

# **VIOLÊNCIA E EXCLUSÃO NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

**Caio Rafael Carvahêdo Franco** *é Estudante do 8º semestre do Curso de Rádio e TV da Universidade Federal do Maranhão - UFMA. E-mail: caiorafael franco@hotmail.com*

**RESUMO:** O presente artigo procura analisar brevemente as mudanças ocorridas nas representações da violência e exclusão social no cinema brasileiro contemporâneo através de alguns filmes da pós-retomada, fazendo também alguns contrapontos com as representações feitas em outros períodos do cinema nacional. Observam-se também as mudanças de cenários representativos dos ambientes de exclusão e a violência retratada, assim como sua função.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema brasileiro; pós-retomada; violência; exclusão social.

**ABSTRACT:** This paper seeks to briefly analyze the changes that have happened on the violence representation and social exclusion in contemporary Brazilian cinema thru some movies from the movement called “pós-retomada”, making the balance with other representation made in others national cinema periods. It also observes the changes of representative scenarios of exclusion environment and the violence represented, such as its role.

**KEY WORDS:** brazilian cinema; pós-retomada; violence; social exclusion.

## **1. INTRODUÇÃO**

O cinema nacional é marcado, em sua história, pela temática da violência. Esse fato está diretamente ligado às questões culturais originadas e conseqüentes da realidade do Brasil pós-colônia. A história do país, com seus problemas sociais oriundos de uma nação que

não soube se reorganizar após o colonialismo, é marcada pela exclusão social, pela dominação, extermínios culturais e alienações de parte da população. Todas essas realidades que conformaram a sociedade brasileira foram refletidas na arte do país, e o cinema, como uma nova arte, se mostrou desde o início tendente a discutir essas problemáticas, mas fazendo-o apenas pontualmente de forma mais profunda.

O cinema brasileiro em boa parte de seu percurso foi voltado para a temática nacional-popular, para a abordagem da miséria e pobreza, das problemáticas sociais, mesmo que por formas distintas. No Cinema Novo essas temáticas eram mostradas no árido sertão nordestino, pois se tratava do ambiente ideal para a analogia da sociedade brasileira, era povoado por personagens emblemáticos que assumiam posturas opressoras, passivas ou mobilizadoras. O cinema dos anos 60 possuía um projeto ideológico, vigoroso e utópico, que visava tratar da miséria e pobreza de forma sincera e agressiva, através de forte realismo ou com um impulso transformador que pudesse agir sobre o público.

No cinema brasileiro de hoje, a pobreza e a violência ganham lugar na favela e na periferia, e possui algumas diferenças estéticas e discursivas em relação ao Cinema Novo, muitas vezes combatidas por críticos atuais mais elitistas, como Ivana Bentes e Ismail Xavier, e que afirmam que a Estética da Fome<sup>1</sup> se transformou, no cinema atual, em Cosmética da Fome, ao espetacularizar a violência, glamourizar a pobreza e ao assumir tendências estéticas internacionais, publicitárias, videoclípticas ou Hollywoodianas. No cinema brasileiro contemporâneo, a exclusão social e a violência são representadas no ambiente da periferia e

---

<sup>1</sup> Termo criado por Glauber Rocha e que nomeia seu mais famoso manifesto. A Estética da Fome constitui uma “cultura da fome” que violenta a percepção do espectador, que seja intolerável e faça nascer um novo pensamento revolucionário capaz de tirá-lo da inércia. Em geral, assume uma linguagem mais vanguardista e com discurso utópico. Ao contrário de romantizar ou glamourizar a fome e a miséria, de transformá-la em um produto de consumo imediato ou em mero folclore, o filme procurava violentar a percepção do espectador. “a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.” (ROCHA, 1965)

da favela com mais constância que no sertão. Houve, de certa forma, uma inversão de papéis: os filmes que hoje fazem representações da exclusão na periferia, ou, de uma forma mais geral, que representam um ambiente urbano marcado pelos conflitos originados por essa exclusão ou pelo choque entre as classes tão contrastantes, passaram a expor essas realidades de forma mais contundente que os filmes focados no ambiente sertanejo. O sertão focava histórias não tão marcadas pela violência, principalmente a partir do período da Pós-retomada<sup>2</sup>. O cinema atual, com sua aparente despolidização, não carrega os ideais *cinemanovistas* e o sertão cinematográfico já não carrega consigo os simbolismos do sertão de outrora. Enquanto isso, a periferia e favela nos filmes de hoje são os espaços preferidos para tratar da violência e exclusão social, e de forma incisiva; paradoxalmente, o Cinema Novo tinha uma periferia representada por moldes mais românticos, mesmo quando esses moldes tinham as influências ideológicas daquele período.

Um forte motivo para a transferência do lugar de reflexão sobre a pobreza e a violência do sertão para as periferias urbanas no cinema brasileiro é que a partir das décadas de 60 e 70 o homem camponês passou a ser uma minoria e as grandes injustiças sociais passaram a ter como cenário as cidades. Milhares de pessoas deixam o campo para morar nos centros, em sub-habitações, com baixíssima qualidade de vida e agravando mais ainda a situação miserável nas periferias e favelas que já existiam em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo e Recife. Na década de 70, surge o tráfico de drogas. A criminalidade que antes era controlável, na década de 90 toma proporções que se assemelham a uma guerra urbana, a guerra do tráfico.

