



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO INSTITUTO DE
CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS PROGRAMA DE PÓS- GRADUAÇÃO
EM HISTÓRIA.**

FELIPE BIGUINATTI CARIAS

**UM HERÓI CONTRA A CORRUPÇÃO? PERSPECTIVA DE ANÁLISE DE
TROPA DE ELITE II E O PROCESSO DE ESTETIZAÇÃO DA
VIOLÊNCIA NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO.**

**CUIABÁ-MT
2019**

FELIPE BIGUINATTI CARIAS

**UM HERÓI CONTRA A CORRUPÇÃO? PERSPECTIVA DE ANÁLISE DE
TROPA DE ELITE II E O PROCESSO DE ESTETIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA
NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO.**

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Mato Grosso, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História, sob orientação da

Prof^ª. Dr^ª. Thaís Leão Vieira.

**CUIABÁ-MT
2019**

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte.

C277h Carias, Felipe Biguinatti.

Um Herói Contra a Corrupção? : Perspectiva de Análise de Tropa de Elite 2 e o Processo de Estetização da Violência no Cinema Brasileiro Contemporâneo / Felipe Biguinatti Carias. -- 2019

170 f. : il. color. ; 30 cm.

Orientador: Thaís Leão Vieira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em História, Cuiabá, 2019. Inclui bibliografia.

1. ANCINE. 2. Cinema. 3. Tropa de Elite II. 4. Estética. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Permitida a reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
Avenida Fernando Corrêa da Costa, 2367 - Boa Esperança - Cep: 78060900 - CUIABÁ/MT
Tel : 65-3615-8493 - Email : vitalejneto@gmail.com

FOLHA DE APROVAÇÃO

TÍTULO : "Um herói contra a corrupção? Perspectiva de análise de Tropa de Elite II e o racismo constituinte da realidade brasileira."

AUTOR : Mestrando Felipe Biguinatti Carias

Dissertação defendida e aprovada em 20/02/2019.

Composição da Banca Examinadora:

Presidente Banca / Orientador Doutora Thaís Leão Vieira
Instituição : UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO

Examinador Interno Doutor Leandro Duarte Rust
Instituição : UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO

Examinador Externo Livre Docente Alcides Freire Ramos
Instituição : UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Examinador Suplente Doutor Candido Moreira Rodrigues
Instituição : UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO

CUIABÁ, 20/02/2019.

RESUMO

Tropa de Elite: O inimigo agora é outro (2010), de José Padilha, foi uma obra cinematográfica brasileira que produziu extenso diálogo sobre o problema da Segurança Pública no Brasil, principalmente no que tange o mundo da Guerra às Drogas; formação do crime organizado e das milícias. Diante do demasiado debate semântico, a respectiva pesquisa teve como finalidade sustentar três hipóteses sobre a obra cinematográfica e a sua sucessiva discussão. A primeira hipótese, tem como objetivo refletir sobre a extensa interpretação sobre o cinema nacional contemporâneo e a sua categorização enquanto blockbuster nacional. Segundo a leitura de alguns autores, por exemplo, Marcelo Ikeda, Lúcia Nagib, Anita Simis etc., o cinema nacional estaria produzindo uma narrativa estética de nacionalização ou estetização dos problemas sociais brasileiro, para assim, bem aos moldes da interpretação de Renato Ortiz, romper com as barreiros culturais e territoriais e, posteriormente, auferir maior circularidade de capital e divulgação. Porém, ao dialogarem com tal interpretação, os autores não apresentam nenhuma possibilidade de polissemia entre espectador e obra. Pelo contrário, a retórica da Industrial Cultural e interpretação unívoca é constantemente naturalizada. A tocante pesquisa rompe com tal interpretação ao dialogar com as críticas presente no jornal Folha de São Paulo e O Globo, mostrando que mesmo sendo uma obra da Indústria Cultural ela ainda sim é demasiadamente polissêmica. A segunda hipótese parte da seguinte questão: por que Tropa de Elite II proporcionou forte debate social? Desse modo, a hipótese é sustentada por três questões sociais: estetização da violência e do mundo ordinário; retórica da narrativa hípernaturalista de quem “realmente viveu dada situação”; disseminação dos reality shows e o gênero cinematográfico Found Footage. Tríade que ajuda a problematizar a terceira e última hipótese. *Tropa de Elite II* foi interpretado enquanto obra que “descreve” a má administração do espaço público brasileiro pelo fato de naturalizar e dialogar com a interpretação extremamente consolidada na *memória histórica* brasileiro: O conceito de patrimonialismo sistematizado por Raymundo Faoro e o partido UDN.

Palavras-chave: ANCINE; Cinema; Tropa de Elite II; Estética.

ABSTRACT

Elite Squad: The Enemy Within (2010) by José Padilha was a Brazilian cinematographic work which produced an extensive dialogue about the problem of Brazilian public security specially in the case of drug war: formation of organized crime and militias. Faced with many semantic debates the purpose of this respective research support three hypotheses about the cinematographic work and its successive discussion. The first hypothesis aims to reflect about the extensive interpretation about national contemporary cinema and your categorization as a national blockbuster. According to some authors readings, for example, Marcelo Ikeda, Lúcia Nagib, Anita Simis etc. The national cinema would be producing an aesthetic narrative of nationalization or aesthetization of Brazilian social issues, following patterns of Renato Ortiz' interpretation, breaking cultural and territorial barriers and getting major capital circularities and announcements. However the dialogue of such an interpretation, the authors don't come up with any possibilities of polissemia between spectator and done work. The rhetoric of Cultural Industrial and univocal interpretation is constantly naturalized. This research breaks this interpretation when discussing as critics in the newspapers Folha de São Paulo and O Globo what shows that even being an Industrial Culture's work it's also polysemy. The second hypothesis begins with the following question: why Elite Squad II provided strong social argument? Thereby the hypothesis is supported by three social issues: aestheticization of violence and the ordinary world; rhetoric of the hypernaturalist narrative of those who "really lived given the situation"; reality shows and the film genre Found Footage. This three subjects help to problematize the third and the last one hypothesis. Elite Squad II was interpreted as a work that "describes" the mismanagement of the Brazilian public space by the fact of naturalize and dialogue with the extremely consolidated interpretation in Brazilian historical memory: the concept of patrimonialism systematized by Raymundo Faoro and the UDN party.

Key words: ANCINE, cinema, Elite Squad II, aesthetics.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	9
INTRODUÇÃO	11
1. CAPÍTULO I: INTERPRETAÇÕES HISTORIOGRÁFICAS SOBRE A AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE)	18
1.1 ESTADO E CINEMA OU OUTRO CAMINHO POSSÍVEL?	21
1.2 CINEMA EM ÉPOCA DE FHC: O DESVENCILHAMENTO COM O CAMINHO DO MEIO NÃO FOI DESSA VEZ.	29
1.3 SÓ COM A LEI NÃO DEU CERTO, SERÁ QUE COM UMA AGÊNCIA A GENTE CONSEGUE? CRIAÇÃO DA ANCINE E OS VELHOS NOVOS RUMOS PARA O CINEMA NACIONAL.	32
1.4 ENTRE O “REAL” E O INTERPRETATIVO: QUAIS SÃO OS POSICIONAMENTOS DOS PESQUISADORES EM RELAÇÃO À ANCINE.	43
1.5 OLÁ HOLLYWOOD, UM DIA EU VOU SER IGUAL A VOCÊS.	45
1.6 TROPA DE ELITE II: UMA PROPOSTA POSSÍVEL PARA A DISTRIBUIÇÃO NACIONAL.	51
2. CAPÍTULO II: PERCURSO PELA CAPILARIDADE POLISSÊMICA DE TROPA DE ELITE II ENTRE OS JORNAIS E A ACADEMIA.....	59
2.1 OS CRÍTICOS DOS JORNAIS: A ESTRUTURA DEFINE A SUA ESCRITA?.....	64
JORNAL O GLOBO.	64
2.2 OS CRÍTICOS DA FOLHA DE SÃO PAULO.	75
2.3 LEITURA ACADÊMICA SOBRE <i>TROPA DE ELITE 2</i> : TESES, DISSERTAÇÕES E ARTIGOS.....	84
2.4 TROPA DE ELITE II COMO “EXTENSÃO DA REALIDADE” OU RETÓRICA DA ESPETACULARIZAÇÃO?	98
3 CAPÍTULO III: TROPA DE ELITE II: ENTRE O DIALOGISMO, FICÇÃO E REALIDADE E A PERDA DA DIMENSÃO HISTÓRICA.	109
3.1 O ESPECTADOR NA OBRA: TROPA DE ELITE II E A PERDA DA DIMENSÃO HISTÓRICA.....	121
3.2 TROPA DE ELITE II DESVENDA A “CORRUPÇÃO” OU NÃO VÊ A SUA PRÓPRIA?	134
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	157

5. BIBLIOGRAFIA	163
TRABALHOS ACADÊMICOS.....	163
LIVROS PUBLICADOS.....	164
LEIS.....	166
SITES	166
PERIÓDICOS.....	168
FILMOGRAFIA.....	169

AGRADECIMENTOS

Engraçado, mas eu nunca imaginei que um dia eu estaria em alguma Universidade. Se a minha vida mudou tanto, é porque pessoas maravilhosas sempre estiveram ao meu lado. Além do apoio institucional, que desde a graduação me auxiliou com apoio estrutural e financeiro.

Agradeço ao momento histórico que presenciei no Brasil, de amplo incentivo à pesquisa e à educação. Brasil totalmente diferente do qual meus pais viveram; por isso fico muito grato a tudo o que eu pude experimentar ao longo dos quatro anos de graduação e dois anos de mestrado.

Agradeço de coração ao Rogério, amigo que reside comigo desde a graduação, tenho certeza que não foi fácil ter aguentado por tanto tempo a minha ausência enquanto amigo, que passava a maior parte do dia na Universidade.

Agradeço também ao meu irmão Thales e a sua companheira Iza, ambos sempre me incentivaram a cada dia a aprender mais e nunca esquecer do meu potencial enquanto pesquisador e, principalmente, enquanto pessoa.

Não poderia deixar de agradecer também a minha digníssima namorada, Jessica, que diversas vezes me ajudou nos momentos de crise em relação à baixa autoestima intelectual e estética.

Agraço à professora Thaís, com as suas leituras atenciosas e comentários cirúrgicos sobre a reflexão histórica, além do seu carinho enquanto pessoa e amiga.

Agradeço também as pessoas que estão na minha cidade natal; ao meu primo Ciro, pessoa que amo como amigo e irmão; ao meu primo Pedro, quem me ensinou a nunca desistir dos meus sonhos; ao primo Guga, pessoa de coração gigante e muitíssimo parceiro; a minha tia Mary, com seu fantástico entusiasmo, alegria e carinho; ao tio Beco, com o seu notório jargão “joga duro”; a minha irmã Bárbara, menina dotada das melhores gírias já inventada; a minha mãe e ao meu pai, que de longa data sempre me incentivaram e nunca desistiram de mim.

Agradeço à CAPES pelo apoio financeiro de fomento à pesquisa, do qual me possibilitou dedicação exclusiva ao mundo acadêmico; agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História, aos professores, aos funcionários e, principalmente, à Kawany Stephany, pela sua amizade e os atendimentos carinhosos enquanto secretária do programa. Agradeço também aos amigos do dia a dia na instituição, ao William Serdeira, à Natalia Ramires, ao Wagner, ao Luís Bonfim e a todos os amigos do núcleo de pesquisa GEPEHLC, do qual proporcionou diversas discussões teóricas e novas amizades.

Agradeço também ao Prof. Leandro Rust e ao Prof. Alcides Freire Ramos pela leitura atenciosa, crítica, construtiva e científica da pesquisa. Sem o cuidado de vocês a pesquisa não teria tomado a dimensão que está agora.

Se não fosse pelo amor e carinho dessas pessoas, eu tenho certeza que não teria concluído a respectiva pesquisa, todo o exercício de reflexão que eu produzi ao longo do texto expressa o meu amor por vocês e o compromisso profissional e carinhoso sobre o exercício da reflexão histórica.

INTRODUÇÃO

O debate sobre cinema e Estado no Brasil é personificado por variados posicionamentos de encaminhamento, recebendo sugestões dos múltiplos espaços, dentre eles, o espaço do espectador. No entanto, uma parcela significativa das produções acadêmicas interpretou a relação entre cinema e Estado restritamente ao campo da tríade produção, distribuição, exibição, sem se atentarem de forma crítica para o campo da recepção, que na maioria das vezes é visto apenas como reflexo da mensagem da obra.

A preocupação massiva dos respectivos intelectuais, dos quais discutiremos com detalhe ao longo do primeiro capítulo, é a de problematizar a composição dos filmes financiados pelo Estado, dando ênfase na polarização entre filmes mercadológicos/filmes de autor.

O ponto nevrálgico da ótica analítica dos pesquisadores estrutura-se pela seguinte premissa: filmes de autor, enquanto obras reflexivas, problematizadoras e intelectualizadas e, lotado no extremo oposto, filmes mercadológicos que não passam de instrumento massivo e alienador.

A problemática parte - talvez por não dialogar diretamente com o objeto de pesquisa dos autores - da falta de tensionamento para pensar o cinema na qualidade de linguagem. A preocupação primária, dos respectivos autores, é de interpretar o cinema na via da comunicação de massa, como apêndice ou instrumento de manutenção do modo de produção capitalista.

A perspectiva é tão latente que a historiografia sobre a ANCINE (Agência Nacional do Cinema) apropriou-se da crítica – que na maioria das vezes são leituras econômicas - e das problemáticas sociais fomentadas pelo capitalismo como ótica para compreender o cenário do cinema nacional.

Ao analisarem a obra e a recepção a partir do contexto, retiram qualquer possibilidade de polissemia, pois atribuem todo o campo semântico à obra cinematográfica, projetando-a como a única fonte de sentido, excluindo a possibilidade de interpretação a partir do ponto de vista da intersecção entre obra e espectador.

Diante disso, analisaremos *Tropa de Elite: O inimigo agora é outro*, de José Padilha; *blockbuster* nacional que auferiu extensa repercussão no cinema brasileiro e, quiçá, no mundo¹. O intuito da pesquisa tem como finalidade refletir quanto a ideia de que, por mais mercadológica que a obra seja², ela possui recursos que possibilitam o diálogo com o real, não apenas pela estruturação estética, mas através dos sentidos que o espectador atribui à obra.

A pesquisa se entrelaçou a partir de três hipóteses. Primeira, por mais que a obra cinematográfica seja excessivamente mercadológica (e qual não é?), ainda assim, é um documento importante para suscitar o debate no âmbito social e acadêmico, auxiliando para a reflexão sobre o real. Não apenas pelo seu conteúdo, mas também pela recepção, que pode ser a mais polissêmica possível. Por meio dela, os pesquisadores ou críticos, podem perceber de que modo o diálogo entre obra e recepção constrói, ou reafirma, *memórias históricas*³ naturalizadas nas relações sociais.

A obra supracitada, por exemplo, permite compreender o quanto a dinâmica entre obra e recepção constrói uma interpretação sobre o Estado brasileiro e a sua má administração do espaço público a partir do “jeitinho brasileiro” que, sistematicamente, escamoteia o racismo estrutural; elemento este que defendemos como chave explicativa para o problema social - público e privado - brasileiro.

A análise da recepção partiu da crítica estabelecida em periódicos – jornal O Globo e Folha de São Paulo⁴ – e trabalhos acadêmicos – artigos, dissertações e teses -

¹ “Tropa de elite 2”, de José Padilha, tornou-se o filme com a maior bilheteria da história no Brasil, acumulando um total de R\$ 102,6 milhões. A informação foi divulgada pelo instituto Filme B e confirmada pela assessoria do filme. Com esse valor, calculado até o dia 27, o longa bate “Avatar”, de James Cameron, que faturou R\$ 102, 3 milhões. No dia 8 de dezembro. “Tropa 2” se tornou o filme mais visto da história do cinema brasileiro, quando atingiu a marca de 10.736.995 espectadores após nove semanas de exibição. O longa ultrapassou o antigo campeão, “Dona Flor e seus dois maridos” (1976), que foi visto por 10.735.525 de pessoas. CENTRAL GLOBO DE PRODUÇÕES. ‘Tropa de elite 2’ é a maior bilheteria da história no Brasil. G1.com, 2010. Disponível em: < <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/12/tropa-de-elite-2-e-maior-bilheteria-da-historia-no-brasil.html> > Acesso em: 11 jan 2019.

² Partimos do pressuposto que toda obra cinematográfica possui relação direta com o espaço mercadológico, a necessidade de algum tipo de acúmulo sempre estará presente, seja ele financeiro ou cultural. Porém, evidenciamos a polarização apenas com o objetivo de mostrar os efeitos nocivos que a clivagem da leitura apriorística: mercadológico (não reflexivo) e não mercadológico (reflexivo) perpetuam.

³ A interpretação do conceito partiu da obra *A Teia do Fato*, de Carlos Alberto Vesentini. Ao longo dos capítulos o conceito será discutido em maior detalhe.

⁴ O filtro de pesquisa varia entre os sites. Para o jornal O Globo, a pesquisa foi feita a partir dos seguintes itens: (Década: 2010; ano: 2010; mês: setembro; palavra-chave: Tropa de elite 2). Diferente da composição para o Jornal Folha de São Paulo, que prosseguiu com os respectivos itens: (Palavra-chave: Tropa de elite II; de 01 de agosto de 2010 a 01 de novembro de 2011).

. O objetivo foi perceber a tensão que há entre obra – de estética emotiva e dialógica - e a interpretação da crítica sobre o respectivo debate. Na imersão à documentação, percebeu-se que não há constância no sentido interpretativo da crítica sobre o filme, tendo os jornais com leituras mais “ingênuas” e os trabalhos acadêmicos com leituras mais “intelectualizadas”. Desse modo, a leitura da recepção só foi possível em diálogo com a relação entre história e cinema e a observação do cinema como linguagem específica.

Segunda hipótese: *Tropa de Elite II* só conseguiu auferir larga crítica e repercussão porque é uma obra que trabalha, proficuamente, com o ofuscamento da separação entre ficção e realidade, ao jogar com mecanismos estéticos fruto de uma sociedade hiperespetacularizada; principalmente sobre o âmbito da violência.

No âmbito da estética, *Tropa de Elite II* dialoga com o cinema “realidade” que tem como base livros escritos por pessoas que “realmente” viveram dada situação, como abordaremos com mais detalhes no capítulo III. Filmes como *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles; *Carandiru* (2003), de Héctor Babenco; *Rota Comando* (2009), de Elias Junior, etc. Filmes que aumentam a sua tônica de realidade em uma sociedade de reality shows e disseminação do gênero cinematográfico *Found Footage*, filmado integralmente em primeira pessoa, intensificando o grau de ficção enquanto “realidade”.

Ainda no âmbito da mesma hipótese, percebemos que quanto maior a perda da dimensão histórica, mais denotação de “extensão da realidade” a obra aufere. Em *Tropa de Elite II*, o conteúdo fílmico, causador da sensação de extensão da realidade, se aborda pela explicação efêmera do problema da “Guerra às Drogas” e na perpetuação da *memória histórica* do patrimonialismo enquanto teoria capaz de sintetizar o problema de corrupção no Brasil. Desse modo, estética e conteúdo se articulam harmonicamente, possibilitando – pode depender da recepção de cada espectador - para excessivo sentimento de emoção, engajando-o na obra, tanto para concordar ou discordar da narrativa. Esta pode, nesse sentido, ser uma das explicações para a demasiada repercussão social que *Tropa de Elite II* causou.

Em questionamento ao presentismo abordado pela narrativa fílmica, apresentamos a terceira hipótese: crítica à naturalização do “jeitinho brasileiro” como base explicativa da má administração do espaço público. Premissa que dialoga com aceção de patrimonialismo discutido por Raymundo Faoro e o eixo teórico do partido

UDN (1945 – 1965). Para ambos, o espaço público/Estado é corrupto por excelência, basta destruí-lo ou geri-lo pela esfera privada que o seu sucesso se torna profícuo. No entanto, nenhuma das leituras abordam o problema da escravidão e a naturalização do racismo enquanto chave explicativa para o descaso e corrupção do espaço público e privado sobre as periferias. Este problema tem sido apontado por Jessé Souza em densas reflexões como, por exemplo, as contidas na obra *A elite do atraso: da escravidão à Lava-Jato*.

Para melhor interpretação das hipóteses, o diálogo entre metodologia e teoria foi imprescindível. Foi tal diálogo que nos possibilitou aferir a correlação que percebemos com o impacto da *memória histórica* na simetria entre obra e espectador, resultando na visão de *Tropa de elite II* como a “real” interpretação sobre o cenário político brasileiro. Jean- Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos, em trabalho intitulado *Cinema e história do Brasil*, são incisivos aos discutirem sobre a respectiva questão.

A concepção heroica e pomposa da história, os grandes vultos, a história pacífica são, quase sempre, as características encontradas nos filmes históricos brasileiros, independentemente de qualquer pressão governamental. Basta lembrar que todos os temas dos filmes anteriores ao Cinema Novo, que citamos acima, voltaram nas últimas décadas. Por exemplo: em 1917 temos um Tiradentes, ou *O Mártir da Liberdade* e em 1977 vemos o lançamento de um *O Mártir da Independência*, *Tiradentes* de Geraldo Vietri. Diferenças técnicas à parte, é possível dizer que estes filmes trazem o mesmo tratamento em relação ao tema da Inconfidência Mineira: valorização do herói. Por isso, não podemos dizer que as formulações da estética e da visão ideológica, que embasam a realização de filmes históricos, sejam de responsabilidade dos governos. Na verdade, há um complexo mecanismo através do qual se impõem tanto a visão histórica quanto a visão estética presente nos filmes.⁵

Os autores evidenciam que todo filme é um texto e que todo texto é produzido em um tempo repleto de conflitos ideológicos. E, para perceber tais conflitos, é necessário dissecar a escrita histórica e observar os subterfúgios da narrativa para estruturar e sistematizar determinado olhar sobre o Outro – sujeitos ou acontecimentos históricos -. Movimento analítico que só foi possível em diálogo com Michel de Certeau, Antoine Compagnon, Carlos Alberto Vesentini, Wolfgang Iser, Alcides Freire Ramos, Jean- Claude Bernardet, Julierme Morais, Mikhail Bakhtin, dentre

⁵ BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema e história do Brasil* / Jean-Claude Bernardet, Alcides Freire Ramos – São Paulo: Ed. Contexto, 1988, p. 14.

outros. Os autores supracitados foram essenciais para ajudar depreender que toda linguagem está saturada de vias ideológicas e, para perceber-las, é necessário um trabalho minucioso de interpretação do campo estético e de conteúdo em diálogo com o tempo. É diante desse movimento teórico-metodológico que surgiu o cenário de uma possível crítica ao debate sobre o posicionamento da ANCINE diante do cinema nacional (capítulo I).

