “O problema é a violência urbana, não é o filme ‘Tropa de Elite’”. **Ego**, G1, 2008. Disponível em: <http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL314271-9798,00-JOSE+PADILHA+O+PROBLEMA+E+A+VIOLENCIA+URBANA+NAO+E+O+FILME+TROPA+DE+ELITE.html>. Acesso em: 1 mar. 2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Violência e cinema: um olhar sobre o caso brasileiro hoje. **Comunicação & Cultura**, n. 5, p. 95-108, 2008. Disponível em: <https://revistas.ucp.pt/index.php/comunicacaoecultura/article/view/459>. Acesso em: 23 fev. 2022.

SEM Essa, Aranha. Direção: Rogério Sganzerla. Produção: Rogério Sganzerla e Julio Bressane. Intérpretes: Helena Ignez, Jorge Loredó, Luiz Gonzaga. Moreira da Silva e outros. Roteiro: Rogério Sganzerla. São Paulo: Embrafilme; Belair Filmes, 1970. 1 vídeo (92 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QOO9Nwu0iOY>. Acesso em: 23 fev. 2022.

TROPA de Elite. Direção: José Padilha. Produção: Marcos Prado e James D'Arcy. Intérpretes: Wagner Moura, Alexandre Mofatti, Maria Ribeiro, André Ramiro, Caio Junqueira e outros. Roteiro: José Padilha, Bráulio Mantovani e Rodrigo Pimentel. Rio de Janeiro: Zazen Produções; Nova Iorque: The Weinstein Company, 2007. 1 vídeo (118 min). Disponível on-line na plataforma *streaming* Netflix.

TROPA de Elite é fascista, declara crítico da Variety. **O Globo On-line**, 2008. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/tropa-de-elite-fascista-declara-critico-da-variety-3633025>. Acesso em: 20 fev. 2022.

VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Herbert Richers, Luiz Carlos Barreto e Danilo Trelles. Intérpretes: Átila Iório, Genivaldo Lima, Gilvan Lima, Maria Ribeiro e outros. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos e Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Herbert Richers S.A, 1963. 1 vídeo (100 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m5fsDcFOdwQ>. Acesso em: 20 fev. 2022.

WAGNER Moura apresenta Guilherme Boulos. 2018. 1 vídeo (1 min). Canal Guilherme Boulos. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jGjQNjRq9OU>. Acesso em: 28 fev. 2022.

XAVIER, Ismail. Da violência justiceira à violência ressentida. **Ilha do Desterro**, n. 51, p. 55-68, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p55/9009>. Acesso em: 25 fev. 2022.

_____. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90. **Aniki**, v. 5, n. 2, p. 311-332, 2018. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/410>. Acesso em: 25 fev. 2022.