---

<sup>2</sup> Período iniciado em 2002, com o lançamento de Cidade de Deus, de acordo com alguns estudiosos, entre eles Luiz Zanin Oricchio.

Se a periferia ou favela, antes mesmo do Cinema Novo, eram cenários idealizados, possuíam uma estetização da pobreza e um lirismo muito visível em filmes como *Favela dos meus Amores* (1935) e *Orfeu Negro* (1959); com *Rio 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, deu-se início a exibição de uma favela com enfoque mais voltado para a realidade do ambiente, para a vida como ela era de fato nos morros, reflexo das inspirações do diretor pelo *neo-realismo italiano*<sup>3</sup>. A importância do filme no período e a sua contribuição àqueles que viriam a ser feitos posteriormente o torna uma das principais influências aos filmes que deram início ao Cinema Novo brasileiro no princípio dos anos 60, ajudando a formular a ideologia que permeou o movimento. Logo em seguida, vieram filmes como *Rio Zona Norte* (1957) e *Cinco Vezes Favela* (1962), este último, considerado um marco do movimento formado nos anos 60. Se a favela retratada pelos filmes no período anterior ao Cinema Novo era idealizada, romantizada, assim como nas músicas de Cartola e Noel Rosa, em que os favelados eram pessoas humildes que gostavam de samba e carnaval; durante o movimento dos anos 60, em sintonia com as ideologias do Cinema Novo, a representação da favela se focava mais na realidade crua da vida do favelado daquela época, que, diga-se de passagem, é bem diferente da de hoje. No entanto, enquanto cenários, se comparada ao sertão, a periferia e a favela eram pouco representados no cinema brasileiro desse período.

## **2. A PERIFERIA E O EXCLUÍDO NO CINEMA BRASILEIRO DE OUTRORA**

O primeiro diretor a retratar a favela no cinema brasileiro, de acordo com a pesquisa de Mirian de Sousa Rossini (2003), foi o cineasta mineiro Humberto Mauro com o seu filme *Favela dos meus Amores* (1935), que hoje já não possui cópias; e influenciou muito

---

<sup>3</sup> Cinema que objetivava mostrar os “desastres da guerra [2ª Guerra Mundial], a ausência total de recursos financeiros, crises políticas e ideológicas: trata-se de testemunhar, de mostrar o mundo contemporâneo em sua verdade” Vanoye (1994, p. 34). Foi um cinema ligado ao documentário, sem muitas alterações na montagem e no contraste das imagens, nem efeitos especiais, eram sempre abordados os temas sociais através de personagens reais, sem atores profissionais, uma conexão com a realidade.

Nelson Pereira dos Santos nos filmes que futuramente fez sobre a favela. O cineasta uniu o que já havia sido feito em moldes realistas no filme de Humberto Mauro às características do movimento do neo-realismo crítico italiano ao seu filme *Rio 40 Graus* (1955), o que surtiu em uma visão mais real da favela, na apresentação de um lado ainda desconhecido do Rio de Janeiro, o da pobreza e transgressão. De acordo com Rossini (2003, p. 30), o filme “rompeu com um tipo de estética e abordagem social que vinha imperando desde as chanchadas e os filmes de Vera Cruz”. Mesmo que no filme de Nelson Pereira haja uma representação muito mais fiel e chocante da favela em níveis de realismo que ainda não havia sido alcançados na representação desse ambiente, a família e a população favelada tiveram muito mais enfoque do que a própria criminalidade que já existia na época. A intenção do cineasta estava mais para a retratação da vida daquelas pessoas excluídas que para a abordagem do impacto da violência ou como esta perpassava pela vida destes moradores.

A representação feita por Nelson opta por mostrar, preferencialmente, a difícil vida das famílias que habitam o morro, dando ao espaço da malandragem e da contravenção um ar mais de romantismo que de banditismo. Assim, o que se vê na tela é a mãe de família que precisa controlar as parcas economias da casa; [...] o marido que passa o dia jogando e bebendo com os amigos do morro, o malandro que vendo os amendoins de um garoto para poder comprar um ingresso para assistir a uma partida de futebol no Maracanã. (ROSSINI, 2003, p. 30)

*Rio 40 Grau* ocasionou o despertar em retratar o Brasil pobre e subdesenvolvido, ou o “verdadeiro Brasil”, como se dizia, tendo forte relevância na formação ideológica do movimento que estava quase surgindo. Inspirados nos filmes de Nelson, cinco cineastas, entre eles Cacá Diegues e Joaquim Pedro de Andrade, já do Cinema Novo, produziram o filme *Cinco Vezes Favela* (1962), que agregavam as suas visões sobre a favela. Eram visões um pouco mais romantizadas que a de Nelson, mas mesmo assim ainda se centravam nas dificuldades cotidianas dos moradores das favelas, enfocando a pobreza, e quase não retratando a violência conseqüente da miséria, mas ainda assim prezavam o realismo e a “cara” pobre do Brasil da época. Outros filmes lançados subseqüentemente, como *Assalto ao*