Desse modo, a leitura da linguagem cinematográfica foi de extrema importância, mas não apenas para o horizonte das técnicas – leitura de planos, fotografia, estrutura de roteiro, cadência da montagem, etc. -, mas para o questionamento de como tais efeitos estavam sendo reverberados na esfera social, tendo em vista que os signos e as suas respectivas cargas semânticas são “naturalizados” em decorrência de uma longa familiarização e associação entre signo e significante, perpetuadas dialogicamente na trama linguística social. Segundo Bakhtin, *As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais, em todos os domínios*⁶. Portanto, se a linguagem é ideológica, conseqüentemente ela será litigiosa. Ou seja, independente do grau mercadológico da obra, a recepção sempre estará imersa no confronto político/social.

É em decorrências dos conflitos linguísticos/ideológicos que Bakhtin afirma a seguinte sentença.

É portanto claro que a palavra será sempre o indicador mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturais e bem-formados.⁷

As transformações sociais da qual Bakhtin se refere tangenciam a interpretação da análise diacrônica. O intuito do respectivo trabalho não é de interpretar as mudanças sociais por meio da diacronia, mas de perceber o campo polissêmico que as obras cinematográficas podem auferir quando observadas a partir da ótica da recepção. Bakhtin seria apenas um catalizador reflexivo.

Desse modo, no primeiro capítulo o objetivo será de sistematizar o diálogo historiográfico sobre a ANCINE. Nesse caso, perceber o debate teórico que, frequentemente, dialoga com Adorno e Horkheimer e a discussão historiográfica,

⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12ª ed. São Paulo. HUCITEC. 2006, p. 42.

⁷ *Ibid.*, p. 42.

tendo a narrativa de Paulo Emílio Sales Gomes diluída na interpretação sobre o cinema brasileiro.

O objetivo não está em alegar que tais pesquisadores partem do posicionamento de Adorno, Horkheimer e Paulo Emílio aprioristicamente na interpretação do cinema nacional e, sim, pensar como os três autores mencionados consolidaram-se na *memória histórica* e como a calcificação das suas interpretações vem sendo reproduzida no tempo (debate sobre a criação da ANCINE e o posicionamento deliberativo da agência).

No segundo capítulo, a preocupação será de dialogar com a recepção de *Tropa de elite II*, para assim, perceber o quão polissêmica uma obra cinematográfica pode ser, mesmo sendo demasiadamente mercadológica. No entanto, o objetivo não seria de afirmar que o espectador possui total autonomia diante da obra, como se o filme não exercesse nenhuma força indutiva para a conclusão da interpretação. Defendemos que a relação entre obra e espectador é sempre exercida de forma dialógica, jamais unilateral. Ou seja: a interpretação do espectador não será o reflexo da obra, mas, também, a polissemia semântica nunca se desprenderá majoritariamente da mensagem fílmica e do seu campo de modo de produção. A premissa partirá de sucessivas tensões dialógica entre ambos os lados.

Ainda no tocante à recepção fílmica, notou-se que uma parte significativa da crítica, tanto acadêmica como jornalística, interpretava *Tropa de elite II* em simetria com a realidade política brasileira. Partindo dessa problemática, o terceiro e último capítulo teve como finalidade dissecar a obra fílmica com o intuito de mostrar os artifícios estéticos e de conteúdo que influenciaram para tal afirmação. Notou-se que a convicção da obra enquanto “realidade” ganha força na sociedade hiperespetacularizada, onde o efêmero, prazer, emoção, sonho etc., são percebidos como o motor da vida. Quanto mais vivo, próximo e espetacularizado, mais familiar e interessante o objeto se torna.

Lógica que *Tropa de Elite II* articula constantemente no campo da política, desde o desejo da materialização da retórica “bandido bom, é bandido morto”, até a vontade de justiça (ou vingança?), diante dos políticos corruptos. O intenso sentimento de proximidade e emoção causado pela obra, possibilita, por meio da recepção, o sentimento de “extensão da realidade”.

Se, ao longo do século XX, Hobsbawm já denunciava a perda da dimensão histórica⁸. Como ficaria a questão para o século XXI? Onde o efêmero ganha conotação espetacular e valorativa, como Lipovetsky teorizou no livro *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. *Tropa de Elite II* é eficaz no quesito dialógico, mas, para isso, perde a dimensão histórica. A dúvida que fica é a seguinte: seria possível produzir um filme com extensa reverberação social sem perder a dimensão histórica em meio à sociedade hiperespetacularizada?

⁸ Um aspecto da visita de Mitterrand, contudo, embora claramente fundamental, passou despercebido: a data. Por que o presidente da França escolhera aquele dia específico para ir a Sarajevo? Porque 28 de junho era o aniversário do assassinato, em Sarajevo, em 1914, do arquiduque Francisco Ferdinando da Áustria-Hungria, ato que em poucas semanas levou à eclosão da Primeira Guerra Mundial. Para qualquer europeu culto da geração de Mitterrand, saltava aos olhos a ligação entre data e lugar e a evocação de uma catástrofe histórica precipitada por um erro político e de cálculo. Que melhor maneira de dramatizar as implicações potenciais da crise bósnia que escolhendo uma data assim tão simbólica? Mas quase ninguém captou a alusão, exceto uns poucos historiadores profissionais e cidadãos muito idosos. A memória histórica já não estava viva. A destruição do passado — ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal às das gerações passadas — é um dos fenômenos mais característicos e lúgubres do final do século XX. Quase todos os jovens de hoje crescem numa espécie de presente contínuo, sem qualquer relação orgânica com o passado público da época em que vivem. HOBBSAWM, Edward. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914 – 1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 11.

1. CAPÍTULO I: INTERPRETAÇÕES HISTORIOGRÁFICAS SOBRE A AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE)

No dia 06 de setembro de 2001 estaria outorgada a Medida Provisória 2.228-1/01 que legitimaria a criação da ANCINE – Agência Nacional do Cinema - e outros programas basilares para a transformação do cinema nacional em uma indústria⁹. A definição mais sucinta da MP seria.

Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema – ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional – PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional – FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento Nacional e dá outras providências.¹⁰

Fica estabelecido em caráter de Lei que a Ancine teria o dever de transformar o cinema nacional em uma indústria, como era o objetivo do Presidente Fernando Henrique Cardoso e o Ministro da Cultura Francisco Weffort, de organizar o cinema assim como a indústria automobilística.

Ou seja, priorizou-se o aspecto de mercadoria do filme, em detrimento de qualquer tipo de diretriz estética ou temática do cinema Segundo Luiz Carlos Barreto, logo após sua nomeação para compor o GEDIC¹¹ *“Fomos orientados a desenvolver um plano estratégico para a estruturação da indústria. E o presidente frisou que devemos ‘pensar grande’. Pensar na consolidação da indústria do cinema como se fosse o setor automobilístico, siderúrgico ou naval. Precisamos inserir o cinema no contexto econômico, sem*

⁹ O projeto cultural do Estado, elaborado conjuntamente com o campo cinematográfico brasileiro, que vinha sendo implantado desde o final do ciclo Embrafilme e foi consolidado através da ANCINE, teve como horizonte o mercado: era necessário um cinema comercial e atraente para investimentos de empresas privadas – o que o tornaria independente do Estado. Mas, durante o processo de consolidação dessa política cinematográfica, o cinema brasileiro não conseguiu tornar-se um investimento direto de empresas, continuou dependendo de dinheiro público (via dedução de impostos) e não conseguiu construir uma indústria audiovisual mais abrangente através de uma união com a televisão e a publicidade. MARSON, Melina Izar. *O Cinema da Retomada: Estado e Cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da ANCINE*/ Melina I. Marson – UNICAMP, Campinas, 2006, p. 174.

¹⁰ BRASIL. Medida Provisória Nº - 2.228-1, de 6 de setembro de 2001. Brasília, 2001, p. 1.

¹¹ GEDIC – Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica. O órgão foi responsável pela elaboração de uma ampla política cinematográfica no Brasil e envolveu representantes de vários ministérios do governo federal, de todos os setores da indústria cinematográfica (produção, distribuição, exibição e pesquisa) e das emissoras de televisão. O GEDIC teve como presidente o chefe da casa civil ministro Pedro Parente, e contou com a participação dos ministros Pedro Malan (Fazenda), Alcides Tápias (Desenvolvimento), Pimenta da Veiga (Comunicações), Aloysio Nunes Ferreira (secretário geral da presidência) e Francisco Weffort (Cultura). No setor cinematográfico, foram convidados a integrar o grupo Luiz Carlos Barreto (representando a produção), Carlos Diegues (direção), Gustavo Dahl (pesquisa), Rodrigo Saturnino Braga (distribuição), Luís Severiano Ribeiro Neto (exibição) e Evandro Guimarães (televisão). (Ibid., p. 146).

esquecer de suas características culturais.”¹²

Fica notório que o estabelecimento do cinema como uma indústria é algo indubitável para o momento. Porém, não podemos negar que as medidas tomadas rumo ao novo arcabouço mercadológico trouxeram mudanças significativas para o cinema nacional, por mais que alguns pesquisadores, por exemplo, Marcelo Ikeda, questionem os motivos do *boom* de 2003, atingindo *market share* de 21,4%, tenha sido graças à instalação da ANCINE. Para o autor, o *boom* é decorrência de outros fatores, como a promulgação do art. 3º da Lei do Audiovisual e a criação da Globo Filmes. No caso, o mérito seria da MP 2.228-1 e não da ANCINE em particular.

Por mais que Marcelo Ikeda traga essas problematizações historiográfica sobre as articulações burocráticas, ainda sim, há um fator que intersecciona os pesquisadores¹³ sobre a relação entre Estado e cultura. Grande parte dos pesquisadores, dos quais iremos discutir com detalhe ao longo do capítulo, pensam o período pós criação da Lei Rouanet (1991) e Lei do Audiovisual (1993) como a época de intensificação do modelo econômico neoliberal nas instâncias de fomento do cinema nacional, desde a fonte do capital mediante parcialidade do imposto de renda, até a escolha da obra a ser financiada, que fica a caráter da empresa. Nas questões burocráticas e na grande maioria das obras cinematográficas do período é realmente esse preceito teórico e metodológico que se revela, porém, ao dar excessiva ênfase à produção, distribuição e exibição acabam obliterando a recepção.

A imersão ao campo burocrático é tão grande que ao não falar sobre a recepção, talvez por não fazer parte da problemática da pesquisa, ela acaba se esfacelando, trazendo sentimento de que o neoliberalismo ceifa qualquer probabilidade de fruição crítica do espectador. Por exemplo, na citação abaixo.

A Tabela 4 apresenta o desempenho dos filmes nacionais ordenados por distribuidoras. A análise dessa tabela evidencia a participação das empresas *majors* no mercado, bem como torna possível a percepção de que algumas empresas trabalham com filmes de maior possibilidade de retorno comercial. A maior remuneração para as empresas distribuidoras advém da exploração de obras que possibilitem o maior público, uma vez que a empresa participa dos lucros auferidos. Com a hegemonia da cinematografia norte-americana e na falta de políticas

¹² Ibid., p. 147 – 8.

¹³ (IKEDA, 2015; MARSON, 2006; MICHEL e AVELLAR, 2014; NATARELLI, 2013; ORTIZ, 2007; PIRES, 2004; RIBEIRO, 2016; SIMIS, 2007).

destinadas à distribuição no país, os filmes nacionais, muitas vezes, não encontram o mercado em todas as suas possibilidades.¹⁴

E, na maioria das vezes, os filmes nacionais que ganham destaque são os de coprodução com a Globo Filmes, possuidores de uma organização logística muito parecida com a hollywoodiana: utilização de *star system*, *cross mídia*, propagandas sobre os filmes nos intervalos da emissora, além da utilização da estética mais consolidada no território nacional; o *padrão Globo de qualidade*¹⁵.

A presença norte-americana no perímetro nacional¹⁶ é em demasia, compondo-se nas capilaridades mais imperceptíveis do cotidiano cultural, circulando no estilo de vida, na forma de se vestir, de comer, de construir laços de amizades etc. Segundo Renato Ortiz, seria o internacional popular, fenômeno integrante do processo de mundialização, que para existir *ele deve se localizar, enraizar-se nas práticas cotidianas dos homens, sem o que seria uma expressão abstrata das relações sociais*¹⁷.

A modificação do cenário social é tão grande que o conceito de *indústria cultural* de Theodor Adorno e Max Horkheimer, parece ser inquestionável, principalmente para os pesquisadores que se dedicam ao estudo entre cinema e cultura

¹⁴ MICHEL, Rodrigo Cavalcante. *Indústria cinematográfica brasileira de 1995 a 2012: estrutura de mercado e políticas públicas*/ Rodrigo C. Michel; Ana Paula Avellar. Nova Economia, Belo Horizonte, 2014, p. 507.

¹⁵ Para José Mario Ortiz Ramos, o “padrão Globo de qualidade” é fundamentado para sustentar a base da televisão brasileira, que se estabelece aos moldes da televisão norte-americana. O movimento primordial se articula na relação entre publicidade e produção. O capital televisivo é adquirido a partir dos investimentos publicitários, quanto maior for a audiência do produto exibidor, maior será o preço e prestígio para a aparição publicitária. Se nos EUA a articulação se fundamenta pelo “oligopólio bilateral”: fornecedores de Hollywood de um lado e um grupo minoritário de rede de televisão do outro. No Brasil, ao invés da produção fílmica, a base se dará via teledramaturgia, com o objetivo de sustentar a tríade – produção, distribuição e exibição -. *As telenovelas, cerne da produção indústria de ficção, são exemplares tanto da passagem de uma TV “de patrocinador” para uma de internacionalmente. Consolidou-se uma estrutura, envolvendo várias dimensões: o acionamento da tradição do gênero que foi combinado com inovações tecnológicas (videoteipe, câmaras mais sensíveis, editores eletrônicos, cor, câmaras portáteis, etc.) e com o uso racionalizado dos estúdios; a formação de um corpo técnico especializado na utilização de novas câmaras, no trabalho de iluminação – foram absorvidos inclusive fotógrafos do cinema para explorar os limites da luz na TV – e na construção de cenários; a catalisação dos criadores culturais mais destacados do país que, combinados com os “tradicionais”, e com os “novos”, sofisticaram o padrão da dramaturgia. Todo processo só foi possível devido à continuidade da produção, e sua inserção nas rotinas necessárias à serialização ficcional, conseguidas pela estrutura verticalizada da TV Globo.* RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, televisão e publicidade: Cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970 – 1980*/ José M. O. Ramos. - 2º edição – São Paulo, SP: Annablume, 2004, p. 46.

¹⁶ Para Antonio Pedro Tota, o processo de americanização no perímetro nacional inicia na década de 30, com as políticas de boa vizinhança de Getúlio Vargas, para melhor compreensão do assunto, ver *Imperialismo Sedutor: A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*, 2000. Processo que para Renato Ortiz só irá acontecer pós golpe civil-militar, ver: *Moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural*, 1988. Porém, no presente trabalho, quando falarmos sobre processo de americanização, estaremos nos remetendo ao governo Fernando Collor de Melo e a política neoliberal da década de 90, sobre o assunto, ver: SIMIS. *Estado e cinema no Brasil*, 1996.

¹⁷ ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*/ Renato Ortiz, São Paulo, SP: Ed. Brasiliense, 2007, p. 30.

(Ortiz, 1988; Ikeda, 2015, 2003; Marson, 2006; Michel, Avellar, 2014)¹⁸. Entretanto, como toda teoria, ela agrega as suas limitações. E uma das problemáticas referente ao conceito estaria no sentido de compreender o agente histórico como um personagem passivo diante do produto da indústria cultural. Segundo os autores.

Os interessados inclinam-se a dar uma explicação tecnológica da indústria cultural. O fato de que milhões de pessoas participam dessa indústria imporia métodos de reprodução que, por sua vez, tornam inevitável a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais. O contraste técnico entre poucos centros de produção e uma recepção dispersa condicionaria a organização e o planejamento pela direção. Os padrões teriam resultado originariamente das necessidades dos consumidores: eis por que **são aceitos sem resistência**. De fato, o que o explica é o círculo da manipulação e da necessidade retroativa, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa. O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade.¹⁹

Por mais que a mundialização adentre na capilaridade mais celular da sociedade, como Renato Ortiz discute, será que mesmo assim o espectador atua sem resistência?

1.1 ESTADO E CINEMA OU OUTRO CAMINHO POSSÍVEL?

No tópico anterior, levantamos alguns questionamentos sobre a historiografia da ANCINE, principalmente sobre o seu modo de pensar a tríade produção,

¹⁸ Renato Ortiz estabelece um olhar demasiadamente crítica em relação ao conceito de *Industria cultural*. Para Ortiz, Adorno e Horkheimer postularam a cultura erudita como ponto referencial para observar as demais culturas, polarizando entre cultura erudita e indústria cultural. Segundo o autor, a mundialização não se estrutura a partir de um paradigma – infraestrutura/superestrutura ou a influência do capitalismo no local -. A sua presença se dá na desterritorialização, na capilaridade, no instante, no flexível. Por meio da técnica, a modernidade pulveriza o espaço e materializa o tempo, projeta o regional e o mundializado horizontalmente, retira a tensão entre, por exemplo, Mc Donald's e comida regional, estabelecendo ambos dentro de um único movimento: *fast food*. Independentemente do tipo da alimentação, a lógica e o seu funcionamento temporal estão em simetria. Por mais que Ortiz problematize a estrutura e a capilaridade da modernidade, o autor não diferencia a forma como os agentes históricos pensaram e executaram a técnica moderna e o como os mesmos agentes recebem ou reagem diante da técnica teorizado, assim como Adorno e Horkheimer ao pensarem sobre a *astúcia* de Ulisses como premissa teórica para a formulação da técnica, não teorizaram sobre a sua recepção, delimitando-a apenas como “sem resistência”. Para pensar sobre a questão entre técnica moderno e natureza. Ver: *A ideia de cultura (2003)*, de Terry Eagleton.

Os demais autores supracitados assumem uma postura mais direta sobre o conceito de indústria cultural. Principalmente no que tange ao debate sobre a leis de incentivo fiscal e a total autonomia dos investidores de escolherem a obra que será financiada, pois, seu único objetivo seria de auferir lucros.

¹⁹ ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*/ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer; tradução, Guido Antonio de Almeida. – Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1985, p. 100, grifo nosso.

distribuição e exibição. Para melhor compreensão, entraremos no âmago das discussões sobre a transição da Embrafilme para ANCINE e como os pesquisadores estão pensando esse processo.

A Embrafilme²⁰, durante a gestão de Roberto Farias (1974 – 1979), ficou conhecida por dois polos extremos. O primeiro seria pelo ápice do *market share* do cinema nacional, chegando aos 30% em meados da década de 70, tendo *Dona Flor e seus Dois Maridos*, de Bruno Barreto (1976) como obra exponencial²¹. Do outro lado, a Embrafilme sofreria fortes ataques da mídia e da sociedade em relação ao clientelismo em prol dos cineastas do Cinema Novo²².

Anita Simis é contundente ao demonstrar que a representação negativa – com razão em alguns momentos e demasiadamente ideológico em outros – foi nociva para relação entre Estado e cinema, sendo sintomático para os governos posteriores. *Sob a crítica cerrada da imprensa, que denunciava o favoritismo estatal, o corporativismo, a corrupção, o empreguismo, o cartorialismo artístico cultural, a responsabilidade do Estado se tornou omissa.*²³

Todas as ações pejorativas levantadas por Anita Simis, já poderiam ser pensadas nas bases do projeto da Embrafilme, segundo Márcio Rodrigo Ribeiro. Para o autor, a instituição do Decreto-Lei 862, de 12 de setembro de 1969 era uma decorrência da “Lei de Remessa de Lucro” (4.131/62), que tinha como finalidade beneficiar empresas estrangeiras que produzissem algum tipo de desenvolvimento em terras brasileiras, tendo a renúncia do IR²⁴ como um dos seus principais benefícios.

²⁰ Instituída por força do Decreto-Lei 862, de 12 de setembro de 1969.

²¹ MARSON, Op. Cit., p. 18 – 9.

²² Em relação ao campo cinematográfico, as críticas feitas à Embrafilme vêm desde sua criação, e podem ser percebidas através da polarização “cinemão” e “cineminha”, que dividiu o campo em dois grupos opostos. As principais críticas elaboradas pelos cineastas do “cineminha” eram dirigidas ao privilégio de um grupo de cineastas para o recebimento de financiamento (em geral, os remanescentes do Cinema Novo) em detrimento de outros cineastas que nunca conseguiam ter seus projetos financiados. MARSON, Op. Cit., p. 20.

²³ SIMIS, Anita. *A política cultural como política pública*/ Anita Simis. III ENECULT, UFBA, Salvador, BA, 2007, p. 3.

²⁴ Oficialmente resultado da chamada “Lei de Remessa de Lucro” (4.131/62) que, tanto para Amâncio quanto para José Mário Ortiz Ramos, impulsionou a criação da Embrafilme, a autarquia criada pelos militares passa a incorporar como parte de seus recursos econômicos e financeiros a concessão de benefícios fiscais provenientes de depósitos da citada lei para alavancar o cinema brasileiro no exterior. “O mecanismo era, na verdade, uma maneira de aperfeiçoar o chamado “mercado de capitais”, forçando articulação com as empresas [cinematográficas] estrangeiras, sempre sonhada pelos universalistas”, afirma Ramos. RIBIERO, Márcio Rodrigo. *Do Cinemão ao Blockbuster Verde-amarelo: as hibridizações do aparelho cinematográfico brasileiro de 1975 a 2010*/ Márcio Rodrigo Ribeiro. – UNESP, SP, 2016, p. 90.

Ou seja, é no momento que o capital estrangeiro, principalmente o estadunidense, adentra ao cinema nacional via Estado/Embrafilme que a divisão entre “cinemão” e “cineminha”²⁵ vão se intensificar, aumentando exponencialmente as críticas sobre a estatal e a gestão de Roberto Farias, com a alegação de que só os filmes comerciais, de cunho mercadológico seriam financiados pelo Estado.