*Trem Pagador* (1962) e *Ladrões de Cinema* (1977) também retratavam favelas do Rio de Janeiro com as fortes influências dos filmes de Nelson Pereira dos Santos e o neorealismo, mas sempre com o toque romântico relacionado à vida do favelado, e ao caráter e à índole deste. Esse romantismo, no caso do primeiro filme, encontra-se na ênfase dada a explicação sociológica para a atitude criminosa como uma saída imposta naquela realidade de pobreza; assim, os personagens de *Assalto ao Trem Pagador* são moradores comuns da favela, mas que recorrem ao assalto de um trem para alcançar uma vida melhor. Eram bons ladrões, bandidos de boa índole. Mesmo que já tenha havido um amadurecimento na representação do favelado misturado com os resquícios da visão simpática sobre estes, ainda ocorre sim uma romantização. O bandido é bom e gente boa, o telespectador torce por ele quase não percebendo seus atos cruéis, que no filme não são tão cruéis, pois as atitudes dos bandidos estão sempre sendo mediadas por suas próprias consciências, consciências de favelados bons. *Assalto ao Trem Pagador*, por exemplo, pesa nesse aspecto.

Retornando à retomada do cinema brasileiro e ao início da representação da favela e da periferia como os lugares para a reflexão a respeito da violência urbana, um dos diretores de *Cinco Vezes Favela*, Cacá Diegues, refilmou o clássico *Orfeu* (1999), que teve como primeira versão o *Orfeu do Carnaval* (1959), do cineasta francês Marcel Camus, ambos baseado na peça de Vinícius de Moraes, *Orfeu da Conceição*. Vinícius de Moraes em sua peça colocava os negros como verdadeiros “gregos em ganga”, possuidores de um “sentimento dionisíaco da vida”, afirmando os negros, exaltando o potencial artístico destes, e preservando o clima mitológico ao buscar o anti-realismo. No filme de Camus, *Orfeu do Carnaval* (1959), é feito praticamente o mesmo, mas sobre o cenário carioca, explorando uma visão completamente apaixonada do Brasil; era uma representação da realidade brasileira na visão de um estrangeiro, que se distinguia dos rumos que o cinema brasileiro nesse exato período tomava, em que se tentava reproduzir o Brasil mais fielmente possível ou impactar o

público com as problemáticas sociais. O novo *Orfeu* de Diegues, nos anos 90, faz um percurso diferente e tenta inserir todo esse mito no contexto e realidade atual da favela, de acordo com Nagib.

São, portanto, dois pontos de vista interligados, mas divergentes: o de Vinícius, que cria um universo inteiramente negro onde o afro-descendente transcende sua condição e se equipara aos deuses; e o de Camus, que apresenta o negro movido por uma felicidade idealizada. O novo *Orfeu* parece ter procurado unir e superar essas duas visões, ao articular o mito grego com a situação real do negro na favela. O esforço de Diegues e de seus vários co-roteiristas foi no sentido de recuperar a dimensão realista sem perder a mítica e trágica, equação de complicada solução (2006, p. 131).

Com a participação dos elementos reais que constituem uma favela carioca, o tráfico de drogas e o carnaval entraram em cena, cada um com a sua função; o primeiro tomou a dimensão trágica da estória, ficou como o responsável pelas ações que levam a morte de *Orfeu* e sua amada *Eurídice*. Essa dimensão realista do filme de Cacá Diegues é coerente com a época e a situação atual da favela. Se antes morar no morro era um privilégio, havia uma idealização da favela, mesmo sendo um ambiente de pobreza e exclusão; hoje, com o inchaço populacional e as migrações para centros urbanos, dos quais o Rio de Janeiro é um dos maiores exemplos, a favela deixou de ser lugar de beleza idealizada, mas de violência, lugar do tráfico, onde a população se esforça em tentar passar as vantagens e o seu orgulho de viver ali. Ao tentar adaptar *Orfeu* equilibrando a beleza mítica que compara os negros aos gregos com a violência tão constante da atualidade, Diegues faz do filme um esforço também nesse sentido, de mostrar as belezas em meio aos pesares, assim como o esforço contrário, de não romantizar, sendo o primeiro filme, de acordo com o próprio diretor, a retomar a favela como um ambiente de reflexão.

*Orfeu* (1999), de Cacá Diegues, dialoga como os filmes de Camus, mesmo que para negá-lo e também como o Rio, Zona Norte, de Nelson Pereira. O filme, apesar de nitidamente ter optado por uma narrativa mitológica, se volta para o presente e para o atual, o mito funcionando quase como um pretexto para apresentar e mapear questões sociológicas, políticas, estéticas. (BENTES, 2007, p. 247)

Mas o dado mais importante que essa adaptação carrega consigo é o da influência quase certa do livro de Paulo Lins, *Cidade de Deus* (1997), sobre essa representação da favela. O livro ofereceu um terreno fértil para o cinema brasileiro no período da Retomada.