Porém, a intervenção do Estado sobre a produção fílmica da Embrafilme não se restringe unicamente à produção de dinheiro, a coerção do Estado sobre o âmbito da ideologia também possui peso significativo.

Neste quadro, também é fundamental destacar que a criação da Embrafilme pelos militares ocorre em um momento em que o “cinema brasileiro mais engajado, formal e politicamente, gozava ainda de grande prestígio internacional, tornando evidente o interesse do regime militar em manter o controle efetivo sobre a atividade” (GATTI (org.), 2008, p. 90). Todavia, o início das atividades da Embrafilme, em 1970, paulatinamente a transformará em uma autarquia com plenos poderes para remodelar o cinema brasileiro e domesticar boa parte de seus realizadores dentro dos dogmas propostos pela ditadura civil militar por meio de algo absolutamente fundamental para a manutenção da continuidade do setor: o dinheiro.²⁶

Desse modo, o incentivo à produção do “cinemão” ganhará uma conotação a mais, obliterar qualquer tipo de discussão ideológica via linguagem cinematográfica. Para isso, a partir dos anos 70, o Estado assumirá uma postura diferente dentro do âmbito nacional, fomentando a sinergia entre Estado, cinema e televisão, com o objetivo de ampliar o campo da produção, distribuição e exibição.

O projeto é fazer do cinema nacional uma potência aos moldes do cinema americano, transformá-lo em uma indústria. Ou seja, a publicidade precisa assumir um papel preponderante de incentivo ao consumismo, da mesma forma que Hollywood. Lembrando que depois de seis anos da criação da Embrafilme, Steven Spielberg, em 1975, lançará o filme *Tubarão*, responsável pelo início da era dos blockbusters²⁷.

²⁵ Enquanto Tunico Amancio (2011, p. 109) recorda a dificuldade de se classificar o que seria “cinema independente” no Brasil daquele período, evocando os princípios propostos pela própria Embrafilme para tentar explicar que o cinema independente, ou “cineminha”, seria aquele em que o produtor cinematográfico faz uso de “associação com outras empresas não dispondo de instalação e equipamentos próprios” para realizar seus filmes, o “cinemão”, alavancado financeiramente pela empresa estatal, invadirá as salas exibidoras do circuito comercial brasileiro, especialmente no eixo Rio-São Paulo. Ibid., p. 115.

²⁶ Ibid., p. 91.

²⁷ Vale destacar que desempenho tão positivo ocorrerá em um momento em que o cinema hollywoodiano, historicamente dominante no mercado brasileiro, entra na chamada era dos “*blockbusters*” com a chegada, no circuito exibidor mundial, de “*Tubarão*”, dirigido por Steven Spielberg. Ibid., p. 116.

Período de maior necessidade de distribuição e de *marketing*, pois, os EUA perceberam, com o filme *Tubarão*, que criar um mundo para além do filme – roupa, caneca, bonecos inanimados, desenhos animados, publicidade massiva na televisão etc. – trariam lucros maiores do que a produção de um filme com qualidade estética e de conteúdo satisfatório. Isto é, a necessidade de mundialização, usando o conceito de Ortiz, se fez necessário.

À vista disso, existe a probabilidade de os autores compreenderem o cinema como objeto restritamente mercadológico, inibidor da possibilidade de reflexão do espectador. Em certa medida, por meio de inferência direta, a documentação, no caso as reivindicações dos cineastas da época, contribuem para pensarmos nesse âmbito da reflexão – burocracia, ideologia e mercadoria -. Segundo Luiz Carlos Barreto.

Só existe crise na cabeça das pessoas mal informadas e mal intencionadas. A crise é administrativa e financeira, pois a Embrafilme se transformou numa máquina paralisante, com seus mais de setecentos funcionários que não vivem para o cinema, mas do cinema. Os cineastas fazem filmes, não são administradores, portanto não tem nada a ver com esta crise. Do ponto de vista técnico, os filmes estão cada vez mais ricos, então a crise é de administração, crise de um governo que não tem a menor consciência da importância que um cinema pode ter para um país.”²⁸

Segundo Ribeiro, a administração da Embrafilme não fornecia transparência em relação ao dinheiro incentivado, aumentando gradativamente os questionamentos e as críticas da inoperância da estatal. A quantia financeira injetada nos filmes, segundo o público, não correspondia com a qualidade da obra.²⁹

Apesar de se voltar para o financiamento de filmes por meio de produção e coprodução e investir também na distribuição comercial de longas-metragens brasileiros em parcerias que despenderam somas por vezes vultosas com produtoras e realizadores do mercado brasileiro, neste ponto merece destaque o fato de que nenhum balanço financeiro da Embrafilme foi localizado até hoje para uma dimensão mais precisa do retorno de investimento de dinheiro público em parceria com a iniciativa privada feito no cinema brasileiro nas mais de duas décadas em que a estatal operou no mercado. O próprio Tunico Amâncio, ex- funcionário da Embrafilme entre março de 1977 e junho de 1981, ao traçar o levantamento nos arquivos da autarquia, esquadrinhando atas e

²⁸ MARSON, Op. Cit., p. 20 – 1.

²⁹ Na mídia, não cessavam de surgir críticas quanto ao dirigismo e à inoperância da Embrafilme – críticas que muitas vezes levavam ao questionamento da viabilidade do cinema brasileiro, dada sua necessidade de tutela, sua incapacidade de “andar com suas próprias pernas”. Nesse momento, começava a ser orquestrada uma verdadeira campanha contra a Embrafilme e o cinema brasileiro na Folha de São Paulo, principalmente através dos artigos de Paulo Francis e Matinas Suzuki. Ibid., p. 18.

outros documentos para a composição das tabelas que compõem sua dissertação de mestrado, não localiza tais balanços.³⁰

Porém, ambos os autores, Marcelo Ikeda e Anita Simis vão ser incisivos em alegar que as críticas ao Estado não eram puramente administrativas, tendo em vista que a inoperância do próprio Estado não era uma prática autônoma dele mesmo, mas exercida ao lado do capital estrangeiro. Para Ikeda, o principal fator seria econômico e ideológico. Primeiro por decorrência dos choques e crises do petróleo da década de 70, fenômeno que influenciou diretamente na estabilidade dos Estado-Nacionais, colocando em cheque a sustentabilidade do modelo keynesiano e o conceito de bem-estar social (*welfare state*). O segundo, sem se desvencilhar do primeiro, estaria ligado ao rumo teórico debatido no consenso de Washington de 1989, onde o espírito neoliberal se ascendeu no âmbito político e social.

Neste sentido, a crítica ao Estado ineficaz deveria ser contundente e imperdoável. Para o pensamento neoliberal da década de 80 e 90 – Embrafilme fecha as suas portas em 1991 – o Estado estava gastando muito, deveria cortar os gastos ao máximo e deixar que o próprio mercado se regulasse, principalmente em campos “menos importantes” como o campo cultural.

Já na primeira semana de governo, Collor iniciou os movimentos de enxugamento do tamanho do Estado, extinguindo 11 empresas estatais e 13 outras agências, entre as quais estão os órgãos de apoio ao cinema brasileiro, como vimos. Nesse percurso, portanto, podemos verificar que a extinção desses órgãos não se tratou de estratégia isolada, setorialmente localizada, em função meramente das acusações de clientelismo e da deterioração financeira da Embrafilme, mas, em última instância, representa o próprio percurso ideológico do novo governo no que tange ao papel do Estado na promoção das atividades econômicas, refletindo um movimento estrutural de retração das políticas intervencionistas, em conformidade com o avanço de um ideário liberal.³¹

O problema não era a administração, entretanto, o projeto que almejam implementar, deveria, por excelência, desmontar o Estado por completo ao invés de repensá-lo. Para isso, criou-se um estereótipo polarizado, segundo Simis (2007) o Estado representaria: Coerção, fechado, rígido, imóvel, paralisado, passado, ultrapassado, imobilismo, arcaísmo, grupo, coletivismo, uniformidade, artificialidade, autocrático (“totalitário”), já o mercado seria o extremo oposto:

³⁰ RIBEIRO, Op. Cit., p. 93.

³¹ IKEDA, Marcelo. *Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos*/ Marcelo Ikeda. São Paulo, SP: Summus, 2015, p. 20.

liberdade, aberto, flexível, dinâmico, móvel, futuro, novidade, crescimento, indivíduo, diversidade, autenticidade, democrático.

Para Simis, o objetivo era isentar o Estado de atuar nas políticas públicas e nas políticas culturais, prática excessivamente importante e inquestionável. Segundo Simis, o Estado deve, por excelência, proporcionar o acesso a cultural e ao conhecimento.

Por outro lado, partindo-se do pressuposto que o Estado administra a coisa pública e a política cultural como parte desta política pública, temos que num Estado democrático a política cultural para o cinema não é uma política corporativa, uma política voltada para os interesses da indústria cinematográfica, assim como, por analogia, uma política pública para organizar o trânsito não é uma política dirigida para a indústria automobilística. Trata-se de uma política mais ampla, que certamente envolve interesses corporativos, mas os insere em um projeto sinalizador, resultante de uma opção de desenvolvimento por meio de um consenso majoritário, sempre respeitando o direito de manifestação e participação de todos os sujeitos culturais.³²

Neste sentido, o Estado tem o papel fundamental em proporcionar um desenvolvimento humanizador ao agente histórico, quebrando totalmente com a concepção de Estado dos agentes que criticavam a atuação da Embrafilme. O Estado não é um ente que deve ser obliterado desde a raiz por ser “ruim” por essência; pensar sobre o bom funcionamento do Estado é algo possível, porém demanda muita pesquisa em prol do desenvolvimento de um projeto de nação, algo que os neoliberais da década de 80/90 não cogitaram³³.

³² SIMIS, Anita. *Estado e Cinema / Cinema e Estado, eis a questão/* Anita Simis. Revista Desafios do Desenvolvimento, IPEA, ano 8, n. 67, 2011, p. 53. ISSN 1806-9363 publicação mensal, 2011, p. 1.

³³ É possível perceber que mesmo Simis reivindicando sobre o processo humanizador do Estado em um período tão caótico que foram os anos 90, a autora mantém a centralidade no Estado e não no agente. A visão crítica e humanizadora se estabelece na forma de como o Estado atua ou é administrado e não na forma como o agente compreende o seu lugar social e o tempo histórico. Reiterando, não estamos defendendo a hipótese de que o agente histórico é autossuficiente e iluminado, capacitado de exercer um olhar crítico apenas com as suas próprias experiências. O estudo da recepção só faz sentido em diálogo com o estudo da produção, distribuição e exibição. O intuito não é de anular um pensamento em detrimento do outro, mas de complementá-lo, pensando a atuação dos agentes históricos dentro da concepção de Michel de Certeau sobre os conceitos de tática e estratégias. *Poderia ter como baliza teórica a construção de frases próprias com um vocabulário e um sintaxe recebidos. Em linguística, a “performance” não é a “competência”: o ato de falar (e todas as táticas enunciativas que implica) não pode ser reduzido ao conhecimento da língua. Colocando-se na perspectiva da enunciação, objeto deste estudo, privilegia-se o ato de falar: este opera no campo de um sistema linguístico; coloca em jogo uma apropriação, ou uma reapropriação, da língua por locutores; instaura um presente relativo a um momento e a um lugar; e estabelece um contrato com o outro (interlocutor) numa rede de lugares e de relações.* CERTEAU, M. D. *A invenção do cotidiano: artes de fazer/* Michel de Certeau. Petrópolis, RJ: Vozes, v.1, 1994, p. 40.

Até que em março de 1990, por meio da Medida Provisória 151/90, o presidente Fernando Collor de Mello instituiu a desativações de diversos órgãos, dentre eles, a Embrafilme. A medida foi tão nociva para o âmbito cinematográfica que as sequelas são perceptíveis até os dias atuais. Para se ter uma dimensão, como foi comentado acima, o cinema nacional no início dos anos 80 chegou ao *Market share* em 30%, posterior a MP, a participação do cinema brasileiro foi inferior a 1%.³⁴

As críticas em relação às medidas do governo Collor foram tão ácidas³⁵ - ainda mais se pensarmos que o governo estava na iminência de sofrer um *impeachment* - que o governo precisou tomar rumos reparatórios. Em dezembro de 1991, Sérgio Paulo Rouanet, promulgou a Lei nº 8.313/91, mais conhecida como Lei Rouanet, com o objetivo de reestabelecer a relação entre Estado e as práticas culturais, recompondo as instabilidades causadas pela gestão de Ipojuca Pontes.

Depois de dois anos da promulgação da Lei Rouanet, será criada a Lei do Audiovisual (1993)³⁶, fechando o escopo burocrático de incentivo às atividades culturais: Lei Rouanet e Lei do Audiovisual. *dois mecanismos de incentivo – o art. 25 da Lei Rouanet e o art. 1º da Lei do Audiovisual – representaram a espinha dorsal do novo modelo de fomento à atividade cinematográfica no período.*³⁷ A Lei Rouanet faz parte de um aprimoramento da Lei nº 7.505/86 ou “Lei Sarney”. Ambas as leis têm a mesma característica, incentivar e financiar a prática cultural mediante a renúncia fiscal. A diferença de uma para outra está na preocupação com a fiscalização, a Lei Sarney não se preocupou em acompanhar o destino do dinheiro financiado.

A Lei do Audiovisual possui a mesma premissa da Lei Rouanet, porém, a Lei do Audiovisual se restringe a obra cinematográficas e a renúncia fiscal pode ser maior do que 100% da dívida do IR. Segundo Marson.

Na primeira versão da lei do Audiovisual, os investidores poderiam abater 70% do valor investido, mas graças a pressões dos cineastas

³⁴ IKEDA, Op. Cit., p. 151.

³⁵ Nesse momento, começava a ser orquestrada uma verdadeira campanha contra a Embrafilme e o cinema brasileiro na Folha de São Paulo, principalmente através dos artigos de Paulo Francis e Matinas Suzuki. MARSON, Op. Cit., p. 10.

³⁶ Assim, enquanto o percentual de dedução fiscal para os projetos passíveis de enquadramento pelo art. 18 é de 100% do valor aportado (dedução integral), para os projetos enquadrados no art. 25 varia entre 30% a 80%, dependendo da natureza jurídica do incentivador (pessoa física ou pessoa jurídica) e do tipo do incentivo (doação ou patrocínio), permitindo, ainda, que os valores aportados sejam incluídos no balanço das empresas como “despesa operacional”, tornando, desse modo, a dedução fiscal ligeiramente superior aos percentuais descritos, mas ainda inferior a 100%. IKEDA, Op. Cit., p. 26.

³⁷ Ibid., p. 21.

diretamente ao presidente Itamar Franco, a lei passou a permitir o abatimento integral do valor investido pelo contribuinte, e mais 25% deste valor como despesas operacionais – ou seja, 125% do imposto devido. Assim, a cada R\$ 100,00 investidos, o empresário deixa de pagar R\$ 125,00 de impostos devidos. Além disso, o campo cinematográfico, através de seu “eficiente lobby” (segundo os termos de Carlos Augusto Calil), também conseguiu aumentar a alíquota de dedução do imposto de renda para os investidores, que passou a ser de 5% para pessoa jurídica e 3% para pessoa física. Assim, financiar a produção de filmes, com recursos públicos (via dedução no imposto de renda), passou a ser altamente vantajoso para o investidor, já que o retorno da operação é anterior ao resultado obtido.³⁸

Ambas as leis conseguiriam modificar o drástico 1% em relação ao cinema nacional³⁹, porém, as críticas vão ser contundentes, porque com a lógica da renúncia fiscal, o cinema ao invés de se tornar autossustentável, acabava ficando cada vez mais dependente do Estado. Ou seja, a preocupação do Estado e do mercado se fecham à produção e não ao campo da distribuição e exibição.

Para o Estado é relativamente bom, pois estatisticamente aumenta o seu número de produção cinematográfica e para o mercado é ainda melhor, pois além de investir na produção de obras cinematográficas, a empresa pode auferir lucros com a propaganda, tanto por parte da empresa quando da obra, por exemplo, aparecendo nos créditos da obra cinematográfica.

É nesse interim que os pesquisadores sobre Estado e cinema vão ser mais contundentes. Os empresários, na sua grande maioria, irão buscar investir em obras que possam auferir o maior número de lucro possível. Independente da qualidade estética/conteúdo da obra. Mas para melhor compreensão sobre esse fenômeno precisamos entender a articulação entre Estado e cinema durante o período do governo de Fernando Henrique Cardoso.

³⁸ MARSON, Op. Cit., p. 59.

³⁹ A euforia vivida pela produção cinematográfica brasileira na segunda metade dos anos 1990 seria ainda mais estimulada após o Brasil concorrer por três anos quase consecutivos, 1996, 1998 e 1999, ao Oscar de Filme Estrangeiro, com, respectivamente, as películas “O Quatrilho”, “O Que é Isso Companheiro?” e “Central do Brasil”, os dois primeiros produções da LC Barreto e o terceiro trabalho da Videofilmes, de Walter Salles, que também valeu a indicação de Fernanda Montenegro como Melhor Atriz à estatueta hollywoodiana, além de ter ganhado o Urso de Ouro de Melhor Filme e Atriz no Festival de Berlim de 1998. Uma performance impressionante, se levado em consideração que a última vez que um filme brasileiro havia participado “indiretamente” do Oscar havia sido em 1986, com o já citado “O Beijo da Mulher Aranha”. RIBEIRO, Op. Cit., p. 191 – 2.

1.2 CINEMA EM ÉPOCA DE FHC: O DESVENCILHAMENTO COM O CAMINHO DO MEIO NÃO FOI DESSA VEZ.

A Embrafilme, depois da inserção da visão neoliberal no Brasil durante a segunda metade dos anos 80 e início dos anos 90, começou a sofrer ferrenhos ataques midiáticos e políticos de clientelismo, superfaturamentos e corrupção. Mesmo depois da extinção da Embrafilme em 1990, os governos posteriores ainda sentiam os traumas dos ataques, à vista disso, faziam de tudo para não estabelecerem nenhuma relação direta com a indústria cinematográfica; o seu posicionamento era de apenas de regulador, por exemplo, o governo de Fernando Henrique Cardoso (1995 – 2003).

Como vimos anteriormente, a política do governo Collor em relação às práticas culturais foi de abertura irrestrita para o mercado, deixando ao critério do mercado a regulação econômico no país. A situação foi drástica para o cinema nacional, sendo que ao abrir livremente as portas para as distribuidoras *majors* e extinguir a política de Cota de Telas⁴⁰, fez com que o cinema nacional se ofuscasse quase por inteiro.

A gestão de Fernando Henrique apresentou-se com uma postura um pouco diferente do posicionamento do governo Collor/Itamar Franco. Governo FHC estava localizado diante de dois traumas, primeiro seria referente aos ataques midiáticos que a Embrafilme, no caso, relação entre Estado e cinema e, segundo, o posicionamento de total liberalização do mercado do governo Collor. Entre o total Estado ou o total mercado, o governo FHC resolveu adotar uma política regulatória, o estado iria apenas gerenciar no âmbito da falta, nos lugares que o mercado não pudesse dar conta de suprir ou nos lugares que o Estado não se fizesse presente, lógico, com toda a concepção liberal e conservadora da época.

Enquanto este assumia uma postura tipicamente neoliberal, em que a participação do Estado deveria se restringir a suas funções primordiais, como um “Estado mínimo”, no governo Fernando Henrique, o Estado deveria assumir novo papel, nem como agente direto da exploração das atividades econômicas nem se ausentando

⁴⁰ A Cota de Tela, fixada anualmente por decreto, é um mecanismo regulatório, com previsão legal no artigo 55 da Medida Provisória nº 2228-1/2001, que visa assegurar uma reserva de mercado para o produto nacional frente à maciça presença do produto estrangeiro nas salas de cinema. Ao permitir um escoamento mínimo da produção brasileira, ela amplia o acesso ao público e promove a diversidade dos títulos em cartaz. Trata-se de uma ferramenta adotada em diversos países para promover o aumento da competitividade e a sustentabilidade da indústria cinematográfica nacional. No Brasil, a “reserva de dias” foi empregada pela primeira vez na década de 1930. (ANCINE. Publicação decreto que estabelece a Cota de Tela para 2018/ Ancine, 2017. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/publicado-decreto-que-estabelece-cota-de-tela-para-2018>> Acesso em: 11 jul. 2018.)

das atividades econômicas, totalmente entregues à ação do mercado. O Estado brasileiro passaria a assumir um papel intermediário: o papel da regulação.⁴¹

Em certa medida, a política é relevante para o cinema nacional, porém, a leitura dos pesquisadores sobre o cinema nacional ainda permanece voltando o olhar restritamente à articulação do Estado ou do mercado para o transcurso, sem trazer a recepção do espectador – outros campos interpretativos - à tona. Tanto as leituras sobre o período FHC, como as medidas tomadas pelo governo, não têm como meta extrapolar a clivagem (Estado e capital privado) ou caminho do meio, tolhendo-se de ganharem outros espaços interpretativos.

Da mesma maneira, com a volta dos mecanismos de fomento à produção nos anos 1990, mesmo que de maneira insuficiente a garantir a realização de boa parte da demanda represada dos realizadores brasileiros, a questão da distribuição e exibição foi relegada novamente, já que os dispositivos das leis de renúncia fiscal à cultura garantem que toda a cadeia produtiva fílmica seja remunerada se conseguir uma captação mínima de recursos do orçamento proposto ao Ministério da Cultura, criando uma situação em que, mesmo que os filmes sequer estreiem no circuito exibidor comercial depois de prontos, o proponente do projeto seja remunerado. Perante esse quadro legalmente instituído, mais do que ser um país que produz filmes de “autor” ou “produtor”, o Brasil passou a ser, acima de tudo, um país de filmes de “captador”.⁴²

A prática de renúncia fiscal agradava o mercado, pois podia auferir lucros com o valor de IR que inevitavelmente as empresas precisariam pagar, e agradavam os cineastas, que poderiam ser financiados sem o receio do julgamento da sociedade em alegar que estavam desperdiçando verba pública, como era a política da Embrafilme, disponibilizando os financiamentos com o dinheiro da União.

Neste sentido, a relação entre mercado e produções cinematográficas tornaram-se mais próximas, influenciando diretamente para a ascensão do Cinema da Retomada⁴³. Mediante ao contexto, dentro da “lógica”, o raciocínio de Marcelo Ikeda ao esmiuçar a documentação se torna direto em relação ao arcabouço do cinema nacional: uma prática voltada restritamente para o mercado.