#### **4. AS REPRESENTAÇÕES DO FAVELADO, DO POLICIAL E DA ELITE BRASILEIRA**

Retornando ao filme *Orfeu*, que praticamente marca uma transição entre a velha e a nova representação da favela e do subúrbio das grandes cidades, os dois personagens antagônicos, Orfeu (Toni Garrido) e Lucinho (Murilo Benício), têm finais semelhantes. Ambos morrem. Cada um emprega seu papel dentro da favela e representam as duas saídas ou soluções que o favelado pode obter para sair da miséria dentro do contexto que limita as perspectivas destes; Lucinho, como o chefe do tráfico no morro, impõe a sua lei, enquanto que Orfeu, como artista e pop star, impõe sua música. Após a morte de ambos, Lucinho é automaticamente substituído pelos novos donos do morro enquanto a função de Orfeu não ganha seu substituto, como se a música, a parte mais lírica e positiva do morro, se perdesse e reinasse o tráfico. Ao contrário do filme de Camus, em que, de acordo com Mirian Rossini, “um menino do morro ficava com o violão do sambista morto, assumindo o lugar dele” (2003, p. 33). Dessa forma, em *Orfeu* de Diegues, a situação configura-se como sem saída. “[...] A realidade extra-tela parece se sobrepôr ao drama da ficção fílmica” (ROSSINI, 2003, p. 33).



Da mesma forma que *Orfeu*, o final de *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, é mais um exemplo de um filme brasileiro contemporâneo que retrata a violência

de forma cíclica, onde o traficante que morre, e quase sempre morre rápido, é substituído por outro, sendo a favela constante e progressivamente envolvida pela violência e pelo tráfico, prevalecendo a visão “sem saída”. Esse fator progressivo fica muito bem marcado pelo surgimento e evolução do tráfico durante as décadas 60, 70 e 80.

*Cidade de Deus* se dedica a narrar a história do conjunto habitacional da Zona Oeste carioca, desde a década de 60 até o início da de 80, mostrando também a formação dos grupos de traficantes que com o tempo “tomarão” as áreas do conjunto, um pouco das influências na vida dos moradores do morro e a guerra entre facções criminosas rivais. No meio disso tudo, acompanha-se a estória do jovem Buscapé (Alexandre Rodrigues) e sua constante resistência ao tráfico.

O filme representa uma favela tomada pelo tráfico, em todos os sentidos; o envolvimento da população é inevitável, pois os traficantes tomam a frente das comunidades excluídas, assumem indiretamente responsabilidades do estado, criam as leis do lugar. Os traficantes possuem uma função social dentro da comunidade, lideram, protegem, ordenam, fazem as leis ou códigos de honra e as executam. A vulnerabilidade da comunidade periférica ou do morro sentida pela exclusão e pelo abandono do estado é substituída por uma espécie de amparo do tráfico aos favelados, os protegem da polícia, que quase sempre é colocada como uma ameaça ao negro pobre favelado. Nessas circunstâncias, há uma paz armada entre favelado e traficante, que em *Cidade de Deus* o segundo ganha até a admiração do primeiro, não escapando nem os raros representantes da classe média, apenas Buscapé. E este, mesmo buscando uma vida melhor, encara essa realidade com naturalidade.

Essa relação harmônica entre favelados e traficantes fica bem evidente quando Zé Pequeno (Leandro Firmino da Hora) afugenta os meninos e novos marginais da Caixa Baixa para impedi-los de roubar na sua área, o que resulta em uma das cenas mais chocantes do filme. Zé Pequeno e seu bando conseguem encurralar dois dos meninos e pede que Filé com

Fritas (Darlan Cunha), menino que está acompanhando o seu grupo<sup>4</sup>, para que mate uma das crianças encurraladas, como um ato de iniciação ao crime. Contrastando com boa parte do filme, a cena é lenta e torturante, com o habitual forte realismo, chocando ao mostrar uma violência impetrada por uma criança contra outras crianças. Filé com Fritas mata a mais velha das duas crianças, e seu pudor ao ato de tirar uma vida começa a ser esvaziado naquele momento pela banalidade do ato.



Mas mesmo que Zé Pequeno tenha tomado esta atitude em prol da segurança da Cidade de Deus, os seus verdadeiros interesses de proteger a viabilidade do tráfico na sua área e o apóio da população nos atos dos traficantes ficam claros. Uma mão lava a outra na favela.

---

<sup>4</sup> Presta serviços para Bené entregando comida.

Mas na realidade, nem sempre os moradores da favela são coniventes com o tráfico. O mais perto de uma representação dessa difícil convivência entre moradores não envolvidos com tráfico e os engajados em *Cidade de Deus* ocorre quando vemos Buscapé evitar a figura de Zé Pequeno, mesmo quando pretende comprar um “baseado” com os traficantes, desviando o seu percurso e soltando algo como um “Pô, que cara chato!” a cada encontro inesperado o chefe do tráfico. Além disso, o enfoque maior nos atores da violência, nos traficantes, quase que no filme inteiro, leva a uma idéia de que a maioria dos moradores da favela é envolvida com o tráfico, o apóiam ou de que não existe um limite ético dentro da favela. Essa representação se difere completamente daquela dos anos 60, como em *O Assalto ao Trem Pagador* ou *Rio 40 Graus*. O crítico de cinema Cléber Eduardo faz um interessante comentário que compara as representações em *Cidade de Deus* e *Rio 40 Graus*:

Cada filme reflete seu período. *Rio 40 Graus* tinha uma proximidade com os pobres, ali vistos como os vizinhos ignorados. Em *Cidade de Deus*, o pobre é 'o outro', um estrangeiro selvagem, distante apesar de tão próximo. Ele está em um mundo bárbaro, à parte, com regras próprias, sintoma de uma sociedade partida, sem elos entre seus andares. O abismo social resultou no não-reconhecimento de um vizinho pelo outro. A aproximação se dá a distância e evita o choque entre as diferenças sociais. Ilhados em um novo quilombo, os personagens não reagem aos de cima. Matam-se uns aos outros e são opressores de si mesmos. *Cidade de Deus* esvazia a idéia de contraste. Permite ao espectador se sentir longe daquilo. (EDUARDO, 2002).