A velocidade da criação de novas mercadorias tecnológicas e sua fugacidade, que cria repentinas obsolescências, reforça a interdependência dos locais e das técnicas, que passam a ser

⁴¹ IKEDA, Op. Cit., p. 51.

⁴² RIBEIRO, Op. Cit., p. 189.

⁴³ Cinema da Retomada seriam os filmes produzidos posterior a Lei do Audiovisual, tendo *Carlota Joaquina* (1995), de Carla Camurati como o marco inicial.

subordinados a grandes centros de decisão, que espalham suas redes a nível mundial. O campo da cultura sente as influências desses movimentos de transformação de maneira íntima, transformando modos de ser em produtos de uma indústria cultural cada vez mais materializada, guiada por uma lógica essencialmente mercantil⁴⁴.

A situação era tão drástica que o Cinema da Retomada apresentava os seus momentos finais com um escândalo de má administração. O famoso “Caso Chatô”, de Guilherme Fontes. O ator Global conseguiu angariar orçamento de 18,5 milhões⁴⁵ para a produção do filme, uma quantia extraordinária para o cinema brasileiro, até os dias de hoje. Fontes obteve tanto incentivo financeiro pelos seguintes motivos.

Capitaneadas por Fontes, um dos maiores galãs da Rede Globo de Televisão na década de 1990, as produções megalomaniacas só conseguiram obter recursos junto a investidores privados exatamente devido à fama que o então ator tinha por estar constantemente com sua imagem exposta nas novelas de maior audiência do País. Em um mercado eufórico com os efeitos do Plano Real e das leis de incentivo à cultura, não foi difícil para Fontes obter recursos para seus filmes apenas por sua fama por integrar o *star system* global, mesmo sem nunca antes ter dirigido sequer um curta-metragem em vídeo VHS com um minuto de duração antes de dar início à sua ambiciosa carreira como cineasta.⁴⁶

Para além do “Caso Chatô”, em 1998, o Brasil havia acabado de enfrentar duas recessões mundiais, a notória crise do sistema financeiro dos Tigres Asiáticos (1997) e a crise financeira na Rússia (1998). Diante do cenário caótico, as empresas começaram a ficar receosas em associar as suas marcas ao cinema nacional, conseguinte, os incentivos declinaram de forma avassaladora, deixando os cineastas inquietos para resolução do problema do cinema brasileiro.

O efeito da crise econômica é interessante para elucidar que as leis de incentivo estruturadas na renúncia fiscal não são eficientes enquanto medida perene, na qualidade de catalisadoras para a autonomia do cinema nacional. Pragmaticamente a relação se estabeleceu de outra forma. A metodologia da renúncia fiscal só aprofundou a dependência do cinema ao Estado, demonstrando que na primeira crise econômica – as empresas com menor lucro, logo, menor imposto de renda -, o cinema fica sem a possibilidade de auto-sustentar-se.

O foco das Leis Rouanet e do Audiovisual eram em prol da produção e não da

⁴⁴ IKEDA, Marcelo. *O mercado cinematográfico brasileiro e a aliança entre o global e o local*. UFSCAR. Geminis. ano 3 – n. 2 p. 69 – 82, 2010, p. 71.

⁴⁵ RIBEIRO, Op. Cit., p. 195.

⁴⁶ Ibid., p. 195.

tríade basilar do cinema industrial: produção, distribuição e exibição. A leitura sobre a organização do cinema brasileiro dando ênfase na produção não é algo novo, Jean-Claude Bernardet já denunciava essa forma de compreender o cinema no exponencial livro *Historiografia clássica do cinema brasileiro*.

Perante a crise cinematográfica, a necessidade da organização entre os cineastas se torna latente. Portanto, entre 29 de junho e 1º de julho de 2000 em Porto Alegre ocorreu a realização do III Congresso Brasileiro de Cinema (CBC)⁴⁷ com o objetivo deliberativo sobre os rumos do cinema nacional.

1.3 SÓ COM A LEI NÃO DEU CERTO, SERÁ QUE COM UMA AGÊNCIA A GENTE CONSEGUE? CRIAÇÃO DA ANCINE E OS VELHOS NOVOS RUMOS PARA O CINEMA NACIONAL.

O objetivo central do III CBC seria de trazer novas propostas ao Cinema da Retomada. Primeiro, tentar definitivamente transformar o cinema em uma indústria autossustentável e, segundo, com maior ênfase discursiva: “A re-politização do cinema”, sendo proferida no discurso de abertura do evento, tendo Gustavo Dahl como presidente.

Para Marson, os discursos proferidos no III CBC vão ser sintomáticos para compreendermos o rumo das novas obras que seriam produzidas. O objetivo dos cineastas não era de fortalecer o cinema nacional em prol do nacionalismo nos moldes da década de 60, expressivo no Cinema Novo. Nos anos 2000 o nacional entra como uma moeda de troca, como objeto para pensar o particular e o geral, o nacional e o internacional.

A questão da identidade nacional retorna ao discurso (e aos filmes) naquele momento como uma espécie de moeda de troca internacional, já que a própria idéia de nação perdeu a força que possuía. A identidade nacional ressurge, mas com outro significado, como um tipo de “nacional para exportação”, como um produto de consumo no mercado cultural globalizado. A identidade nacional buscada pelo Cinema da Retomada é simultaneamente local e mundial, tem as cores locais, mas recriadas por um recorte internacional, aproximando-se da concepção de Octavio Ianni acerca

⁴⁷ O III CBC teve como presidente o cineasta Gustavo Dahl, ligado ao grupo do Cinema Novo e que sempre esteve envolvido na elaboração de políticas cinematográficas, foi diretor do setor de distribuição da Embrafilme e é o autor da célebre frase “mercado é cultura”, defendendo o cinema como fator de identidade nacional, mas que precisa de acesso ao mercado para se realizar. MARSON, Op. Cit., p. 136.

dos bens simbólicos produzidos no mundo globalizado.⁴⁸

A lógica global/local é tão latente que a ênfase dada ao relatório estaria localizada na intensificação dos incentivos fiscais/presença do Estado e não na criação de outro tipo de gestão.

Em relação às leis do incentivo consolidadas, o relatório final do III CBC propôs alterações apenas marginais, em geral voltadas somente ao aumento do percentual de dedução fiscal e à prorrogação do seu funcionamento, sem propor, portanto, um questionamento mais aprofundado sobre sua performance, mas, ao contrário, defendendo sua consolidação.⁴⁹

É notório que a medida tomada pelo III CBC influenciou para a intensificação interpretativa dos pesquisadores no que tange o encadeamento entre cinema e mercado. O ponto de discussão – autoral, comercial, *underground* ou *mainstream* –, se restringe única e exclusivamente à obra, é ela sozinha, sem o diálogo com a recepção, que conduziria o quão mundializado o cinema estaria ou não. Neste sentido, o cinema é pensado de forma isolada, sem estabelecer diálogo com as leituras que os agentes históricos estavam produzindo no período supracitado.

Das leituras que articulam com a pesquisa, a única autora que trouxe a recepção à tona foi a Melina Izar Marson, ao trazer a crítica sobre os filmes da Retomada, dentre os críticos: Ismail Xavier; Jorge Coli; Ivana Bentes; José Geraldo Couto. Ao trazer a crítica, fica notório que os espectadores não estão interpretando a obra sem resistência, como aponta Adorno e Horkheimer, mas sim, de forma ativa, uns mais conservadores, como José Geraldo Couto e Ivana Bentes e outros mais humanistas, em prol de um projeto de nação, como Ismail Xavier.

A crítica estabelecida pelos autores apresenta-se de lugares distintos, Ivana Bentes, por exemplo, ao criticar a obra *Cidade de Deus* e o Cinema da Retoma no geral descreve da seguinte forma.

O interdito modernista do Cinema Novo, algo como ‘não gozarás com a miséria do outro’, que criou uma estética e uma ética do intolerável para tratar dos dramas da pobreza, vem sendo deslocado pela incorporação dos temas locais (tráfico, favelas, sertão) a uma estética transnacional: a linguagem pós-MTV, um novorealismo e brutalismo latino-americano, que tem como base altas descargas de adrenalina, reações por segundo, criadas pela montagem, imersão total nas imagens.”⁵⁰

⁴⁸ Ibid., p. 136.

⁴⁹ IKEDA, Op. Cit., p. 37.

⁵⁰ BENTE apud MARSON, Op. Cit., p. 165.

No começo do século XXI, Ivana Bentes ganhou notoriedade por sua interpretação do cenário cinematográfico brasileiro – Cinema da Retomada – e em específico a obra *Cidade de Deus* (2002), ao sistematizar o conceito “Cosmética da fome”. Segundo a autora, o cinema contemporâneo teria subvertido a ética e a “estética da fome” de Glauber Rocha por um exotismo exacerbado da violência. Da agressão à percepção, os sentidos e o pensamento do espectador ao mundo da descrição da barbárie, do “turismo no inferno”, já apresentado pela estética hollywoodiana.

Essa violência randômica, destituída de sentido, vai chegar à pura espetacularidade, e marcar a produção audiovisual contemporânea. Nos anos 1990, o cinema de ficção apresenta raros cenários de reconciliação ou integração entre a favela e o restante da cidade, o contexto é o confronto ou a cumplicidade apenas no crime, cada vez mais explícito. Também está ausente qualquer discurso político explicativo da miséria e da violência, como nos filmes sobre a favela dos anos 1960. É através de imagens violentas que os novos marginalizados ferem e violentam o mundo que os rejeitou, é através das imagens que são demonizados pela mídia, mas também é pela imagem que se apropriam da mídia e de seus recursos, sedução, glamourização, performance, espetáculo, para existirem socialmente⁵¹.

Para explicar a “Cosmética da fome”, a autora discute sobre o cinema político do Cinema Novo; o exotismo da periferia como campo idílico em filmes, por exemplo, *Rio, Zona Norte*(1957), de Nelson Pereira dos Santos e *Orfeu*(1999), de Cacá Diegues; o esgarçamento do “contrato social” em filmes: *Como Nascem os Anjos*(1996), de Murilo Salles e *O Invasor*(2002), de Beto Brant e, por último, a violência deliberada entre pulsão de morte e campos de concentração urbano em *Cidade de Deus*(2002). No entanto, a autora não percebe a obra e o cenário cinematográfico contemporâneo como indubitavelmente pessimista, pelo contrário, ela concluiu o seu raciocínio no texto supracitado alegando que o filme pode reforçar estereótipos, como também, suscitar o debate para o questionamento do imaginário do “preto” ilustrado com a única finalidade de extermínio do Outro.

Ismail Xavier também faz críticas direcionadas, mas não para o campo estético e, sim, para o lugar social da obra e o seu conteúdo – sem tirar o campo estético do horizonte -. Segundo o autor, Cinema da Retomada não teria como objetivo apresentar as tensões sociais, a sistematização de uma explicação política macro e, sim, projetar

⁵¹ BENTES, Ivana. *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome*. Revista Alceu/Puc Rio. Rio de Janeiro. v.8 – n.15 – p. 242 – 255- jul./dez. 2007, p. 249.

a reconciliação entre as extremidades. Por exemplo, *Auto da Compadecida*, de Guel Arraes. A pobreza não é apresentada como catalizador da busca de justiça, os “bandidos” não agem em prol do coletivo como são representados nos filmes de Glauber Rocha ou de Hector Babenco. Nos filmes da Retomada, os “bandidos” são os profissionais do crime com objetivos específicos de vingança, ou ressentimento e redenção via cristianismo como *Auto da Compadecida*.

Essa ausência de propostas coletivas e perspectivas transformadoras se daria, segundo Ismail Xavier, porque o Cinema da Retomada “*analisa as questões a partir de uma adesão à idéia de que o essencial é a atenção aos micropoderes, lembrando Foucault, mas repondo a questão da reforma da consciência. Daí, a opção mais decisiva é a mudança dos comportamentos numa esfera restrita, a dos embates que envolvem a relação imediata pessoa a pessoa, o plano dos expedientes, ou da conversão*”.

A procura de re-politização do cinema brasileiro, relacionando identidade nacional e cultura popular, acabou por apresentar essa cultura como espaço de conciliação e redenção individuais, isto é, o sentido que esta re-politização teve, nos filmes, foi um sentido individual, priorizando as escolhas pessoais em detrimento de soluções coletivas. Além disso, a concepção da cultura popular como “positiva” teve uma forte ligação com a estética cinematográfica internacional: não houve uma leitura brasileira da cultura popular, com a construção de uma linguagem própria, mas sim uma leitura do popular através de lentes da cultura internacional e até a incorporação de elementos da cultura pop internacional ao popular.⁵²

A crítica de ambos os autores dialoga em campos diferentes do âmbito cinematográfico, porém, se interseccionam ao não dar atenção ao potencial de dialogismo e debate que as obras podem causar. Por mais que Ivana Bentes disserte sobre o lado positivo de possibilitar a discussão diante dos estereótipos, a autora não comenta a respeito da característica estética das obras, principalmente *Cidade de Deus*(2002), que utiliza o mercado – mídia, mercadoria, marketing - enquanto motor para o debate social. Possivelmente, a respectiva questão confabula com a *memória histórica* da concepção de cinema da década de 60 e 70. Ou seja, o cinema tem como finalidade auxiliar na reflexão do contexto político e cultural, projetando entre a crítica social e construção de projeto de país que, segundo Jean-Claude Bernardet, teria mais ênfase na base da literatura do que no campo televisivo/massivo.

Movimento contrário à concepção dos cineastas do Cinema da Retomada ao

⁵² MARSON, Op. Cit., p. 161.

perceberem o engajamento político na intensificação da presença do espectador diante da obra, procurando ser o mais didático e polivocal, mesmo que necessário a perder da dimensão histórica⁵³ para aguçar o embaralhamento da separação entre ficção e realidade, como abordaremos com mais detalhes no terceiro capítulo. Segundo Fernando Meirelles.

Além do mais, se estamos trabalhando com dinheiro público, é uma questão moral fazer um filme para o contribuinte. O Estado não tem nenhuma obrigação de bancar experimentações estéticas de alguns artistas (...). Se a minha secretária não entendeu alguma coisa no filme, então vamos ajudar a secretária: frisa, explica quem é o Mané Galinha. Gosto de conversar com o espectador em vez de dar a minha palestra e ir para casa. O filme não perde em interesse ou em reflexão pelo fato de ser mais claro ou mais generoso com o espectador.”⁵⁴

Meirelles deixa explícito que o cinema deve ser pensado para o grande público, aproximar o espectador ao debate social, sensibilizá-lo a partir da narrativa fílmica, por exemplo, ao tecer a personagem Zé Pequeno (Leandro Firmino) com excessiva violência e brutalidade, mas, ao mesmo tempo, exercendo a alteridade entre personagem e espectador ao representar todos os conflitos raciais e psicológicos que a personagem sofreu. Concepção de cinema que entra em conflito quando se depara com a interpretação dos autores supracitados – Ivana Bentes e Ismail Xavier -.

Marson, ao trazer a crítica em relação aos filmes da Retomada, tenta polarizar ao máximo, porém acaba “pendendo” para a visão que estaria dialogando com Paulo Emílio Salles Gomes, quando ao finalizar o balanço crítico, traz a seguinte sentença.

A preocupação com a identidade nacional, emergente nos discursos do III CBC, resultou em filmes que problematizaram questões sociais mais amplas. Mas esses filmes acabaram por apontar os problemas do Brasil como um beco sem saída, onde a única possibilidade de redenção se daria pelo viés individual. Além disso, mostraram o país a partir de uma visão ressentida, de quem perdeu

⁵³ Como podemos ver, Ivana Bentes percebe a construção estética do Cinema da Retomada como prática que perpetua a estética da violência enquanto fruição. *É nesse contexto, de uma cultura capaz de se relacionar com a miséria e violência com orgulho, fascínio e terror, que podemos analisar os filmes brasileiros contemporâneos que se voltam para esses temas. Filmes que quase nunca se pretendem “explicativos” de qualquer contexto, não se arriscam a julgar, narrativas perplexas, e se apresentam como “espelho” e “constatação” de um estado de coisas. Demissão de um discurso político moderno em nome de narrativas brutais, pósMTV e videoclipe, um “novo-realismo” latino-americano que englobaria filmes que iriam de Amores perros a O invasor, trabalhando, nos dois casos com a ironia e humor negro diante da ruína das metrópoles periféricas. Um cinema ácido que se distingue do mero gozo espetacular da violência, como acontece frequentemente em Cidade de Deus.* BENTES, Op. Cit., p. 8. No entanto, a pergunta que fica, seria possível conceber a “estética da violência” como algo positivo para o debate social?

⁵⁴ MEIRELLES Apud MARSON, Op. Cit., p. 166.

as utopias e não encontrou nada no lugar – ou, pior ainda, de quem não tem utopias, se sente excluído e vê a situação como um problema individual e não coletivo. Os filmes apresentaram o Estado omissivo e a sociedade de mãos cruzadas, mas pararam por aí. Sem discursos, sem revolução, sem redenção, sem saída: salve-se quem puder, como puder, e o resto que se arranje.⁵⁵

Por mais que autora buscasse dinamizar a obra por meio da crítica, a projeção para o lado do Estado provedor da cultura e o capital como degenerador se fez presente, mas não porque fosse a visão mais correta e, sim, por fazer parte da *memória histórica*⁵⁶ da interpretação de Paulo Emílio Salles Gomes.

Segundo Souza, Paulo Emílio ao escrever sobre a história do cinema nacional por meio da obra *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento*, sistematizou uma interpretação tão convincente e totalizadora que acabou se naturalizando no discurso historiográfico. A premissa teórica de Paulo Emílio responsável pela fundamentação da *eficácia histórica* seria a seguinte.

Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela. O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprias energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes (SALLES GOMES, 1980, p. 85).⁵⁷

À vista disso, toda indústria cinematográfica dentro de um Estado subdesenvolvido estará fadada a trilhar os mesmos caminhos que o seu provedor; permanecer no subdesenvolvimento. Sendo esse um dos motivos para explicar a sucessão de ciclos que nascem e renascendo na indústria cinematográfica brasileira.

Para que o cinema nacional adquira certa estabilidade, é necessário que o Estado assuma as bases financeiras do cinema, pois de forma autônoma o cinema

⁵⁵ Ibid., p. 167.

⁵⁶ Julierme Sebastião Morais Souza parte do conceito de memória histórica de Carlos Alberto Vesentini para pensar a *eficácia discursiva* de Paulo Emílio. *A categoria central com a qual lidamos consiste na construção conceitual eficácia discursiva. Tendo como inspiração as colocações de Carlos Alberto Vesentini acerca do conceito de memória histórica, convém dar voz ao historiador: [...] Por memória histórica entendo uma questão bastante precisa, refiro-me à presença constante da memória do vencedor em nossos textos e considerações. Também me remeto às vias pelas quais essa memória impôs tanto aos seus contemporâneos quanto a nós mesmos, tempo posterior e especialistas preocupados com o passado. Mas com um preciso passado — já dotado, preenchido com os temas dessa memória*” (VESENTINI, 1986, p. 104 Apud. RAMOS, et al., 2008, p. 35). SOUZA, J. S. M. *Paulo Emílio Salles Gomes e a eficácia discursiva de sua interpretação histórica: Reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro*. (UFU). Uberlândia, p. 432, 2014, p. 10.

⁵⁷ Ibid., p. 322.

nacional não conseguiria se desvencilhar da sua origem; o subdesenvolvimento. Segundo Souza, a ruptura não é possível, porque, para Paulo Emílio, a relação que o Brasil estabelece com a economia – exportar produtos agrários (matéria-prima) e importação de produtos manufaturados -, seria refletida na organização econômica cinematográfica, importação/invasão de obras estrangeiras e o acavalamento da produção nacional. Para sanar o respectivo problema, o Estado deveria assumir o papel de cunho nacionalista e de interventor da ocupação do cinema estrangeiro.

Nesse processo de edificação de uma memória histórica por parte de Paulo Emílio, o estado de subdesenvolvimento cinematográfico e sua decorrência, a invasão do mercado interno por filmes externos, funcionam como premissas básicas na elaboração de uma série de reivindicações para que o Estado nacional assumira uma postura em prol da produção cinematográfica brasileira.⁵⁸

Como vimos ao longo do texto⁵⁹, todas as reivindicações dos autores em relação ao papel do Estado dialogavam com a respectiva matriz teórica de Paulo Emílio, que, de tão sutil dentro da *memória histórica*, apresentava-se como natural. A reflexão exercida não tem como objetivo alegar que a presença do Estado como provedor do desenvolvimento cinematográfica brasileiro é uma interpretação errada, mas de descrever que ela está mais para uma visão de mundo do que ser a única leitura possível para realidade do cinema brasileiro. Ou seja, a partir do momento que nos desvencilharmos do postulado *a priori*, nós vamos começar a cogitar a interpretação de Fernando Meirelles sobre o cinema nacional como uma interpretação possível.

Paulo Emílio possuía um compromisso ético de luta e engajamento com o cinema nacional, pensar sobre o âmbito cinematográfica era também pensar sobre as bases do projeto nacional. Porém, por mais engajo que fosse, não corresponde ao “real”, a história em si, como a historiografia do cinema nacional vem apresentando ao longo da história.

⁵⁸ Ibid., p. 328.

⁵⁹ Anita Simis, ao longo do texto: Política pública como política cultural, também estabelece um paralelo com a leitura de Paulo Emílio. *Na nossa discussão, esse é um ponto interessante, pois diz respeito à questão da autonomia, da emancipação das forças culturais. Durante anos fomos tutelados. O ufanismo era a tônica. Depois, no período democrático, chegamos a enveredar pelo caminho oposto, fechando as brechas para o florescimento de uma cultura autônoma. Não podemos deixar de lembrar o que ocorreu com o cinema, uma das formas artísticas mais consolidadas durante o regime militar. Na volta ao regime democrático, em um movimento de contração paradoxal, o cinema estrangeiro pode questionar na Justiça a forma como o Estado organizou a política cinematográfica, asfixiando o espaço existente para expressão da produção cinematográfica nacional e, consequentemente, abrindo novos para o cinema concorrente.* SIMIS, A. *A política cultural como política pública*. III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador, mai. 2007, p. 3.

Na argumentação do cineasta, a história do cinema brasileiro no subdesenvolvimento interpretada por Paulo Emílio ganha uma envergadura bastante sugestiva: torna-se lição da história. De construção discursiva sobre o pretérito cinematográfico nacional — obviamente ancorada em dados, informações e vestígios da experiência social — efetuada por um agente histórico inserido em um lugar social, político, econômico e cultural, que naturalmente é carregado de lutas no que se refere ao cinema, ela passa a ser tratada como a história do cinema brasileiro, exterior a qualquer discurso, forma de elaboração e preocupações da atualidade, isto é, um dado em si, preciso da realidade.⁶⁰

Dos grandes personagens da linhagem uspiana, o autor que estabeleceu críticas incisivas à historiografia de Paulo Emílio foi Jean-Claude Bernardet, na importantíssima obra, *Historiografia Clássica do Cinema Nacional*. Bernardet tem como objetivo desnaturalizar a interpretação de Paulo Emílio. Para isso, demonstra que a “Bela época do cinema brasileiro” (1907 – 1911) seria mais uma visão nacionalista de Paulo Emílio sobre o período do que uma vontade dos agentes históricos da época sobre a valorização do cinema nacional.

Outra consideração, Bernardet discute alguns campos do cinema nacional para dar base empírica a sua argumentação. Um dos gêneros abordado foram os filmes cantantes, gênero considerado de maior sucesso, tendo como parâmetro a quantidade de anúncios na imprensa. Para discutir sobre a visão nacionalista de Paulo Emílio o autor diz o seguinte.

Na “Filmografia brasileira” estabelecida pela Cinemateca Brasileira (Guia, 1984), a indicação do filme é frequentemente seguida por observações do tipo: “Não é certo que se trata de um filme nacional”, ou “talvez não se trate de filme brasileiro mas simplesmente dublado por artistas nacionais quando da sua exibição no Rio Branco”. Tal dificuldade advém de que é raro o anúncio jornalístico informar sobre a nacionalidade do filme ou o produtor; assim, os filmes produzidos no Brasil não se diferenciam dos importados. Entre as raras referências à nacionalidade, citemos o anúncio de A mascote no Jornal do Brasil: “única fita nacional colorida”. E aí vale se perguntar se o que motivou a referência à nacionalidade é o fato de ser um cantante, ou de ser colorido, o que é mais provável. Tentando transformar em fonte de

informação o obstáculo à pesquisa provocado pela ausência de referência à produção e à nacionalidade, talvez possamos observar o seguinte: se, por parte do público, tivesse havido um forte investimento nacionalista sobre o cinema ou os filmes, a imprensa não teria mencionado a nacionalidade? É provável que sim. Se não o fez, é que, pelo menos no tocante aos cantantes, para o público não deveria ser importante diferenciar os nacionais dos estrangeiros; o

⁶⁰ SOUZA, Op. Cit., p. 328.

público queria ver e ouvir filmes cantantes, pouco importando sua origem. Ao que se deve acrescentar que, quase sempre, os filmes têm como título o nome das árias mencionado em italiano, e as árias só podiam ser cantadas nessa língua. De modo que, se não temos elementos para negar um eventual investimento nacionalista por parte do público sobre o cinema produzido no Brasil, tampouco temos para afirma-lo; e podemos intuir que o tom nacionalista encontrado na historiografia cinematográfica referente a este período tem sua origem não nas pesquisas realizadas pelos historiadores, mas na projeção de seu próprio conceito nacionalista de cinema brasileiro sobre o cinema e o público do início do século.⁶¹

Porém, a leitura de Bernardet possui diferenças em relação a interpretação de Souza. Bernardet, ao problematizar a leitura nacionalista de Paulo Emílio, tem como finalidade repensar os recortes, as fontes, as metodologias, as teorias etc, utilizadas para produzir a historiografia do cinema nacional.

A visão nacionalista cumpria um papel extremamente importante para época, o receio da onipotência do mercado estrangeiro era demasiado, para isso, o combate deveria ser feito pela valorização ufanista das “coisas nossas”. Bernardet conclui que a respectiva interpretação era importante para época, porém, ela não atende mais a nossas necessidades. Para o autor.

O aparecimento de novos recortes não se dará por decreto. É necessário encontrar na produção historiográfica atual ritmos e dinamismo propícios a essa renovação. Um dos elementos decisivos é, para mim, a situação atual da produção e comércio cinematográfico no Brasil. Procuremos indícios de uma eventual produção de novos recortes.⁶²

Quando o autor enfatiza sobre o campo de “novos recortes” e “novos objetos”, ele estabelece diálogo com o movimento que genericamente foi denominado de *Nova História*, movimento linguístico historiográfico da década de 70, que tinha como finalidade teorizar sobre o campo da linguagem, principalmente no que tange a relação entre palavra e coisa ou significado e significante. Com isso, a visão racional indubitável do Estado começava a ser questionado, percebendo que o discurso nacionalista estaria mais para o campo discursivo do que para o empírico.⁶³

⁶¹ BERNARDET, J. C. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*/ Jean-Claude Bernardet. São Paulo, SP: Annablume, 2008, p. 64 – 5.

⁶² *Ibid.*, p. 112.

⁶³ Foram inúmeras as obras produzidas no final da década de 60 e início da década de 70 para teorizar sobre o novo paradigma teórico, mas de forma preliminar, ver: FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*, 2007. Para ler a crítica sobre o movimento, ver: DOSSE, François. *A história em migalhas: dos Annales à Nova História*, 1992.

Portanto, Bernardet intui abordar como problema de pesquisa os discursos dos cineastas da década de 60 e 70, e como eles estão pensando o cenário do cinema nacional, ao invés de tentar “trazer a história como ela realmente foi.” De um lado o autor demonstra como que os cineastas elegeram o campo da literatura como o panteão da “Cultura” e do outro, mostrando como a TV era o extremo oposto desse processo. Se a TV é irracional, o cinema é racional, se a TV é desumana, o cinema nacional é humanizador. A explicação de Bernardet sobre tal posicionamento seria pelo fato do cinema nacional ter perdido espaço para TV como comunicador das massas.

É notório que o lugar da crítica de Bernardet, como Souza também explicita, está para o campo da historiografia, ao pensar novos campos teóricos e metodológicos. Diferente de Souza, que procura perceber a *eficácia discursiva* e a naturalização da *memória histórica* do discurso de Paulo Emílio nas obras historiográficas subsequentes, que também é localizada na própria escrita de Bernardet, no que tange ao pensamento sobre - subdesenvolvimento: exportador de matéria-prima e importador de manufaturados – e os seus efeitos simétricos na economia cinematográfica.

Em linhas conclusivas, pode ser notado que os traços de uma estrutura econômica subdesenvolvida — ratificadora da categoria histórica *subdesenvolvimento* engendrada por Paulo Emílio —, ao longo do tempo vêm recebendo tratamento em diversas tonalidades pelos estudiosos de cinema brasileiro. Por vezes abordados pela via de sua própria terminologia, em outras recebendo reflexão mais elaborada, seja pela adesão os ciclos conjunturais ou via reivindicações para que o poder público defenda nosso cinema, os traços fundantes da categoria histórica *subdesenvolvimento* parecem realmente ser uma lição da história dada pela interpretação de Paulo Emílio que os estudiosos de cinema brasileiro têm obsessão em reproduzir/difundir em suas pesquisas.⁶⁴

Em certa medida, a historiografia sobre a ANCINE também tangencia a *eficácia discursiva* de Paulo Emílio, principalmente quando delibera incisivamente sobre a intervenção do Estado perante a produção estrangeira e a influência que o cinema estadunidense exerce sobre a composição estética dos *blockbusters* brasileiros.

A polarização entre Estado (bom) e mercado (ruim) não é a única forma para interpretar o processo histórico e o futuro do cinema nacional, pois desde Walter Benjamin nós sabemos que o cinema, no âmago mais ontológico, é mercadoria que

⁶⁴ SOUZA, Op. Cit., p. 330.

precisa ser reproduzida ao máximo para auferir a sua própria existência.

Como Fernando Meirelles ressalta, de que adianta um filme que a minha secretária não compreende a mensagem que a obra pretende transmitir? Ou seja, a obra dotada de densidade intelectual não corresponde automaticamente ao processo de “conscientização das massas.” Porventura, analisar o diálogo entre produção e recepção pode nos ajudar a formular um caminho possível para o cinema nacional. Por isso, é importante frisar que a recepção cumpre o papel de dinamizar a obra cinematográfica, retirando o peso interpretativo que é dado a ela, como se ela fosse uma célula autônoma para a potencialidade da interpretação. André Bazin, um dos maiores críticos de cinema, ressalva alguns apontamentos interessantes para a questão destacada.

A guerra e a resistência conferem ao cinema europeu um clima que o distingue profundamente da produção americana. Seria necessário fazer uma fenomenologia da morte do cinema contemporâneo. Morre-se muito nas telas do mundo em 1946. Mas não é tanto na quantidade que eu penso – em Hollywood as personagens também morrem -, mas no significado da morte. Na Europa, as mortes na tela dizem respeito ao espectador. Nos Estados Unidos, elas são imaginárias. Estas são as mortes “de cinema”. Existe entre os filmes e o público europeu um denominador comum afetivo que parece cada vez mais ausente do filme americano. Lembremo-nos de um filme como *Um retrato de mulher*, de Fritz Lang, que poderia ter sido uma atroz tragédia criminal se não tivessem tomado o cuidado, no final, de evaporá-lo em um sonho. Não existe um filme americano apresentado em Cannes no qual o espectador possa se sentir “representado”, engajado pelo assunto e pelos personagens (salvo, talvez, *Farrapo humano*). Estaria errado quem acreditasse que é o roteiro que distingue o cinema de evasão do cinema realista.⁶⁵

O “real”, o “mercadológico”, ou a própria “crítica”, não está alojada na própria obra, mas na relação da obra com o espectador e do espectador com a obra, localizado na linha tênue entre obra e recepção, na intersecção entre a visão de mundo do espectador com a semântica da obra cinematográfica.

Por exemplo, no mesmo ano do III CBC, os cineastas reivindicaram a formação de um grupo executivo que fosse composto junto com o governo Federal. Em dezembro de 2000, instauraram o Grupo Executivo para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica (Gedic). O objetivo era de formular um grupo de estudo que pensasse sobre os rumos do cinema brasileiro, lógico, com o inexorável intuito de

⁶⁵ BAZIN, A. *O realismo Impossível*; seleção, tradução, introdução e notas Mário Alves Coutinho. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 174.

transformar o cinema em uma indústria autossustentável. E mais uma vez as deliberações foram em prol da intensificação do incentivo fiscal do Estado diante das obras.

Como uma das críticas mais recorrentes por parte dos profissionais envolvidos na cinematografia direcionava-se à inércia do Estado, *a criação de uma agência para cuidar dos assuntos específicos do cinema, tornando-se, ao mesmo tempo, um organismo gestor, fomentador e regulador do mercado foi uma das demandas do Relatório Final do Congresso.*⁶⁶ Essa agência acabou se tornando consenso entre os membros do governo e da corporação cinematográfica.

Mediante a luta dos cineastas por meio do III CBC e do GEDIC, criou-se em 06 de setembro de 2001, via Medida Provisória nº 2.228-1, a Agência Nacional do Cinema (ANCINE). Agência governamental responsável por estimular a produção, distribuição e a exibição do cinema nacional com objetivo industrial.

1.4 ENTRE O “REAL” E O INTERPRETATIVO: QUAIS SÃO OS POSICIONAMENTOS DOS PESQUISADORES EM RELAÇÃO À ANCINE.

A ANCINE atuará de forma diferente em relação à Embrafilme e as Leis Rouanet e do Audiovisual. O seu posicionamento será em prol da regulamentação, e do fomento ao cinema nacional dentro das três áreas de atuação: produção, distribuição e exibição. De todos os órgãos que nós vimos até agora, a ANCINE é a que mais buscou democratizar ao máximo o acesso ao repertório e a produção cinematográficos, articulando-se em várias regiões do Brasil, porém, até os dias de hoje, hegemonia produtiva se encontra no eixo Rio-São Paulo.⁶⁷

A Medida Provisória 2.228-1/01 fomentou um “tripé institucional”, segundo Ikeda, interessante para abranger ao máximo os três campos do cinema industrial, sem perder de vista o seu compromisso com o social e o cultural. Para isso, a ANCINE é

⁶⁶ ALVARENGA, 2010, p. 43 Apud SANTANA, J. Contexto Histórico – As origens das agências reguladoras. Jusbrasil, 2016. Disponível em:

< <https://jucamposs24.jusbrasil.com.br/artigos/412260313/ancine> >. Acesso em: 11 jul. 2018.

⁶⁷ A produção cinematográfica no Brasil apresenta uma distribuição geográfica centrada em dois Estados brasileiros. A Tabela 2 mostra o total de filmes produzidos no período 1995-2011 e a Unidade Federativa de origem da obra. Percebe-se que o Estado do Rio de Janeiro lidera, com mais da metade da produção, seguido de São Paulo. Os dois Estados, em conjunto, respondem por quase 90% da produção total. (MICHEL e AVELLAR, Op. Cit., p. 503).

administrada por três órgãos estatais.

Desse modo, a MP nº2.228-1/01 promove não apenas a criação da Ancine, mas configura um novo marco institucional para o audiovisual brasileiro, baseado num tripé. Seu primeiro vértice é o Conselho Superior de Cinema (CSC), responsável pela formulação das políticas do setor. Originalmente composto por 12 membros, o CSC tem uma estrutura dual: de um lado, representantes do governo oriundos de vários ministérios, e, de outro, representantes do setor cinematográfico e da sociedade civil.

O segundo vértice é a Ancine, cuja função é de regular, fiscalizar e fomentar a atividade cinematográfica brasileira, no sentido de estimular o desenvolvimento da indústria cinematográfica e promover a autossustentabilidade do setor.

O terceiro vértice é a Secretaria do Audiovisual (SAv), responsável pela produção de curtas e médias-metragens, formação de mão de obra, difusão de filmes por meio de festivais de cinema no país e preservação e restauração do acervo cinematográfico brasileiro. Ou seja, enquanto a Ancine passava a ser responsável pelos aspectos industriais do setor cinematográfico, com vistas a uma ocupação do mercado, a SAv complementaria suas ações no que tange aos aspectos culturais.⁶⁸

O intuito da tríade seria de aumentar a capilaridade da MP 2.228-1/01 ao máximo, pois, o Conselho Superior de Cinema (CSC)⁶⁹ estaria ligado à Casa Civil; a ANCINE, ao Ministério da Indústria, Comércio Exterior e Serviços (MDIC); e a Secretaria do Audiovisual (SAv) ao Ministério da Cultura (MinC).

Durante a gestão governamental FHC, a competência do CSC estabelecia-se no âmbito dos projetos e deliberações: definindo diretrizes gerais para o desenvolvimento da indústria cinematográfica; incitar a abrangência do cinema brasileiro na capilaridade do mercado; estimular a autossustentabilidade, etc. Isto é, enquanto o CSC cuida das questões “teóricas”, a ANCINE e a SAv cuidam das questões práticas. A primeira, para o campo da indústria e a segunda para o campo da cultura.

Porém, não foi o que aconteceu. Para os pesquisadores, a ANCINE acabou exercendo ação puramente técnica, administrativa e, novamente, industrial. Aplicação de multas, por exemplo, para as exibidoras que não cumprissem a Cota de Tela;

⁶⁸ IKEDA, Op. Cit., p. 41.

⁶⁹ O esvaziamento do conselho é uma prática que transpassa tanto o governo FHC como o governo Lula. *O Conselho Superior de Cinema permaneceu esvaziado durante o governo Lula, com reuniões esporádicas, funcionando essencialmente como órgão de ratificação das políticas propostas pelo ministério.* IKEDA, Op. Cit., p. 110.

combate à pirataria; fiscalização e organização das formas de fomento, tanto diretas como indiretas; transformação do cinema em uma indústria, consumação de projetos de produção, distribuição e exibição. (Michel; Avellar,2014; Ikeda,2015; Marson,2006; Ntarelli,2013)

Entretanto, a ANCINE não ficaria vinculada ao MDIC por muito tempo⁷⁰, pois, em outubro de 2003, por meio do Decreto nº 4.858/03⁷¹, a ANCINE vincula-se ao Ministério da Cultura. Articulação paradoxal, pois ao transferir de Ministério, os agentes não repensam o modelo da ANCINE - caráter puramente industrial – para dialogar com o Ministério da Cultural. Alocou uma agência industrial em um Ministério cultural.

Mesmo a ANCINE vinculando-se ao Ministério da Cultura, o seu caráter em prol à dinâmica mercadológica se perpetuará, tanto por fatores internos, como por fatores externos, exemplo, a intensificação das salas de exibição – multiplex -; a modificação do art. 3º da Lei do Audiovisual e a criação da Globo Filmes, criada em 1998.

1.5 OLÁ HOLLYWOOD, UM DIA EU VOU SER IGUAL A VOCÊS.

O Brasil inicia o século XXI com mudanças significativas para o cinema nacional, principalmente entre o ano de 2002 e 2003. Não podemos esquecer que 2002 foi o ano do notório filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles. A obra embasada por um elenco expressivamente desconhecido conseguiu levar mais de 3 milhões⁷² de espectadores para as salas de cinema.

O ano de 2003 também é marcado por obras que trouxeram demasiada repercussão, por exemplo, *Carandiru*, de Hector Babenco, obtendo uma margem de

⁷⁰ Antes da sanção do Decreto nº 4.858/03 a Ancine ficou em um vácuo institucional por conta do Decreto nº 4.283, de 25 de junho de 2002, vinculando a agência à Casa Civil. A deliberação definitiva só aconteceu em 2003 com o Decreto supracitado.

⁷¹ “Mais adiante, veremos que esse passou a ser um recurso habitual utilizado pelo MinC: editar um decreto presidencial paralelo à medida provisória quando se trata de alteração de estrutura de órgão governamental. Ou seja, não se trata de propor uma lei alterando a MP nº 2.228-1/02, mas de editar um decreto sobreposto à própria MP. IKEDA, Op. Cit., p. 112 – 13.

⁷² “Polêmico drama *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002) que ultrapassou a marca de 3 milhões de espectadores, números que não haviam sido conseguidos por nenhum filme nacional desde o início da década de 90.” MARSON, Op. Cit., p. 157.

4.7 milhões de espectadores⁷³.

Quais seriam os motivos para a mudança drástica do cinema brasileiro? Como vimos anteriormente, não foi uma consequência da criação da ANCINE, pois, *recém-criada, com pouca autonomia para promover de fato uma política desenvolvimentista, ela simplesmente administrava as leis de incentivo, mais no sentido de coibir distorções do que de implementar uma política setorial definida*.⁷⁴

As modificações ocorridas no final do século XX e início do século XXI são as bases para arquitetura do cenário do cinema brasileiro na atualidade, isto é, a ascensão dos *blockbusters* brasileiros.

É consenso para os autores⁷⁵ que o ano de 1997⁷⁶, ano de criação do primeiro cinema *multiplex* no Brasil em São José dos Campos, expressa o início do massivo processo de entrada do capital estrangeiro no Brasil no âmbito cinematográfico, pois, junto com o sistema *multiplex* (exibição), vem a hegemonia das grandes distribuidoras⁷⁷. Ruy (2009), *evidenciou que os filmes brasileiros de maiores bilheterias entre 2003 e 2008 tiveram, em sua distribuição, a participação de agentes de grande poder financeiro e recursos de mídia. Todos os filmes foram distribuídos pelas majors*⁷⁸.

As grandes distribuidoras passam a atuar expressivamente no cenário brasileiro a partir da alteração do art. 3º da Lei do Audiovisual. O art. 3º não era uma prática recente, já estava em vigor desde a promulgação da Lei do Audiovisual. O que se modifica nos anos de 2002 é a própria MP 2.228-1/1, que passa a compor mais um mecanismo de tributo, o Condecine Remessa.

O art. 3º da Lei do Audiovisual tem como critério estimular o investimento das

⁷³ PIRES, Lucas Rodrigues. *Os melhores do cinema brasileiro em 2003*. Digestivo Cultural, 22 de janeiro de 2004.

⁷⁴ IKEDA, Op. Cit., p. 79.

⁷⁵ (GIMINEZ e ROCHA, 2018; SIMIS, 2007; MICHEL e AVELLAR, 2014; NATARELLI, 2013; MASON, 2006; IKEDA, 2015).

⁷⁶ Em 2000 há uma alteração na legislação em decorrência das profundas transformações do setor exibidor, isto é, os complexos exibidores formados por salas, espaços ou locais de exibição comercial germinados ou não, existentes sob o mesmo teto e pertencentes à mesma empresa: entre 1997 e 2003, foram abertas 546 salas Multiplex no Brasil. (SIMIS Apud NATARELLI, T. V. P. *Sob a vigência da ANCINE (2001 – 2011): Trajetória, mecanismos e a ingerência da economia da cultura na cinematografia*. Araraquara, SP: [s.n], 2003, p. 78).

⁷⁷ *Majors* de Hollywood (Fox, Sony, Warner, Universal, Disney e Paramount).

⁷⁸ GIMENEZ, F. A. P.; ROCHA, D. T. D. *A presença do filme nacional nas salas de cinema do Brasil: um estudo sobre a distribuição*. Galaxia, São Paulo, p. 94, jan-abr, 2018, p. 97.

distribuidoras estrangeiras nos filmes nacionais, organizando-se da seguinte forma: toda distribuidora estrangeira instalada em território nacional com o objetivo de auferir lucro, deve pagar o Imposto de Renda referente ao “crédito, emprego, remessa ou entrega aos produtores, distribuidoras ou intermediários no exterior”. Contudo, o art. 3º proporciona que as distribuidoras direcionem 70% do IR.

desde que invistam no desenvolvimento de projetos de produção de obras cinematográficas brasileiras de longa-metragem de produção independente, na coprodução de telefilmes e minisséries brasileiros de produção independente e de obras cinematográficas brasileiras de produção independente.⁷⁹

Para que o processo ocorra sem furos administrativos, a empresa deposita o valor em uma “conta de reconhecimento” de sua titularidade ou de algum representante legal da empresa em perímetro nacional. Após o depósito, a empresa tem até 180 dias para escolher qual projeto aprovado e regularizado pela ANCINE ela irá financiar. Caso os 180 dias extrapole, a empresa perde os direitos sobre esses valores e, conseqüentemente, eles são direcionados para o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA).

O art. 3º tinha tudo para viralizar desde a sua promulgação em 1993 com a criação da Lei do Audiovisual, entretanto, não foi isso que aconteceu.