Neste contexto, o crítico abre uma questão estética e ética da representação da violência e segregação em *Cidade de Deus*. O filme, de fato, constrói a favela como um microcosmo descontextualizado de todo o resto, não há uma relação do que há fora da Cidade de Deus que influencie na situação de dentro; logo, toda a pobreza, miséria e violência não possuem causas, somente efeitos, o que facilita uma leitura da visão do filme como espetacularizado, despolitizada e não indignada com aquela violência. Paulo Lins argumenta que o propósito de seu livro foi o de mostrar a visão interna e isso foi bem adaptado para a versão cinematográfica. No entanto, essa visão interna limita a reflexão política acerca das

causas da violência, há uma simples contemplação do que existe, mesmo que essa realidade tenha sido tratada com forte realismo. Não há um distanciamento momentâneo do telespectador, algo que o faça criticar e dissecar o ocorrido enquanto a ação se sucede, mas isso decorre também por fatores estéticos. A classe média, ao assistir ao filme, entra e sai do morro, olha tudo a distância, diverte-se, retornando novamente ao conforto de seu ambiente. Esse aspecto do filme resultou em algumas críticas, entre elas a de Kátia Santos, antiga moradora de Cidade de Deus e doutora em Literatura Afro-americana:

Acredito ser esse um dos pecados do filme *Cidade de Deus*. A desumanização de tudo e de todos, disfarçada de ‘ficção verossimilhante’. E não é bem assim, sabemos que não. Alguém gerou Dadinho. Alguém chorou pelo bandido Zé Pequeno. Mas a impressão que fica, a partir do filme, é que gente preta brota da terra da noite para o dia, vem do nada, e já de arma na mão. [...] Afora o filho peixeiro, ninguém mais tinha família, não há famílias na CDD [Cidade de Deus] de Fernando Meirelles. Só há um amontoado de gente preta matando ou morrendo. (SANTOS apud RIBEIRO, 2005, p. 9)

*Cidade de Deus* é um importante filme que marca o cinema brasileiro dentro e fora do país por mostrar a situação caótica da violência e a evolução do tráfico de drogas na periferia carioca. Nesse sentido o filme é exemplar, mesmo que faça apenas constatações de uma realidade sem criticá-la. No entanto, para alguns há uma questão ética não correspondida pelo filme quando se trata da representação da pobreza, miséria e violência, e que por tratar especificamente de um conjunto habitacional, arrisca estigmatizá-lo, formar caricaturas a respeito dos moradores do local quando escolhe formar discursos mais simples aliados a uma estética estilizada da violência. Como consequência, tem-se críticas incisivas como a de uma ex-moradora do bairro e de outras figuras engajadas com as questões sociais.

Conforme afirma Santos, a família é algo praticamente inexistente no filme, não trabalhado, mas se por um lado reflete a “superficialidade” do roteiro escrito por quem é de fora e que ver o de dentro como um “outro”, por outro há um reflexo no filme da desestruturação familiar dessa classe, fato que, de uma forma ou de outra, contribui para a

entrada do jovem ao tráfico. Contudo, não se pode negar também a simplificação dos personagens, a redução destes para o bem e para o mal. Dadinho é desenvolvido como uma criança de índole e natureza ruim, com maldade vinda do acaso, sem uma causa ou razão e muito menos uma família. Da mesma forma, Buscapé é “destinado” a ser uma pessoa do bem, “no caminho do bem”, como entoa a música-tema de Seu Jorge. Não há complexidade nessa situação, não há dúvidas, falhas de caráter, tensões entre o certo e o errado, e sim índoles completamente deformadas ou corretas. Isso tudo se disfarça na presença de personagens aparentemente complexos, ou por suas personalidades, como é o caso do carismático Bené, ou pela mudança de atitude, como a de Mané Galinha.

Polêmico como foi desde os dias antes de sua primeira exibição, *Cidade de Deus*, mesmo com seus equívocos estéticos possui suas grandes qualidades. O filme foi, sem dúvida, o legitimador de uma passagem do discurso para o favelado, o excluído, que pôde agora ser visto pela sociedade, enxergado, ter relevância, e uma consciência de si próprio. E como afirma Hamburger (2005), o fato de MV Bill e Celso Athayde<sup>5</sup> terem desenvolvido o documentário televisivo *Meninos do Tráfico* indica bem essa tendência do favelado em tomar o discurso pra si, antes proferido pelo outro, sob a visão do outro. E *Cidade de Deus* contribuiu fortemente nesse aspecto.

Em menor espaço, em *Cidade de Deus* está a figura do policial Cabeção. Talvez ele seja um dos raros fatores indiretos para a situação da violência no conjunto habitacional, pois representa a instituição policial corrupta e impotente, incapaz de prover segurança aos moradores da comunidade, ao contrário, apenas oprimindo-os. Um bairro abandonado pelo Estado e pela única instituição deste que ainda entra na área. Cabeção comete vários atos

---

<sup>5</sup> Representantes da ONG Cufa (Central Única das Favelas)

corruptos durante o filme e se insere aos poucos no mundo do crime, paralelamente ao desenvolvimento do tráfico no bairro.