Esse desinteresse tem um motivo claro: a legislação de imposto de renda norte-americano, em especial os benefícios concedidos pelo tax credit. Segundo a legislação norte-americana, os valores incorridos como imposto de renda por empresas em países estrangeiros em um conjunto de atividades comerciais – entre elas, a exploração de obras audiovisuais – podem ser deduzidos no imposto de renda a pagar dessas empresas nas suas matrizes nos Estados Unidos (Guimarães, 2007). Dessa forma, essas empresas não faziam a opção pelo art. 3º, pois preferiam usufruir do benefício fiscal em seus países de origem.⁸⁰

O “interesse” das empresas estrangeiras na utilização do art. 3º só vai se intensificar em 2002 com o acréscimo da taxa Condecine Remessa. O tributo Condecine Remessa se localiza no parágrafo único do art. 32, que seria uma sobretaxa de 11% sobre as empresas que auferissem lucro em perímetro nacional. As empresas só poderiam ficar isentas do pagamento do Condecine Remessa, caso optassem pela

⁷⁹ ANCINE. Manual das empresas que operam os benefícios fiscais da Art. 39 da MP 2.228-1/01. Ancine. Disponível em < https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/manuais/Manual_art39.pdf >. Acesso em 27 jun. 2018, p. 1.

⁸⁰ IKEDA, Op. Cit., p. 82.

renúncia fiscal do art. 3º da Lei do Audiovisual. Por exemplo:

1ª situação: a empresa A remeterá R\$100 para a B no exterior. A contribuinte pagará R\$25 reais de IR s/ a remessa + 11% s/ remessa do tributo CONDECINE Remessa (R\$11).

2ª situação: a empresa “A” remeterá R\$100 para a B no exterior. A “B” OPTA PELA RENÚNCIA FISCAL. Esta pagará o mesmo valor de 25% sobre a remessa, sendo que este valor terá destinações diferentes: 70% (R\$17,5) vão para a Conta de Aplicação Financeira Especial que investirá em projetos de produção de obra audiovisual e 30% (R\$7,5) vão para a RFB, a título do pagamento de IR. Além disto, a contribuinte “B” ficará isenta da CONDECINE remessa (Parágrafo Único do Art. 32 da MP 2228-1/01), conforme Art. 49, § Único da MP 2228-1/01. Porém, até o ano de 2002 as distribuidoras.⁸¹

A medida foi tão coercitiva que as *majors* ingressaram judicialmente contra o mecanismo, chamando-o grosseiramente de “chantagem fiscal”, mas ao final as decisões judiciais ratificaram a constitucionalidade da cobrança da contribuição.⁸² As distribuidoras, sem a possibilidade de reverter a situação do Condecine Remessa, abraçam com todas as forças o projeto de renúncia fiscal do art. 3º. A circunstância política/econômica foi decisiva para compor um novo cenário para o cinema nacional.⁸³

Entretanto, como os pesquisadores estão observando esse fenômeno? A polarização para leitura do momento histórico entre “que bom que o cinema está retomando um nível de produção e de exibição “saudável”, por outro lado, “os cinemas estão cada vez mais mercadológicos, pois fica a caráter das empresas a escolha da obra a ser incentivada”. Segundo Natarelli:

Em outras palavras, o investidor estrangeiro que resolve se beneficiar do dispositivo supramencionado, fica praticamente isento do pagamento da Condecine, um tributo que incide sobre a exploração comercial de obras audiovisuais. Precisamos entender que quando o incentivo à cultura é baseado na renúncia fiscal das empresas privadas, esse incentivo estará servindo para impulsionar à cultura em uma proporção bem menor do que estará contribuindo para impulsionar os ganhos do mercado: se está impulsionando a

⁸¹ ANCINE, Op. Cit., p. 3 – 4.

⁸² IKEDA, Op. Cit., p. 83.

⁸³ Naquele ano, três *majors* (Columbia, Fox e Warner) lançaram filmes brasileiros que superaram a marca de 1 milhão de espectadores: pela Fox, Lisbela e o prisioneiro (3.174.643 espectadores); pela Warner, Xuxa abracadabra (2.214.481). Pela Columbia, a única empresa que vinha sistematicamente investindo na produção nacional, o resultado foi ainda mais expressivo, com nada menos que quatro filmes que superaram a marca de 1 milhão de espectadores (Maria, mãe do Filho de Deus, com 2.332.873; Didi, o cupido trapalhão, com 1.758.579; Deus é brasileiro, com 1.635.212,00; e Carandiru, com 4.693.853, tornando-se na ocasião o filme brasileiro mais assistido desde o fim da Embrafilme). Ibid., p. 84.

cultura, com certeza estará impulsionando triplamente o mercado.⁸⁴

Para Natarelli, as leis de incentivo possuem um ponto negativo que é decisivo para o cinema nacional; a perda da *performance* cultural para a lógica empresarial. E para que os filmes se tornem cada vez mais aceitos, eles precisam de alguma forma dialogar com o nacional, fomentando público por meio da memória histórica brasileira, e, economicamente, com o internacional, para que tanto os espectadores brasileiros como os espectadores estrangeiros, analisem a obra em simetria estética com os filmes *blockbusters*.

Os meios de comunicação de massa - impulsionados pelo advento de novas tecnologias oriundas da eletrônica e da informática - transformam radicalmente o imaginário de todo o mundo, por meio da circulação de livros, filmes, músicas, transformados em mercadorias, cujo valor é não somente econômico, mas carrega consigo uma padronização crescente nos modos de percepção do mundo e das coisas, subordinando a particularidade das sensibilidades a mero instrumento de reprodução do capital.⁸⁵

Se a política da ANCINE é fazer do cinema nacional uma indústria, então, inexoravelmente, a tendência é o cinema ser ditado cada vez mais pela necessidade do mercado: o lucro a todo custo. Para isso, busca-se que a diegese dos filmes se faça presente ao máximo na vida real. Por exemplo, a série *Star wars*. A capilaridade de objetos que a série transpassa é enorme: jogos de videogame, roupas, capas de celular, utensílios de consumo doméstico, bonecos inanimados etc. *Star wars* transcende a narrativa fílmica e invade o cenário do cotidiano para produzir mais produtos e auferir maiores lucros.

No caso, seria o corpo logístico que compõe os filmes da categoria *blockbusters*. E é exatamente esse tipo de filme que os autores supracitados estão denunciando a partir do incentivo fiscal deliberado pelo art. 3º da Lei do Audiovisual. Para os autores, os filmes brasileiros também assumiram essa postura e tentaram ser o mais mercadológicos.

O exemplo mais expressivo para pensarmos o *blockbuster* brasileiro, seria o filme *Tropa de Elite: O inimigo agora é outro*, de José Padilha. A obra, produzida no ano de 2010, atingiu o maior número de espectadores da história do Brasil, levando

⁸⁴ NATARELLI, T. V. P. *Sob a vigência da ANCINE (2001 – 2011): Trajetória, mecanismos e a ingerência da economia da cultura na cinematografia*. Araraquara, SP: [s.n.], 2003, p. 60.

⁸⁵ IKEDA, Op. Cit., p. 72.

11.023.475 pessoas para as salas de cinema, 8.606.282⁸⁶ espectadores a mais que o primeiro filme⁸⁷.

À vista disso, *Tropa de Elite II* representa em demasia um *blockbuster* nacional, principalmente no quesito local/global. Entretanto, será que pelo fato da obra estar imersa na lógica mercadológica ela já é autoexplicativa? Limitando o espectador a um único tipo de interpretação que polariza entre a fruição total do mundo mundializado ou a rejeição completa por perceber que a obra é produzida apenas para atender as necessidades do mercado.

Quando os autores tencionam entre filmes de autor e filme mercadológico, intrinsecamente, é reafirmada essa lógica de raciocínio, atribuindo autonomia total a obra sobre a interpretação sem inferir a relação entre sujeito e objeto para construção dos sentidos que a obra potencializa.

Tropa de Elite II, por exemplo, inovou na sua lógica de distribuição com o objetivo de maximizar os lucros dos produtores. Porém, o contexto do filme – ANCINE/art. 3º e art. 3º - A – não traz elementos suficientes para interpretar a obra.

Produção, distribuição, exibição e recepção são inseparáveis, mas não determinante, cada setor possui um grau de especificidade capaz de modificar por completo a interpretação do espectador ou sucesso de exibição. À vista disso, quais seriam as características particulares de *Tropa de Elite II* sobre a produção e a distribuição?

⁸⁶ FACCHINELLO, B.; Araújo, C. L. *Distribuição no cinema brasileiro contemporâneo: estudo de caso Tropa de Elite I e II*. Intercom, Santa Cruz do Sul, RS, p. 15, jul., 2013, p. 15.

⁸⁷ *Tropa de Elite: Missão dada é missão cumprida*(2007), alçou número de visualizações maior do que o segundo filme, no entanto, grande parte das visualizações foram em decorrência ao caso de pirataria que viralizou antes do lançamento oficial do filme. Segundo Mantovani. *Se alguém quiser estabelecer alguma fórmula de sucesso a partir dos impressionantes resultados de Tropa de elite (mais de 2 milhões de espectadores viram o filme nos cinemas e 11 milhões de pessoas assistiram ao DVD pirata)*. MANTOVANI. *Eu não sou o capitão Nascimento*. 6º ed. São Paulo. Dicta&Contradicta. 2010, p. 54.

1.6 TROPA DE ELITE II: UMA PROPOSTA POSSÍVEL PARA A DISTRIBUIÇÃO NACIONAL.⁸⁸

O filme *Tropa de Elite II*, como vimos anteriormente, alçou o rank máximo de espectadores, perdendo este posto apenas em 2016, para o filme *Os dez mandamentos*, de Alexandre Avancini⁸⁹, *Tropa de Elite II* não ficou conhecido apenas pela história que buscou contar, Padilha também ficou conhecido pela nova forma de distribuição que o diretor aplicou ao filme.

Em entrevista para o Festival Paulínia, Padilha alega que 90% do lucro do filme *Tropa de Elite I* ficou para as distribuidoras, restando apenas 10% para a produção, setor que investiu mais capital de risco para a produção do filme.

A injustiça alegada por Padilha está embasada pelo art. 3º da Lei do Audiovisual, quando o incentivo fiscal permite que a distribuidora estrangeira que financiar alguma obra audiovisual poderá auferir parte dos lucros e do direito patrimonial.

Portanto, a regulamentação do art. 3º - A seguiu a do art. 3º, com os mesmos pontos positivos e negativos. Ao operacionalizar o mecanismo, a Ancine não enfrentou as questões mais delicadas na relação entre os investidores e os produtores independentes na formalização dos contratos de coprodução, relativos à extensão dos direitos, acordos comerciais, inclusive questões de exclusividade, indefinição de duração de contrato e territórios cobertos, impossibilidade de os direitos retornarem à produtora, entre outros. As relações entre ambas as partes permaneceram sem nenhum tipo de parâmetro regulatório que coibisse práticas predatórias ou defendesse o equilíbrio na relação entre os agentes – sobretudo os produtores independentes, que, na dependência do recebimento dos recursos, tornam-se o ele mais frágil na negociação com programadoras e emissoras de TV, cuja estrutura financeira e jurídica é naturalmente mais robusta.⁹⁰

Mediante o contrato injusto, alegado por Padilha, a produção – José Padilha e Marcos Prado -, resolveu fazer um plano de negócio que durou uma média de dois

⁸⁸ Há algumas lacunas sobre a história da Embrafilme e da ANCINE, porém, o objetivo deste trabalho não é fazer uma análise histórica dos órgãos, mas de refletir sobre a interpretação dos pesquisadores em relação a Embrafilme e da ANCINE.

⁸⁹ “Os Dez Mandamentos”, produzido pela Recor Filmes a partir da edição da telenovela homônima exibida pela Rede Record superou o filme de José Padilha com 11, 216 milhões de ingressos vendidos no circuito exibidor brasileiro. RIBEIRO, Op. Cit., p. 14.

⁹⁰ IKEDA, Op. Cit., p. 135.

anos e assumiram a frente da distribuição de *Tropa de Elite II*.

Tropa de Elite II foi distribuído pelos próprios produtores do filme que, para executar esta função, arcaram com todos os gastos de distribuição (número de cópias, contratos com salas de exibição, marketing, etc), sem ter a garantia de sucesso do filme. O diretor José Padilha articulou a distribuição da obra utilizando o nome de sua empresa, Zazen Produções, que, além do diretor, tem como sócio fundador Marcos Prado, o produtor de *Tropa de Elite II*.

Seja pelas opções inéditas de venda de cotas do projeto diretamente a investidores privados. Seja pela distribuição e lançamento independentes do filme, sem intermediários e com o apoio da Globo Filmes, *Tropa de Elite II* tem tudo para ser o precursor de uma nova forma do se produzir e de se distribuir cinema no Brasil.⁹¹

Portanto, os produtores optam pela não utilização do mecanismo do art. 3º da Lei do Audiovisual. Isso não quer dizer que o filme não tenha se beneficiado da MP 2.228-1. O filme angaria recursos de três mecanismos da MP 2.228-1:

Aprovações	Data	Portaria / Deliberação
Aprovação Inicial	05/11/2009	0195/09
Primeira Liberação	11/02/2010	
Última Prorrogação	01/02/2010	0016/10
Período de Captação	05/11/2009 a 31/12/2010	

Mecanismo	Valores Aprovados	Valores Captados	Saldo
ART 1º - Lei 8.685/93	R\$ 3.000.000,00	R\$ 3.000.000,00	R\$ 0,00
ART 1º A	R\$ 1.000.000,00	R\$ 1.000.000,00	R\$ 0,00
ART 3º - Lei 8.685/93	R\$ 0,00	R\$ 0,00	R\$ 0,00
ART 3º A	R\$ 3.000.000,00	R\$ 3.000.000,00	R\$ 0,00
ART 18 (Lei 8.313/91 ROUANET)	R\$ 0,00	R\$ 0,00	R\$ 0,00
ART 25 (Lei 8.313/91 ROUANET)	R\$ 0,00	R\$ 0,00	R\$ 0,00
ART 39 (Condecine)	R\$ 0,00	R\$ 0,00	R\$ 0,00
ART 41 (Funcines)	R\$ 0,00	R\$ 0,00	R\$ 0,00
Editais ANCINE	R\$ 0,00	R\$ 0,00	R\$ 0,00
Edital ANCINE - PAR	R\$ 0,00	R\$ 0,00	R\$ 0,00
Edital ANCINE - PAQ	R\$ 0,00	R\$ 0,00	R\$ 0,00
Outros Editais	R\$ 0,00	R\$ 0,00	R\$ 0,00
Lei Estadual	R\$ 1.313.861,75	R\$ 0,00	R\$ 1.313.861,75
Lei Municipal	R\$ 0,00	R\$ 0,00	R\$ 0,00
Outras Fontes	R\$ 5.750.000,00	R\$ 0,00	R\$ 5.750.000,00
CONTRAPARTIDA	R\$ 740.203,25	-	-
Conversão	R\$ 0,00	R\$ 0,00	R\$ 0,00
TOTAL	R\$ 14.804.065,00	R\$ 7.000.000,00	R\$ 7.063.861,75

Fonte: Consulta de Projetos Audiovisual da ANCINE.

⁹¹ ZAZEN PRODUÇÕES Apud FACCHINELLO e Araújo, Op. Cit., p. 6.

O art. 1º e o art. 1º A da Lei do Audiovisual possuem uma similaridade muito próxima, ambas trabalham com o mecanismo da renúncia fiscal para as empresas que buscam patrocinar alguma obra cinematográfica. O que diferencia uma da outra é a porcentagem que cada uma suporta de investimento, enquanto o art. 1º possui o teto de 3% do IR anual da empresa, o art. 1º A suporta 4% do IR anual.⁹²

A ANCINE não disponibiliza no seu banco de dados quais foram as empresas que patrocinaram o filme via renúncia fiscal (Lei do Audiovisual) ou incentivo direto⁹³, mas no geral, as empresas patrocinadoras foram:

“Tropa de Elite 2” não apenas manteve entre seus financiadores as empresas que injetaram dinheiro em sua primeira versão, tais como a Claro, a CSN, a Riachuelo e a Hotéis Marina, como conseguiu convencer outras, que nunca haviam patrocinado o cinema brasileiro, a fazerem sua “estreia na telona”, segundo D’arcy (2011), como a operadora de TV a cabo NET, a Unimed, empresa de planos de saúde, e a Samsung, fabricante de produtos eletrônicos. Além disso, conforme relata D’Arcy, apesar de aprovado para a captação via incentivos fiscais, o longa-metragem teve a maior parte de seu valor para ser produzido e realizado obtido via patrocínio direto, ou seja, sem renúncia fiscal de Imposto de Renda concedido pelas leis Rouanet e do Audiovisual.⁹⁴

Os produtores de *Tropa de Elite II* conseguiram novos patrocinadores porque as empresas sabiam que o filme ia ser um sucesso. Tanto pela repercussão do *Tropa de Elite I*, como pela massiva propaganda da rede Globo sobre o filme, pois era coprodutora.

Independente do mecanismo utilizado para o incentivo – direto ou indireto – as empresas tendem a investir nas obras que dão segurança de retorno financeiro, pois mesmo sendo pelo mecanismo da renúncia fiscal, as empresas podem usufruir de uma porcentagem do lucro. Portanto.

Essa nova lógica pode, por exemplo, dificultar a captação para projetos audiovisuais de caráter menos comercial, já que o patrocinador privado escolherá a princípio projetos com maior retorno, isto é, com maior possibilidade de exposição da sua marca patrocinadora.⁹⁵

⁹² LEI FEDERAL – Nº 8.685/93. *Portal das leis de incentivo*. Quero incentivar. Disponível em: <<http://queroincentivar.com.br/leis-de-incentivo/lei-do-audiovisual/>> Acesso em: 11, jul. 2018.

⁹³ O jornal Folha de São Paulo também aborda os investidores de forma total, sem diferenciar incentivo direto ou indireto: São acionistas do filme, entre outros, Benjamin Steinbruch, da CSN, Flávio Rocha, da Riachuelo, João Cox, ex-presidente da Claro, e Cecília Sicupira, filha de Beto Sicupira, acionista da Ambev. “Tropa Animada: Lista”. **Folha de São Paulo**, 21 de outubro de 2010, Ilustrada, página E2.

⁹⁴ RIBEIRO, Op. Cit., p. 262.

⁹⁵ IKEDA, Op. Cit., p. 134.

Neste sentido, essa seria a materialização empírica do projeto da MP 2.228-1/01 de transformar o cinema nacional em uma indústria. Quanto menor risco o investidor tiver, maior será a probabilidade de ser incentivado. Por isso que a distribuição e a exibição possuem tanta importância para o cinema industrial. Pois é com *marketing* que o produtor estimula o desejo de consumo da obra. Fenômeno que a equipe de *Tropa de Elite II* fez massivamente, ao trazer a coprodução da Globo Filmes para o seu lado.

A Globo Filmes⁹⁶ adentra como coprodutora a partir do mecanismo do art. '3º A' da Lei do Audiovisual. A diferença entre o 'art. 3º' para o 'art. 3º A' está no estilo da patrocinadora. O 'art. 3º' responde pelas distribuidoras e o 'art. 3º A' pelas operadoras de televisão por assinatura – comunicação eletrônica de massa por assinatura -, por exemplo.

2ª situação: **OPÇÃO PELA RENÚNCIA POR PARTE DO CONTRIBUINTE ESTRANGEIRO** tanto pelo benefício do Art. 39, X da MP 2.228-1/01 como pelo Art. 3ºA da lei 8.685/93. A empresa X (operadora nacional) remeterá R\$100 para a Y (programadora internacional) no exterior. Considerando uma alíquota de IR de 15% sobre a remessa, teremos:

- 1) O Contribuinte pagará 30% do valor de IR (R\$4,5) + 3% s/ remessa de forma a não precisar pagar o tributo CONDECINE remessa (o qual tem a alíquota de 11% incidente sobre a remessa).
- 2) Assim o contribuinte que optar pela renúncia receberá: R\$ 100 (valor da remessa) -15 (valor de IR + valor da renúncia do Art. 3ºA) - 3 (valor que dá direito à isenção tributária da CONDECINE remessa e ao benefício fiscal do art. 39) = R\$ 82.
- 3) Entretanto, o valor do IR tem duas destinações diferentes: 70% deste valor (R\$10,5 no exemplo hipotético), desta mesma remessa de R\$100, vão para Conta de Aplicação Financeira Especial (que pode ser tanto aberta em nome do contribuinte estrangeiro, do seu representante ou da empresa responsável pela remessa); 30 % (R\$4,5 no exemplo hipotético) vão para Receita Federal do Brasil a título de pagamento do IR.⁹⁷

⁹⁶ Durante os debates internos do GEDIC, o Ministro da Cultura do governo FHC Francisco Weffort levantou a proposta de disponibilizar a Lei do Audiovisual para as empresas de rádio e TV. A proposta foi massivamente rechaçada pelos cineastas, pois seria a morte do cinema de autor em detrimento da estética do “padrão Globo de qualidade”. A proposta de Weffort não foi aceita, por isso, em 1998, a Globo instaurou a Globo Filmes como mecanismo para fazer do cenário cinematográfico brasileiro. “É interessante notar que a Rede Globo de Televisão, por se tratar de uma concessão pública, não poderia contar com patrocínio advindo de renúncia fiscal, então a estratégia inicial da rede foi se associar a produtores independentes, que pudessem captar dinheiro através da renúncia fiscal, para assim entrar no mercado cinematográfico. MARSON, Op. Cit., p. 94.

⁹⁷ ANCINE, Op. Cit., p. 13.

Ao usufruir do mecanismo do art. ‘3º A’, a Globo Filmes passa a ser coprodutora de *Tropa de Elite II*, composição primordial para o sucesso do filme. Pois, a Rede Globo opera com todos os mecanismos de sucesso dos *blockbusters* na emissora: Propagando no intervalo dos programas; *cross mídia* – quando algum personagem do filme se expõe em algum programa, entrevista, roda de conversa, matéria em jornal etc. –; sistema *multiplex* e, por último, uso de *Star system* na imagem de Wagner Moura.

A probabilidade da obra em coprodução com a Rede Globo fazer sucesso no mercado exibidor é muito grande. A Rede Globo, desde 1970 trabalha com o “padrão Globo de qualidade”⁹⁸, campo estético que se tornou muito familiar no Brasil, facilitando para a compreensão e fruição da obra pelo espectador.