É provável que a representação mais complexa da polícia e do policial no cinema brasileiro contemporâneo esteja em *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha. O diretor, no intuito de dar continuidade à reflexão aberta pelo seu documentário *Ônibus 174* (2002) a respeito da instituição policial, produz uma ficção que retrata a ação da polícia nas favelas do Rio de Janeiro e desmascara as falhas da instituição. O filme narra a estória do capitão do BOPE, Nascimento (Wagner Moura), que por estar esperando um filho decide abandonar a corporação e procurar um substituto, enquanto que dois jovens “aspiras”, Matias (André Ramiro) e Neto (Caio Junqueira), da Polícia Militar da cidade percebem os atos corruptos dentro da Polícia Militar e decidem fazer o teste para o Batalhão Especial.

*Tropa de Elite* tem início com a seguinte frase do psicólogo social americano Stanley Milgran que funciona como uma epígrafe ou um prólogo que permeia o discurso do filme e a reflexão do espectador: “A Psicologia Social deste século nos ensinou uma importante lição: não é o caráter de uma pessoa que determina como ela age, mas a situação na qual ela se encontra” (TROPA, 2007).

A frase por si só quebra o rígido delineamento de caráter encontrado em *Cidade de Deus* e, além dar uma argumentação complexa sobre os personagens que compõem a realidade tratada, está dentro do discurso que apresenta e explica a situação da instituição policial no Brasil. O filme trata justamente sobre o espaço delicado entre a favela e o asfalto, esse espaço que sofre pressões de ambos os lados; e vê-se a situação complexa em que esses policiais se encontram ao terem que estar nessa guerra contra o tráfico ao mesmo tempo em que fazem parte de uma instituição corrupta e fraca. A Polícia Militar do Rio de Janeiro é desmascarada em suas tramóias, em seus atos corruptos que vem de cima para baixo, e o policial como uma “vítima” dessas circunstâncias adapta-se, adere aos atos ilícitos e a

corrupção, e estendem isso para a zona de guerra. De furtos de equipamentos da própria instituição a tráfico de armas, a polícia é colocada como um órgão caótico do Estado, onde não existe punição para os desacatos se estes não forem explicitados, morrendo qualquer possibilidade de denúncia. Um espírito profissional para o simples policial militar praticamente não existe na visão do filme, em um ofício delicado que se relaciona diretamente com a criminalidade e o ilícito, com as formas “alternativas” de faturar o que a instituição não os dá. De certa forma, *Tropa de Elite* compõe a realidade de um policial como tão vulnerável quanto à de um favelado, um excluído não assim considerado, que não sofre as pressões da miséria e da falta de perspectivas, mas dos limites impostos pela própria profissão e pela violência urbana descontrolada que devem encarar. Não é o desespero da fome e da miséria, é o desespero da guerra urbana.

Mas não é só da polícia que *Tropa de Elite* fala, a classe média também possui a sua representação e não é das mais agradáveis. O filme apresenta uma classe média próxima ao tráfico, uma elite jovem e representada na sua maioria por universitários. O excluído não é mais o intruso dos bairros chiques, a elite é que sobe o morro. O interesse maior dos *playboys* é a própria droga, o consumo e em alguns casos a interação com o tráfico, por mais estranho que pareça; e o filme dá sinais disso, dá exemplos desse jovem que vê no traficante um ponto de identificação, sendo isso provavelmente um dos efeitos da própria atenção dada pela mídia à periferia. É o lugar da moda, o lugar da pobreza glamurosa do cinema, da miséria como um estilo de vida. O personagem Edu, jovem universitário da PUC e distribuidor dos “pacotes” na universidade, é um sintoma dessa situação, do jovem envolvido com as drogas, que faz questão de se incluir nas facções, de sentir-se parte do grupo.

Do outro lado há o Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar (BOPE), uma tropa especial da PM, que parece ser imune à onda de corrupção. Treinados para ser a elite da tropa policial, o batalhão impõe, assim como os traficantes, as suas próprias leis

quando sobe ao morro e mata traficantes, tortura moradores, pressiona estudantes e “apaga” policiais que vendem armas ao tráfico. Em face de toda a realidade de corrupção e sujeira dentro da própria PM que já não era novidade para o brasileiro inseguro, a não ser a profundidade da lama representada no filme, o BOPE com sua idoneidade surge como o herói que combate o tráfico e a corrupção, fato que seria normal se não fossem os atos brutais do batalhão. O crítico mineiro Pablo Villaça, na época do lançamento do filme, fez a seguinte observação:

[...] a *aparência* de idoneidade (real ou não) leva o público a aceitar as ações do capitão Nascimento, como se o fato de ser incorruptível desse ao sujeito carta branca para torturar e matar. Ou seja: estamos tão fartos da violência quanto da corrupção, ambas endêmicas – e, com isso, perdemos de vista o que é “certo” e nos contentamos apenas com o “possível”. O problema é que uma vez ultrapassada a linha do que é aceitável, torna-se difícil voltar atrás. (VILLAÇA, 2007).

Se *Tropa* foi julgado constantemente de “fascista”, se existe algo que torne confusas as idéias propostas por José Padilha, e se a representação da violência empregada pelos policiais, em especial o BOPE, ao invés de ser encarada como um reflexo e um retrato cruel da realidade, na verdade é considerada como uma apologia, então isto se deve ao equívoco estético do longa. Fazendo uma separação radical entre os elementos intrínsecos: discurso e estética; *Tropa de Elite* não vacila no primeiro, mas se equivoca ao moldar seu discurso em uma estética que privilegia muito o espetáculo e o entretenimento, sem chocar tanto quanto deveria<sup>6</sup>.

Porém, *Tropa de Elite* não tenta inocentar o policial e a instituição, faz ao contrário, escancara as suas mazelas, expõe suas vergonhas, apresenta a realidade incômoda ao brasileiro, propõe, mesmo que pouco, a busca por uma razão destes comportamentos, mas não na intenção de inocentá-los, e sim de fazer o mesmo que fora feito em *Ônibus 174*, que

---

<sup>6</sup> Sem desconsiderar a importância da estética na composição do discurso, ou seja, não desconsiderando o discurso estético.

sugeriu as possíveis causas, não as justificativas, para as atitudes do seqüestrador Sandro Nascimento, compondo um painel da arquitetura social brasileira ao mostrar os diversos elementos que compuseram aquela situação, desde o massacre da Candelária, passando pelos estigmas sofridos quando menino de rua, até reação de um Brasil que assistia tudo pela TV.

Neste sentido, o momento-chave de *Tropa de Elite* é justamente aquele em que um personagem [Matias] recebe a incumbência de executar friamente outro [Baiano]. Relembre a cena e verifique *sua* reação à mesma: você torceu para que o gatilho fosse apertado ou desejou que o indivíduo em questão se negasse a disparar a arma? De minha parte, confesso que fui seduzido pela primeira opção – e, mesmo horas depois do filme, não conseguia vencer a surpresa por ter tido este sentimento, já que tenho repulsa pela pena de morte e por qualquer ato de brutalidade. (VILLAÇA, 2007).

Em uma entrevista concedida ao site Gazeta do Povo (FLORES, 2007), o cineasta diretor do filme José Padilha demonstra serem os efeitos da estética de um filme no público mais complexos do que a crítica mais radical supõe quando ele afirma que “Se *Tropa de Elite*, por acaso, revelar que uma parcela grande da população brasileira imagina que a violência é a solução para a violência, ele terá prestado um grande serviço para nossa sociedade, revelando esse fato dramático e trágico”. E foi justamente isso o constatado durante a repercussão do filme, a violência como solução e a admiração ao Capitão Nascimento pela maioria dos brasileiros, considerando-se a popularidade do personagem e o apóio às suas atitudes. E se as técnicas hollywoodianas possibilitaram ao filme uma profunda identificação do público com os personagens a tal ponto da constatação de que o brasileiro em sua maioria vê na violência policial a solução, então percebe-se vantagens em tal utilização dessa estética que vai além da simples dicotomia entre cinema espetacular alienante e cinema moderno revolucionário, que aponta apenas pontos negativos a primeira e vantagens a segunda. A estética espetacular da violência exposta em *Tropa de Elite* é bem executada e aquilo que pode parecer um equívoco se apresenta como um dispositivo para a revelação do verdadeiro desejo do público. É isso que *Tropa de Elite* faz, coloca o telespectador diante dessa violência e o faz confrontar a si

mesmo e as suas opiniões a respeito da realidade colocada. Nessa perspectiva, a estética espetacular da violência foi positiva por possibilitar esse confronto ao tornar a violência tão sedutora e uma possibilidade real a ser aceita. O fascismo não está inserido como parte do discurso do filme, mas como uma sugestão sedutora ao brasileiro de classe média que já não suporta a violência e que de alguma forma deseja o extermínio da “sujeira”, extermínio este que já ocorreu em vários momentos, vide o massacre de Carandirú, o massacre de Eldorado dos Carajás, o massacre da Candelária e todos os outros promovidos por essa polícia mostrada no filme de Padilha.

O tiro de Matias no traficante Baiano no final do filme não soa diferente dos meninos da Caixa Baixa “tomando” a Cidade de Deus, ou da substituição de Lucinho por outro traficante em *Orfeu*, ou outros tantos finais semelhantes de filmes brasileiros contemporâneos. A cada capitão Nascimento que precisa nascer, há uma confirmação de que o Brasil ainda necessita desse “mal necessário”, o “mal” que controla a apartheid social, que dá um mínimo de equilíbrio a uma situação que parece tender a explodir. Não há muita diferença quando um favelado se converter num traficante e um policial qualquer em uma mente perversa e treinada comparada a do Nascimento, pois ambos os personagens nascem das mesmas grutas sombrias das periferias do Brasil.





Nessa perspectiva, a atitude de Matias configura mais uma vez a visão negativa de “sem saída”, marcando assim, oito anos após o *Orfeu* de Cacá Diegues, esse cinema brasileiro contemporâneo como perplexo e pessimista em relação a sua própria realidade, a da violência do Brasil contemporâneo; mas mesmo assim, muitas vezes, incapaz de questioná-la e de discutir os motivos e limites dentro do próprio filme. No entanto, vale ressaltar que essa discussão tem se estendido para além das salas de cinema, após a película chega ao público.