O primeiro filme já apresentava uma estética familiar ao público, por estar próximo dos filmes policiais hollywoodianos em coprodução e distribuição da *major Universal Picture*. Porém, no Brasil, as teledramaturgias – “padrão Globo de qualidade” – e a presença da Globo Filmes no âmbito publicitário dá um peso de “qualidade” maior à obra.

Dessa forma, é possível afirmar que, em geral, os grandes sucessos de bilheteria, sobretudo a partir do boom de 2003, surgiram da combinação entre a participação da Globo Filmes e a captação pelo art. 3º da Lei do Audiovisual. Porém, entre os dois fatores, os dados apontam que a presença da Globo Filmes é mais decisiva. O art. 3º, portanto, permite ao filme um montante de captação bem mais elevado, mas, em geral, não proporciona melhores resultados comerciais se ele não tiver a exposição midiática de massa possibilitada por uma associação com a empresa-líder de audiência na TV aberta⁹⁹.

O marketing tem um peso preponderante para a obra alcançar grandes taxas de exibição. Prática que a Globo fez em demasia com *Tropa de Elite II*. Na página da Globo Filmes¹⁰⁰, fica disponível para o público visualizar o acervo das coproduções: de “filmografia” e o outro com as obras em “produção”. Na página da filmografia, apresenta-se os filmes *Tropa de Elite II*, *Cidade de Deus* e *O Auto da Compadecida* em destaque. Dentro da página referente ao *Tropa de Elite II*, os mecanismos de

⁹⁸ “José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, que seria levado para a emissora da família Marinho para ali implantar nos anos 1970 o chamado “padrão Globo de qualidade”. RIBEIRO, Op. Cit., p. 70.

⁹⁹ IKEDA, Op. Cit., p. 96.

¹⁰⁰ CENTRAL GLOBO DE PRODUÇÕES. *Globo Filmes*. Disponível em: <<http://globofilmes.globo.com/>> Acesso em: 11 jul. 2018.

divulgação são dos mais variados: vídeos, galerias de fotos, notícias e filmes relacionados. Mesmo depois de 8 anos da produção do filme, a Globo Filmes sustenta uma área atualizada sobre questões que interseccionam o filme. Ou seja, quanto maior for a divulgação do filme, mais a Globo Filmes arrecada por fazer parte de uma porcentagem do patrimônio da obra.

As reportagens para demonstrar o *marketing* da Globo sobre o filme *Tropa de Elite II* são das mais variadas possíveis, por exemplo:

No dia 31 de maio de 2011¹⁰¹, no Jornal da Globo, a apresentadora Christiane Pelajo anuncia que *Tropa de Elite II* e Wagner Moura – melhor ator – foram os vencedores do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro. Produziram matérias antes da exibição do filme também, dando ênfase ao *trailer*. Em alguns momentos, para defender a “realidade” do filme, quando o Canal F, no dia 15 de setembro de 2010¹⁰² disponibiliza a entrevista com o ex-policial do Bope – Rodrigo Pimentel – falando sobre o problema da violência no Rio de Janeiro, intercalando por meio de edição com partes do *trailer* para construir uma relação direta entre realidade – ex-policial – e ficção – *Tropa de Elite II* -. Ou quando Fantástico produziu um concurso para a “pré-seleção” de *trailer* de *Tropa de Elite II*, exibido no dia 1 de outubro de 2010¹⁰³, sete dias antes do primeiro lançamento do filme.

São esses artifícios de marketing que auxiliaram Ribeiro a produzir o terceiro item do seu problema de pesquisa.

3- A Lei do Audiovisual e a parceria de coprodução com a Globo Filmes, que divulgou maciçamente o filme de Padilha em todos os seus veículos de comunicação, muito auxiliaram para transformar “Tropa de Elite 2” no maior sucesso de bilheteria produzido no Brasil e assim legitimar no País a lógica do *blockbuster* originária dos Estados Unidos, em que absolutamente tudo é pensado mercadologicamente para que um longa-metragem arraste multidões ao circuito exibidor.¹⁰⁴

A locução de Ribeiro aponta novamente para as questões excessivamente

¹⁰¹ CENTRAL GLOBO DE PRODUÇÕES. *Tropa de Elite 2 é o vencedor do Grandes Prêmio do Cinema Brasileiro 2011*. Globo Play, 2011. Disponível em: < <https://globoplay.globo.com/v/1524086/>> Acesso em: 11 jul. 2018.

¹⁰² CENTRAL GLOBO DE PRODUÇÕES. *Canal F entrevista ex-policial do Bope e mostra trailer do Tropa de Elite 2*. Globo Play, 2011. Disponível em: < <https://globoplay.globo.com/v/1337915/>> Acesso em: 11 jul. 2018.

¹⁰³ CENTRAL GLOBO DE PRODUÇÕES. *Equipe do Fantástico faz pré-seleção de trailer de ‘Tropa de Elite 2’*. Globo Play, 2010. Disponível em: < <https://globoplay.globo.com/v/1348755/>> Acesso em: 11 jul. 2018.

¹⁰⁴ RIBEIRO, Op. Cit., p. 15.

mercadológicas. Por mais que Ribeiro articule proficuamente as condições externas para a benfeitoria de *Tropa de Elite II*, o autor permanece atribuindo total centralidade à obra, e não para a relação entre obra e espectador.

Somado ao “padrão Globo de qualidade” e ao *marketing* capilar da rede Globo, há mais um fator preponderante para a notoriedade de *Tropa de Elite II*, o boom do sistema *multiplex*.¹⁰⁵

O *multiplex* é um sistema de exibição que busca maximizar a exibição e diminuir os custos com o espaço físico: otimização da mão de obra; redução na variedade de filmes, porém, acentuando na diversificação dos horários de exibição dos *blockbusters*; exibição simultânea em diferentes salas etc. A mudança da arquitetura dos cinemas, agora em shopping center, vai andar em paralelo para melhor exibição dos *blockbusters*, fornecendo lucros em menor espaço de tempo.

Organicamente, percebemos como que a estética do cinema da Retomada dialoga com a estrutura mercadológica contemporânea e, em paralelo, ajuda a criar a respectiva concepção de mundo. O transestético circula desde a estetização do mundo, em tornar tudo arte apreensível e mutuamente dialogável – moda, culinária, rede sociais, reality shows, música, subjetividade – até o dialogismo estético de trazer o espectador para dentro da narrativa fílmica. Torná-lo pertencente ao mundo ficcional que se apresenta como “extensão da realidade”.

O capitalismo artista criou um império transestético proliferante em que se misturam design e starsystem, criação e *entertainment*, cultura e show business, arte e comunicação, vanguarda e moda. Uma hipercultura comunicacional e comercial que vê as clássicas oposições da célebre “sociedade do espéculo” se erodirem: o capitalismo criativo transestético não funciona na base da separação, da divisão, mas sim do cruzamento, da sobreposição dos domínios e dos gêneros. O antigo reino do espetáculo se apagou: ei-lo substituído pelo do hiperespetáculo que consagra a cultura democrática e mercantil do divertimento¹⁰⁶.

¹⁰⁵ No Brasil, o *multiplex* surgiu em 1997, a partir da entrada no mercado nacional de grandes exibidores estrangeiros, como o Cinemark e o UCI. (...) No Brasil, desde 1991, cerca de 430 salas de cinema de rua já encerraram suas atividades” (SAAB; RIBEIRO, 2000, p. 181). Segundo dados da Abraplex (Associação Brasileira das Empresas Exibidoras Cinematográficas Operadoras de Multiplex) a bilheteria dos *multiplex* responde por 75% da receita do setor (LAGE, 2007). Com os *multiplex* em shopping centers, o preço dos ingressos aumenta, o que causa uma concentração no mercado – “com grande oferta para as classes médias e alta e uma exclusão da população de baixa renda. BARRETO Apud NATARELLI, Op. Cit., p. 82.

¹⁰⁶ LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. 1º ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 28.

As articulações e tentáculos estéticos e econômicos, por exemplo, o *multiplex*, não representa apenas um “avanço” tecnológico. O novo sistema, com propostas de assentos confortáveis, “variedade” de escolha de filmes e horários de exibição intermitente, dialoga em paralelo com a vida moderna contemporânea.

Mas sobretudo na forma como ele introduz novos hábitos de consumo para o espectador, e como a programação dos filmes nas salas estabelece uma nova relação entre a cadeia produtiva do cinema. O *multiplex* introduz novos hábitos de consumo para o espectador, pois transfere o foco de decisão do consumidor do produto singular (o filme) para o *locus* de fruição desse produto (o complexo cinematográfico). Ou seja, o espectador, antes de decidir assistir a um filme em particular, opta por ir a um cinema. Implícito nessa transição está o fato de que o espectador acredita ter uma maior variedade de escolha no *multiplex* (Mediasalles, 2000). Num cinema de uma única sala, caso a sessão esteja lotada, o espectador terá de se deslocar para outro cinema, ou esperar o início da próxima sessão, em média duas horas depois. Num *multiplex*, com pelo menos seis salas, em média a cada 20 minutos há o início de uma nova sessão.¹⁰⁷

A escolha, portanto, estaria para além de ir ao cinema, mas de ir ao shopping, tendo em vista que geralmente o consumo não se restringe ao filme. O intervalo de 20 minutos de uma sessão para a outra é o tempo perfeito para ir ao *fast food*. O consumo se vê densamente concentrado no shopping.

Como vimos na discussão supracitada, *Tropa de Elite II* emerge no centro da consolidação e massificação das leis de incentivo ao audiovisual, sistema *multiplex*, *blockbusters* etc. *Tropa de Elite II* segue fielmente os requisitos básicos para o cinema industrial, tornando-se a referência de *blockbuster* brasileiro, porém, será que o contexto, a estrutura estética e o conteúdo definem a polissemia interpretativa da obra?

No próximo capítulo abordaremos questões sobre a recepção a partir da crítica para fazermos uma comparação entre a obra dentro do processo mercadológico e o lugar da crítica dentro desse processo.

¹⁰⁷ IKEDA, Op. Cit., p. 151.

2. CAPÍTULO II: PERCURSO PELA CAPILARIDADE POLISSÊMICA DE TROPA DE ELITE II ENTRE OS JORNAIS E A ACADEMIA.

Dentro do plano empírico, nas relações do cotidiano, pensar a fruição teórica sobre a polissemia das obras cinematográficas aparenta-se ser mais recalcitrantes tendo em vista que algumas obras se apresentam com um roteiro bem amarrado, didático e direto, por exemplo, *Tropa de Elite II*, sendo “impossível” não “compreender” a mensagem do filme.

Ao visualizar *Tropa de Elite II*, o espectador não apresenta tantas dúvidas interpretativas como, por exemplo, *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968), de Stanley Kubrick, que foi produzido com uma carga filosófica e teórica mais densa. Leva um tempo para digerir as informações do filme, o espectador fica com a dúvida, “será mesmo que eu entendi o filme?”, como relata Rodrigo Cunha na página *Cineplayers: Não estranhe se, assim que terminar de assistir a 2001: Uma Odisseia no Espaço, a sensação que ficar seja de perplexidade, estranheza, incerteza. Isso é normal, afinal, estamos falando de uma (se não for a) das obras mais complexas da história do cinema*¹⁰⁸.

A obra de Kubrick suscita tantas interpretações porque o diretor buscou pensar sobre a realidade e, de forma alguma, descrevê-la por meio da verossimilhança. Neste sentido, a utilização de obras filosóficas que questionem sobre a realidade se fez imprescindível, por exemplo, *Assim falou Zaratustra*, de Friedrich Nietzsche. A influência da obra potencializou-se com o desfecho alegórico do filme, quando David Bowman (Keir Dullea) alcança o ápice intelectual por meio do monolito transformando-se em um bebê gigante. Muito parecido com o capítulo da obra *Das três metamorfoses*, com o objetivo de narrar e descrever as três metáforas do conhecimento, em camelo para leão e em leão para criança¹⁰⁹.

¹⁰⁸ CUNHA, Rodrigo. *A melhor e mais complexa obra de Stanley Kubrick*. Cineplayers, 2005. Disponível em: < <http://www.cineplayers.com/critica/2001-uma-odisseia-no-espaco/576> > Acesso em: 20/07/2018.

¹⁰⁹ Metaforicamente o camelo representaria a capacidade de suportar grandes quantidades de conhecimento, o peso de carregá-lo solitariamente; o leão representaria a liberdade, a conquista, a busca por outros ares, já a criança: “Mas digei-me, irmãos, que pode fazer a criança, que nem o leão pôde fazer? Por que o leão rapace ainda tem de se tornar criança? Inocência é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo, uma roda a girar por si mesma, um primeiro movimento, um sagrado dizer-sim. Sim, para o jogo da criação, meus irmãos, é preciso um sagrado dizer-sim: o espírito quer agora sua vontade, o perdido para o mundo conquista seu mundo. Três metamorfoses do espírito eu vos mencionei: como o

2001: *Uma Odisseia no Espaço*, solicita uma certa abstração e um reportório acadêmico para o seu entendimento¹¹⁰. Artíficos que José Padilha não pretendeu para sua obra.

O objetivo do diretor foi de apropriar-se da acepção mais corriqueira sobre a atuação do Estado brasileiro, ou seja, corrupto, personalista e passional. A obra dialoga integralmente com a *memória histórica* sobre o “jeitinho brasileiro”, como Maria Ribeiro, personagem Rosane argumenta: *Este filme é Roberto DaMatta para quem não vai ler Roberto DaMatta. Nenhum filme expõe tão claramente o que é o jeitinho brasileiro*¹¹¹. O imaginário sobre o “jeitinho” é um dos discursos mais naturalizado nas discussões sobre política do Brasil¹¹². Padilha parte dessa premissa teórica, consciente ou inconscientemente, para estruturar a narrativa do filme, para assim, colar o espectador ao máximo a dramaturgia, potencializando a verossimilhança, segundo Padilha:

Tem uma questão que a gente pode conversar aqui, que, que eu acho, é assim, também passa despercebido que tem muito a ver com a compreensão, que é... dos dois filmes, que é o seguinte, existe. A gente fez cinema político, né? Esse segundo filme a crítica chamou de thriller político, né? Americano chama de cinema político qualquer cinema que falo sobre a realidade, que pretenda colocar em questão, é... os problemas sociais, que é o que a gente fez, eu fiz em todos os meus filmes, e a gente fez juntos nos dois Tropa de elite, né? Só que o cinema político, tradicionalmente, sempre foi pensado como cinema que deveria ser lento e afastar o espectador da emoção, é uma ideia brechtiana ou kantiana de que a razão é uma faculdade, né? E para a razão funcionar bem, ela tem que tá livre da emoção, ela funciona por si só, é só você não interferir com ela. Essa ideia, é... Tá numa série de filmes políticos clássicos, que de vez em quando começa uma sequência lenta, para você desengajar, de propósito, para você desengajar da história e poder refletir num outro nível para saber o que está fazendo, no que tá acontecendo. E a gente fez uma opção pelo contrário, a gente deliberadamente falamos o seguinte. Não, vamos fazer um filme político, vamos colar o público no personagem e não vamos desengajar nada¹¹³.

espírito se tornou camelo, o camelo se tornou leão e o leão, por fim, criança. — Assim falou Zaratustra. E nesse tempo ele permanecia na cidade que se chama A Vaca Malhada. NIETZSCHE, Friedrich. Assim Falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém / Friedrich Nietzsche; tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. – São Paulo: Companhia das letras, 2011, p. 21.

¹¹⁰ A compreensão que estamos postulando seria a interpretação desejada pelo autor/diretor, porém, essa não é a única possível, o não entendimento por parte do espectador tão seria uma forma de interpretação.

¹¹¹ RIBEIRO, Maria apud MONTEIRO, Karla. *Tricô com as mocinhas do ‘Tropa de elite 2’*. Jornal O Globo, 22 de setembro de 2010, segundo caderno, página 3.

¹¹² A acepção de “jeitinho brasileiro” que estamos pensando para a pesquisa parte da calcificada na *memória histórica* da interpretação de Raymundo Faoro sobre a ligação entre a experiência portuguesa e a não separação entre espaço público e privado, projetando o Estado brasileiro ontologicamente enquanto passional, personalista, familiar etc.

¹¹³ DICTA E CONTRADICTA. *Tropa de Elite: Uma revolução no cinema brasileiro* – Lançamento Dicta

Padilha e Mantovani pensam conscientemente em colar o público com a dramaturgia. Para que o efeito de proximidade seja eficiente, é necessário trabalhar a partir de um movimento duplo: perda da dimensão história e, em paralelo, a perpetuação de uma *memória histórica* naturalizada dentro das relações sociais, que segundo Jessé Souza, perpassa até as camaradas mais eruditas da sociedade.

Mas o patrimonialismo, como leitura social dominante dos brasileiros acerca de si mesmo, não comove apenas os protofascistas. Os liberais e os “classe média de Oslo” também são dominados por essa leitura. O ministro Luis Roberto Barroso é um perfeito exemplo dessa fração. Para uma comunicação no dia 8 de abril de 2017, em uma universidade americana, o ministro do STF prepara uma fala que condensa sua imagem do Brasil moderno. O título da fala é sugestivo: “Ética e jeitinho brasileiro: por que a gente é assim?”. Retirei os seguintes parágrafos, os quais são os pilares da argumentação do ministro Barroso:

O patrimonialismo remete à nossa tradição ibérica, ao modo como se estabeleciam as relações políticas, econômicas e sociais entre o Imperador e a sociedade portuguesa, em geral, e com os colonizadores do Brasil, em particular. Não havia separação entre a Fazenda do rei e a Fazenda do reino, entre bens particulares e bens do Estado. Os deveres públicos e as obrigações privadas se sobrepunham. O rei tinha participação direta e pessoal nos tributos e nos frutos obtidos na colônia. Vem desde aí a difícil separação entre esfera pública e privada, que é a marca da formação nacional. O cor ou cordis vem de coração e revela o primado da emoção e do sentimento nas relações interpessoais, acima dos formalismos e do verniz superficial da polidez. A cordialidade, nesta acepção, reconduz à versão positiva do jeitinho, manifestado na pessoalização das relações sociais pela afetuosidade, informalidade e bom humor. Mas esta é, também, a raiz das disfunções apontadas acima, que se materializam na indisciplina, no desprezo aos ritos essenciais, no individualismo que se sobrepõe à esfera pública.

Na fala do ministro Luis Roberto Barroso, fica notório, diante da sua interpretação, que a base do Estado brasileiro é a relação emotiva e familiar herdada desde os tempos coloniais. Ironicamente, Barroso consegue elencar a herança portuguesa para o problema da má administração público, sem ao menos citar a escravidão/racismo como estrutura constituinte do Estado brasileiro. Desse modo, ao invés de ler a “realidade brasileira”, o autor reverbera a interpretação de Raymundo Faoro¹¹⁴. *Tropa de Elite II* constrói sentido próximo ao dissertado por Luis Roberto

& Contradicta. Nº 6. Parte 8 *Youtube*, 10 de Fev. de 2011. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=rUC8a_isWkQ > Acessado em: 20 de Jul. de 2018.

¹¹⁴ Segundo Faoro, o Brasil, ou melhor dizem, o Estado brasileiro, deveria romper com qualquer relação arcaica do patrimonialismo herdado pela coroa portuguesa e seguido com o processo de modernização via capitalismo aos moldes dos EUA. Faoro, ao interpretar sobre a década de 20/30 e a polarização política dos governos de Washington Luiz e Getúlio Vargas, disserta que o problema central seria a valorização

Barroso, principalmente por não abordar a escravidão como chave explicativa e projetar todo o sentido do “jeitinho brasileiro” às relações do Estado, isentando outros instância, por exemplo, o espaço privado¹¹⁵. Desse modo, compreendemos que *Tropa de Elite II* está mais para o conceito de patrimonialismo/”jeitinho brasileiro” teorizado por Raymundo Faoro, do que para Roberto Da Matta, como Maria Ribeiro disserta.

Pensar sobre a *memória histórica* nos permite localizar a obra cinematográfica no tempo e, posteriormente, compreender os seus sentidos dentro da trama discursiva, ideológica, política e social. Como Alcides Freire Ramos aponta. *O filme histórico não cria/produz este saber histórico de base, antes o reproduz e reforça*¹¹⁶. Pois, é em decorrência da naturalização da *memória histórica* que *Tropa de Elite II* recebeu tantas interpretações alegando que a obra seria a “extensão da realidade”, fenômeno que favoreceu para o largo efeito de proximidade entre espectador e obra.

Por exemplo, em matéria da Folha de São Paulo intitulada: *Subúrbio faz elogio a “Tropa de Elite 2”*: *Para habitantes de Campo Grande, uma das áreas mais*

do “baronato” e a destruição moral da esfera privada. Ou seja, o Estado patrimonialista precisa ser sampaulizado para seguir seu curso saudável. *O governo de Washington Luís contraria, de fato, diretrizes consolidadas por circunstâncias profundas, já encarnadas por dois presidentes, um nordestino e outro mineiro. Corresponde, todavia, a um modelo possível de desenvolvimento do país, que já leva em conta o mercado interno, e não se submete apenas à economia exportador-importadora, mercado interno integrado à economia mundial. O presidente queria que o Brasil fosse São Paulo e que o país seguisse o rumo desse Estado. São Paulo tomara a liderança cafeeira sem dependências governamentais, em caminho contrário ao patrimonialismo de caráter oficial do Vale do Paraíba. Tornara-se o centro metropolitano de um país de colônias subalternas. De São Paulo provinha a maior parcela da renda arrecadada pela União (32%), seguida de 5,9% do Rio Grande do Sul. No decênio 1920-30, a exportação de São Paulo atingira mais de 50% da do país. Para que o país progredisse nada mais lógico do que sampaulizar o Brasil, sob os moldes da iniciativa particular, e com a colaboração do capital estrangeiro. Até este momento, a indústria brasileira, para se manter e expandir, precisara animar-se nas tarifas alfandegárias, dispensadas "a retalho, ao sabor das circunstâncias". Singular no contexto brasileiro, a indústria paulista indicava capacidade de competir e progredir sem o predomínio desse incentivo, contanto que a favorecesse apenas a depressão cambial, dentro do plano concebido por Washington Luís. A indústria paulista não se gerou, ao contrário da de outros núcleos, sobretudo no Rio de Janeiro, em combate à importação e à lavoura. Na realidade, o setor importador e o setor agrícola a ela se associaram, produzindo no país mercadorias que poderiam vir do exterior, empregando capitais à margem da empresa agrícola. Importador e manufaturador não se tornam termos de conflito, mas de complementaridade: grandes grupos industriais paulistas começaram suas atividades em casas de venda de artigos estrangeiros. Socialmente, o fenômeno produziu a "fusão das elites emergentes", numa região onde a lavoura, como a indústria futura, tomam o caráter de empresa e não de baronato. Essa peculiar índole explicará a capacidade de São Paulo de enfrentar o governo federal, pelas armas em 1932, bem como a necessidade de Getúlio Vargas, para manter o poder, de tumultuar a vida interna do Estado. A sampaulização do Brasil, que corresponderia à vitória do norte sobre o sul nos Estados Unidos, na ianquização do país, reforçava-se na mudança do teor dos investimentos estrangeiros, visível após a guerra de 1914. FAORO, Raymundo. *Os Donos do Poder: Formação do Patronato Político Brasileiro*. 3º ed. Revista Globo. 2001, p. 845 – 846.*

¹¹⁵ Não estamos alegando que é a interpretação certa, apenas apontando que o discurso do autor está mais para uma concepção ideológica do que ser a “extensão da realidade”.