#### 4. CONSIDERAÇÕES

A favela e a periferia urbana possuem uma história que caminha paralela a do cinema brasileiro no tempo e nas transformações, e o cinema nacional expôs um reflexo coerente com a realidade dessa pobreza urbana em cada época, apenas romantizando um pouco mais em uma década já não tão fácil para a favela, como a de 70. Porém, a favela retratada nos anos 50 pelo cinema estava em completa sintonia com o contexto de um país que ainda possuía uma população rural consideravelmente maior; ou melhor, poucos grandes centros populacionais e uma população urbana não tão grande como a de hoje, os centros urbanos ainda não se encontravam na situação de hoje, onde a criminalidade se alia a miséria.

Mesmo que o cinema brasileiro contemporâneo não possua ideologias que permeiam a representação do Brasil, ou que não seja carregado por utopias e nem tenha como pretensão explícita uma movimentação e incitação do público, assim como fazia o Cinema Novo, a realidade de exclusão social e violência de alguns centros urbanos brasileiros é retratada. Existe desde a retomada do cinema nacional nos anos 90 um grande debate sobre as estéticas utilizadas nos filmes da Retomada e Pós-retomada, acerca da tal “despolitização” desse cinema, das estéticas ditas publicitárias, da espetacularização da violência e glamourização da pobreza. Há quem julgue que o cinema atual se esvaziou e caiu na pura comercialização; num outro lado, há os que defendem e acreditam que esse cinema é realista, verossímil e mostra as mazelas sociais de forma chocante, mas à sua maneira.

O fato é que de forma quase que inversa à proposta pelo Cinema Novo dos anos 60, o cinema de hoje trata e representa a realidade apenas retratando-a através de um tom e estética mais naturalista possível, realismo puro. Não há simbologias ou estéticas violentas e vanguardistas como aquelas usadas nos filmes que tratavam sobre o sertão, na década de 60; nem também há o romantismo dos filmes sobre favelados e periféricos desse mesmo período. Os filmes brasileiros atuais apostam na crueza das cenas, na violência mais explícita, na realidade cruel. São representações que impressionam e constataam aquilo que já tínhamos noção de que existia. Não é o cinema da motivação tipicamente cinemanovista, mas um cinema perplexo, de certa forma distópico, que, mesmo com seu aparente esvaziamento, consegue pautar temáticas, incitar debates e movimentar a parcela excluída.

## REFERÊNCIAS

**BENTES**, I. .Sertões e Favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Revista ALCEU**, 2007. Disponível em: < [http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu\\_n15\\_Bentes.pdf](http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu_n15_Bentes.pdf)>. Acesso: 08 dez. 2008.

**EDUARDO**, Cléber. A cosmética da fome. Revista Época, 2002. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT373958-1661,00.html>>. Acesso: 13 nov. 2008

**FLORES**, Rudney. Diretor de ‘Tropa de Elite’ rebate críticas de que o filme glorifica a violência. Gazeta do Povo, out. 2007. Disponível em: <<http://portal.rpc.com.br/gazetadopovo/cadernog/conteudo.phtml?id=703772>>. Acesso: 8 jul. 2008.

**HAMBURGER**, E. I. . Violência e pobreza no cinema brasileiro recente. **Novos Estudos**. CEBRAP, v. 78, p. 113-128, 2007. Disponível em: < [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002007000200011](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000200011)>. Acesso: 25 nov. 2008.

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

**ORICCHIO**, Luiz Zanin. **Cinema de Novo: um balanço crítico da Retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

**RIBEIRO**, Paulo Jorge. Ressonância e Encantamento: 'Cidade de Deus e a crítica cultural contemporânea.(1999 – 2005). Rio de Janeiro: 2005. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: < [http://www.centrodametropole.org.br/seminarios/5cidade\\_de\\_deus.pdf](http://www.centrodametropole.org.br/seminarios/5cidade_de_deus.pdf)>. Acesso: 16 dez. 2008.

**ROSSINI**, Mirian de Sousa. Favelas e favelados: a representação da marginalidade urbana no cinema brasileiro. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, v. 10, p. 29-34, 2003. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/795/604>>. Acesso: 13 nov. 2008.

**TROPA** de Elite. Direção: José Padilha. Produtora: Zazen Produções e outras. Roteirista: Bráulio Montavane, José Padilha, Rodrigo Pimentel e outros. Intérpretes: Wagner Moura, Caio Junqueira, André Ramiro e outros. São Paulo: Universal Pictures do Brasil, 2007. 1 DVD (115min)

**VILLAÇA**. Pablo. Tropa de Elite. Cinema em Cena, out. 2007. Disponível em: <[http://www.cinemaemcena.com.br/Ficha\\_filme.aspx?id\\_critica=6835&id\\_filme=6592&aba=critica](http://www.cinemaemcena.com.br/Ficha_filme.aspx?id_critica=6835&id_filme=6592&aba=critica)>. Acesso: 11 dez. 2008.

## FILMOGRAFIA

*Assalto ao Trem Pagador*. Direção: Roberto Farias. 1962.

*Cidade de Deus*. Direção: Fernando Meirelles. Co-direção: Kátia Lund. 2002.

*Ônibus 174*. Direção: José Padilha. 2002.

*Orfeu*. Direção: Cacá Diegues. 1999.

*Orfeu do Carnaval*. Direção: Marcel Camus. 1959.

*Tropa de Elite*. Direção: José Padilha. 2007