¹¹⁶ RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos*. – Bauru, SP: EDUSC, 2002, p. 35.

afetadas pelas milícias do Rio, filme retrata a realidade. Os depoimentos são os seguintes.

A Folha ouviu espectadores na saída de suas sessões na última segunda-feira. Para o técnico da Petrobras Nilson Saraiva, 32, é uma reprodução fiel da realidade. “É o que acontece por aqui. A milícia controla as vans, a venda de gás e a segurança”, diz. A professora de história Mara Matos, 45, concorda. “Eu adorei o filme porque ele mostra muito bem o envolvimento dos políticos com todo esse esquema”, diz. “Em ‘Tropa 2’, policiais corruptos assumem o controle de regiões antes dominadas pelo tráfico e exploram serviços de transporte e segurança para ganhar dinheiro. Essas facções são comandadas por deputados da Assembleia Legislativa do Rio. “É exatamente o que acontece no dia a dia”, diz a técnica de enfermagem Geane Silva, 27. Morador de Campo Grande, o deputado estadual Natalino Guimarães (DEM) foi preso em 2008 por suspeita de comandar a milícia local. Um ano antes, seu irmão, o vereador Jerominho Guimarães (PMDB), havia sido preso pelo mesmo motivo. O grupo de policiais e bombeiros que até hoje atua na região é conhecido como “Liga da Justiça”.¹¹⁷

Neste sentido, o filme não descreve o “real” e, sim, articula-se com a visão de mundo naturalizada entre as pessoas que vivem o cotidiano das milícias. Reiterando, a experiência dessas pessoas não são a descrição do “real”, pois, por exemplo, os entrevistados não reivindicam o posicionamento da obra em relação ao racismo, fenômeno social imperante para o genocídio da população negra brasileira¹¹⁸. Contudo, o racismo não é a fagulha que faltava para totalizar a interpretação do problema social brasileiro, porém, é um dado extremamente significativo e uma das formas para mostrar que o filme não é a reprodução “fiel da realidade.”

Por mais que Padilha tenha alçado tais objetivos de colar o espectador na dramaturgia, produzindo certo “efeito de real”, as interpretações não foram as mesmas, pelo contrário, foram das mais polissêmicas possíveis, mesmo sendo uma obra “genuinamente” da *Indústria Cultural*, a recepção estruturou interpretações válidas para resoluções dos problemas sociais.

¹¹⁷ BORTOLOTTI, Marcelo. *Subúrbio faz elogio a “Tropa de Elite 2”*. Folha de São Paulo, 14 de outubro de 2010, Caderno Ilustrada, página E3. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=18446&keyword=Tropa%2CElite&anchor=5834784&origem=busca&pd=56a02ed8143f33f7260549d045f24cee>> Acessado em: 20 de jul. de 2018.

¹¹⁸ Para mais informações sobre o debate, ver: NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*, 2017.

2.1 OS CRÍTICOS DOS JORNAIS: A ESTRUTURA DEFINE A SUA ESCRITA?

JORNAL O GLOBO.

No livro, *A escrita da história*, Michel de Certeau está preocupada em resolver algumas problemáticas referente ao campo historiográfico, como o próprio nome sugere, sobre o ofício do historiador e a sua escrita. Neste sentido, o foco principal é mostrar os artifícios ideológicos mais imperceptíveis na escrita do pesquisador, por exemplo, o lugar institucional que o pesquisa encontra-se lotado, segundo o autor.

Encarar a história como uma operação será tentar, de maneira necessariamente limitada, compreendê-la como a relação entre um lugar (um recrutamento, um meio, uma profissão etc.), procedimentos de análise (uma disciplina) e a construção de um texto (uma literatura). É admitir que ela faz parte da “realidade” da qual trata, e que essa realidade pode ser apropriada “enquanto atividade humana, “enquanto prática”. Nessa perspectiva, gostaria de mostrar que a operação histórica se refere à combinação de um lugar social, de práticas “científicas” e de uma escrita. Essa análise das premissas, das quais o discurso não fala, permitirá dar contornos precisos às leis silenciosas que organizam o espaço produzido como texto. A escrita histórica se constrói em função de uma instituição cuja organização parece inverter: com efeito, obedece a regras próprias que exigem ser examinadas por elas mesmas¹¹⁹.

Certeau não se limita a dizer, “o contexto reflete na escrita do historiador”. Para o autor, a problemática é mais complexa. O exercício da escrita, no caso, no tempo presente, intersecciona constantemente com os modelos, pressupostos apriorísticos, eurocentrismo, etc., do século XIX. O ponto fulcral que o autor quer chegar é: a escrita modela os corpos, lapidam os olhares sobre o Outro. Desse modo, se não repensarmos sobre a escrita, permaneceremos perpetuando tais postulados.

Poderíamos estabelecer um paralelo com a escrita dos jornais? O número de matérias correlacionando a perceptiva do filme sobre as milícias para ler o “real”, no caso, a atuação concreta das milícias, fora da ficção, são das mais variadas possíveis, por exemplo, na matéria *Arrasa Batalhão*, de Rodrigo Fonseca, o autor busca mostrar, através do depoimento de José Padilha, os acontecimentos reais que serviram de inspiração para o filme, por mais que seja um longa de ficção, a fonte bibliográfica é empírica, logo, o filme não se trata apenas de uma ficção.

¹¹⁹ CERTEAU, Op. Cit., p. 47.

-Vários acontecimentos retratados na continuação de “Tropa de elite” (2007) são reais – conta Padilha. – Aconteceu um massacre em Bangu I, as milícias tomaram conta do Rio e houve um deputado, o Marcelo Freixo, que pediu uma CPI para investigar a ação dos milicianos e cujo pedido foi ignorado. Também aconteceu de uma delegacia ter suas armas roubadas por uma milícia que queria tomar conta de um bairro, e de uma policial, um sargento, ter comprado uma lancha em que executava pessoas. Tudo isso é verdade. Mas o governador que está no filme não é um governador específico. Um dia o Waltinho Salles foi nos visitar na filmagem e matou a charada: “Esses políticos não são um político. São todos.” É isso. “Tropa 2” é um olhar sobre o papel da polícia no projeto político nacional – continua o diretor, cercado de elogios, referindo-se à superioridade do novo longa em relação ao original. Campeão de popularidade depois de virar febre no DVD pirata¹²⁰.

Por mais que sejam palavras de José Padilha, Rodrigo Fonseca compactua com a visão do diretor, pois, na crítica do mesmo autor em matéria intitulada: *A agonia do anti- herói*, o autor compreende que Beto Nascimento (Wagner Moura), metamorfoseou-se de um justiceiro, *Tropa de Elite I*, para um agente mais consciente e calculista ao agir diante dos problemas de segurança pública do Rio de Janeiro.

Como o Christos de Gavras, Nascimento vê a Justiça como uma cartilha cuja gramática opera pela lógica da ação e da reação: “errou” é igual a “pagou”. Mas a sua lógica cartesiana agora se defronta com uma variável operacionalizada pela corrupção: o verbo “errar” gera, por inércia, a expressão “podemos dar um jeitinho? Quanto é?”, jargão das propinas tão cultivadas pelas milícias. É sobre elas que o novo longa de Padilha fala, sem pudor algum de ser violento. E fala numa estrutura épica, ramificada em núcleos dramáticos que expandem os problemas de Nascimento¹²¹.

Fonseca não apenas interpreta a obra, como também contribui para a urdidura de um sentido que, nesse caso, associa-se com o conceito de “jeitinho brasileiro” ou enquanto representação do mundo da “malandragem” carioca; fenômeno que intersecciona a todos como mecanismo total. A convicção do autor diante da sua aceção sobre o “sistema” de *Tropa de elite II* se confirma quando alega:

É Rocha quem deflagra a formação de uma aristocracia paralela no bairro Tanque, sobrando expandir seus domínios pela Zona Oeste. Mas o roteiro de Bráulio Mantovani e de Padilha não o engessa como “vilão clássico”. Ele é apenas a sequela de um descontrole armado da falta de ética das autoridades. É nelas que Padilha mira. Seu “Tropa 2”, fotografado por Lula Carvalho, é mais um *thriller* político do que um *favela movie*¹²².

¹²⁰ FONSECA, Rodrigo. *Arrasa Batalhão*. O Globo, 07 de outubro de 2010, segundo caderno, página 1.

¹²¹ FONSECA, Rodrigo. *A agonia do anti-herói*. O Globo, 07 de outubro de 2010, segundo caderno, página 4.

¹²² *Ibid.*, p. 4.

Fica notório que Rodrigo Fonseca compartilha da visão de mundo de José Padilha/equipe da produção de *Tropa de elite II*, ainda mais por estarem demasiadamente embasados com fatos “reais” – massacre em Bangu I e a tomada das milícias nas comunidades do Rio de Janeiro, por exemplo. A partir disso, podemos levantar a seguinte questão. Rodrigo Fonseca compactua com a obra fílmica por estar “resgatando” acontecimentos do passado sobre o problema de segurança pública ou converge com a narrativa fílmica por estar em sintonia com a visão de mundo conversadora da equipe do filme e dos agentes do tempo histórico que relataram – jornalistas – sobre o massacre e a tomada das milícias nas comunidades do Rio de Janeiro?

Os mesmos fatos abordados por *Tropa de elite II*, contados a partir de outra perspectiva, não iriam agradar tanto os olhos de Fonseca, transformando-se em um “favela *movie*”, como o próprio autor alega pejorativamente.

Diferente de Rodrigo Fonseca, Jorge Antonio Barros tenciona a similitude com a “realidade” ao estabelecer crítica na matéria intitulada: *A elite da tropa: Nem tudo é verdade*. O autor inicia a crítica delimitando as incoerências do filme ao retratar sobre a realidade, neste sentido, o autor já deixa mais claro que *Tropa de elite 2* se trata de uma ficção.

Cinco pontos são inverossímeis em “Tropa de elite 2”, um filme baseado em histórias reais; nenhum miliciano ficaria tão à vontade dando tiros para o alto num pagode numa favela, na presença do governador do Estado, qualquer que fosse ele; o secretário de Segurança é um ex-comandante-geral da PM e substituído por outro comandante militar, o que seria impossível no mundo real por causa da rivalidade histórica entre policiais civis e militares; a rebelião em Bangu I, inspirada no fato ocorrido em 2002, resultou numa chacina feita pelos próprios presos e não por policiais; não existe uma Polícia Penal, que aparece no presídio; e, por último, o coronel Nascimento vira herói hollywoodiano que parece escapar de todas¹²³.

A máxima para o autor em relação ao campo ficcional estaria no instante que “coronel Nascimento vira herói hollywoodiano que parece escapar de todas”, porém, os dados ficcionais apresentam-se apenas ao campo da *performance* das personagens; atuações incoerentes para o contexto. A crítica do autor não extrapola ao campo semântico da obra, sobre o conceito de “sistema” e “corrupção” utilizado pela equipe

¹²³ BARROS, Jorge Antonio. *A elite da tropa: Nem tudo é verdade*. O Globo. 08 de outubro de 2010, página 12.

do filme.

Padilha escolhe sets de filmagens que não são Hollywood. Pertence ao mundo real. Com exceção do Congresso Nacional – que não permitiu filmagens – e de Bangu I, que foi recriado, a história se passa em favelas como o Morro Santa Marta, a Assembleia Legislativa do Estado do Rio e a delegacia de polícia que de fato foi invadida por milicianos, em Seropédica. Os efeitos especiais são fantásticos, mas o filme usa blindado e helicóptero de verdade¹²⁴.

Depois de atribuir um peso a similitude pela utilização de cenários e objetos reais, o autor complementa ao falar do jogo entre realidade e ficção e, logo em seguida, traz o depoimento de um agente da polícia falando que a obra é demasiadamente realista, logo, o jogo entre ficção e realidade, a realidade sai com o maior peso na visão do autor.

As histórias reais foram misturadas, assim como seus personagens embaralhados para que ninguém tenha certeza de quase nada. O hiper-realismo fica por conta de cenas de execuções cruéis de tirar o fôlego. - O filme pode ser uma ficção para a maioria das pessoas mas, para nós que vivemos isso de perto, é um documentário – disparou o delegado Vinicius George, que fez uma ponta no filme e se dizia bastante tenso com o que acabara de ver na tela do Theatro Municipal de Paulínia, onde houve a primeira exibição pública, terça-feira¹²⁵.

Ao trazer o comentário de um delegado que legitima a obra como “documentário”¹²⁶, o autor, conseqüentemente, também assume tal postura, pois não estabelece nenhuma crítica em relação ao comentário do delegado.

Segundo Wolfgang Iser, toda produção fictícia é um ato de seleção, um recorte do real, que ao ficcionalizá-lo adquire predicado de ação. Neste sentido, o real não seria um dado neutro e a ficção fruição subjetiva. Para o autor, há uma linha muito tênue entre os dois processos. Toda a forma de interpretação do real está passível à imaginação e, não menos importante, toda ficção apresenta um caráter de realidade, mas não no sentido como os críticos que vem sido apresentados fazem. O real da ficção não estaria lotado na *performance* das personagens ou nos conceitos abordados pelo autor/diretor. O real na ficção estaria na projeção do autor sobre a realidade; escolha temática, contexto histórico; sentido atribuído ao passado; estrutura estética etc. Ou

¹²⁴ Ibid., p. 12.

¹²⁵ Ibid., p. 12.

¹²⁶ Entendemos que filme documentário também é parte de uma visão de mundo, de recortes e seleções da realidade, porém, para o autor do texto e para o delegado que trouxe a questão para o debate, documentário é visto na qualidade de obra mais próxima do real. Pelo menos é essa carga semântica que a matéria transpassa.

seja, a forma e o gênero de linguagem utilizado para dar sentido ao mundo.

Enquanto eles representam, como sistemas, a forma de organização do nosso mundo sociocultural, a tal ponto coincidem com suas funções reguladoras, que mal são observados; são tomados como a própria realidade. A seleção retira-os desta identificação e os converte em objeto da percepção. A qualidade de tornar-se perceptível, no entanto, não é parte integral dos sistemas correspondentes, pois só a intervenção resultante do ato de seleção provoca esta possibilidade. Daí se segue que a seleção dá a conhecer os campos de referência do texto como os sistemas existentes em seu contexto, campos que se dão a saber no momento em que, através do ato de seleção, serão transgredidos. A forma de organização e a validade dos sistemas se rompem agora porque certos elementos são afastados e são projetados noutra contextualização; isso tanto vale para normas e valores, quanto para citações e alusões. Os elementos contextuais que o texto integra não são em si fictícios, apenas a seleção é um ato de fingir pelo qual os sistemas, como campos de referência, são entre si delimitados, pois suas fronteiras são transgredidas¹²⁷.

Os autores, ao se prenderem as personagens da obra, não problematizam – ou apenas compactuam - sobre o ato de seleção efetuado por Padilha, qual seria o sentido que os conceitos “sistema” e “milícia” ganham na nova contextualização filmica? Por exemplo, Zuenir Ventura, na crítica ao filme, elabora a sua interpretação na procura dos pontos onde a ficção é embasada pela realidade: atuação das personagens, contexto das cenas, forma de lidar com as instâncias institucionais etc.

Um exercício divertido é identificar em “Tropa de elite 2” os personagens reais que se escondem ou se disfarçam em cada tipo criado pelo diretor José Padilha. Eles compõem a paisagem política do Rio de Janeiro dos últimos anos. Esse aqui lembra aquele ex-secretário de segurança que teria virado deputado federal com apoio dos milicianos. Esse outro é o deputado estadual Marcelo Freixo, ameaçado de morte por sua ação contra as malícias. Já esse misto de espalhafatoso apresentador de TV e parlamentar reeleito pode não ser quem você está pensando, mas será um parecido. O governador fictício, porém, “não é nenhum e são todos”, como informa o diretor. Como não se trata de documentário, há grande liberdade de reinvenção de pessoas e acontecimentos. Nenhum personagem do filme é quimicamente puro, muitos são uma mistura, mas todos têm um pé na realidade, o que faz de “Tropa de elite 2” uma espécie de reprodução livre do que a gente já conhece, mas que se apresenta ainda pior quando recriado pela dramaturgia. Mais complexo do que o primeiro, o número 2 desvenda a promiscuidade entre as forças da ordem e da desordem, e revela os bastidores da polícia, com destaque para a infiltração das milícias nas instituições do Estado¹²⁸.

¹²⁷ ISER, Wolfgang. *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3º ed. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 2002, p. 961.

¹²⁸ VENTURA, Zuenir. *A volta da Tropa*. O Globo. 09 de outubro de 2010. Opinião, página 7.

Só é possível pensar “Tropa de elite 2” uma espécie de reprodução livre do que a gente já conhece”, se o autor tomar como “natural” os sentidos e interpretações que a *memória história* atribuiu ao campo da política brasileira. Sem indagar-se que o que Padilha produziu foi um ato de seleção do real para dar sentido em outro contexto. Neste caso, com os objetivos de reforçar a historiografia vigente.

A obra de Padilha, desse modo, produz efeito mimético com as ideias, com a estrutura historiográfica do “jeitinho brasileiro” e não com a “realidade”. Antoine Compagnon alega que essa seria uma característica da modernidade, ao reinterpretar o conceito de *mimese* para Aristóteles, discutida na obra *Poética*. Segundo Compagnon.

Se a *mimèsis*, a representação, a referência figuraram entre as ovelhas negras da teoria literária, ou se a teoria literária as banuiu e transformou- as num impasse, resta compreender como ela pôde ao mesmo tempo reivindicar sua filiação profunda à *Poética* de Aristóteles, cuja *mimèsis* é, entretanto, o conceito capital para a própria definição da literatura. Foi a partir daí que se disseminou a ideia corrente, até as teorias do século XX, sobre a arte e a literatura como imitação da natureza. Ora, a teoria literária reivindica a herança aristotélica e, entretanto, exclui essa questão fundamental desde Aristóteles. Isso deve ser o resultado de uma mudança no sentido do termo *mimèsis*, cujo critério é, em Aristóteles, a verossimilhança em relação ao sentido natural (*eikos*, o possível), enquanto nos poéticos modernos ela se tornou a verossimilhança em relação ao sentido cultural (*doxa*, a opinião). A reinterpretação de Aristóteles era indispensável para promover uma poética anti-referencial que pudesse apoiar-se na dele¹²⁹.

Padilha, assim como Compagnon alerta, estaria potencializando a *mimese* para o campo da “doxa, a opinião”, ou, para o jargão popular, para o “jeitinho” na política brasileira. O diretor não usa a obra cinematográfica para pensar sobre o real, operando com as características sentimentais das pessoas para catalisar as ações. O diálogo é com o conteúdo e não com a forma, a forma se apresenta demasiadamente naturalista¹³⁰ para, justamente, legitimar o conteúdo.

É nessa fissura teórica que o “efeito de real” emana, criando a sensação: ““Tropa de elite 2” nos dá a exata dimensão daquela que pode ser chamada de a realidade brasileira”. Como disserta Marco Antonio Pinto Reis, página Opinião/Dos

¹²⁹ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. 1ª reimpressão. Belo Horizonte. UFMG. 2001, p. 102.

¹³⁰ A decupagem da obra será efetuada no próximo capítulo, nele iremos mostrar detalhadamente as técnicas manuseadas em prol do estilo naturalista, imperante nas obras hollywoodianas.

Leitores.

O filme “Tropa de elite 2” nos dá a exata dimensão daquela que pode ser chamada de a realidade brasileira, apesar de a ficção nos mostrar apenas as entranhas do Rio de Janeiro. As verdades saem do armário e revelam a sua verdadeira natureza. Os chefões do tráfico, trancafiados nas masmorras, não passam de pés de chinelo. As acusações que lhes são imputadas não têm pé nem cabeça. Nos bastidores, políticos arquitetam falcaturas e esquemas que possam conduzi-los aos cargos públicos e a uma fantástica arrecadação de recursos ilícitos. Sempre às custas do povão. Entendemos o recado, nos sensibilizamos e aplaudimos de pé ao final do filme. Falta fazermos nossa parte, conduzindo ao poder os que merecem¹³¹.

A conclusão final de Antonio Pinto Reis perpassa em grande simetria com o objetivo semântico de *Tropa de Elite II*, tendo em vista que nos momentos finais da obra, coronel Nascimento lança a pergunta ao espectador: *Agora me responde uma coisa, quem você acha que sustenta tudo isso? (pausa) É... E custa caro. Muito caro.* Neste diálogo, a obra busca aproximar o espectador ao máximo, como se estivessem dialogam de forma íntima, não é à toa que Nascimento utiliza o vocábulo parceiro (sic) sucessivamente. Reis, fica tão imerso à obra que conclui sua crítica alegando que *Sempre às custas do povão. Entendemos o recado.*

Associar a obra de Padilha ao fenômeno da realidade parece ser muito comum, porque a sua apresentação estética parte do efeito de primeira pessoa e a perpetuação da *memória histórica* do patrimonialismo, aumento o efeito de “extensão da realidade”. Porém, não é a única interpretação possível, olhar para a recepção da obra nos permitiu perceber que a recepção do espectador não é “sem resistência” como postulamos no capítulo I e, segundo, o lugar da escrita das críticas, no caso, jornal O Globo¹³², não determinam o cunho interpretativo dos autores, por mais forte que seja.

¹³¹ REIS, Marco Antonio Pinto. *Realidade na tela*. O Globo. 18 de outubro de 2010. Opinião, página 8.

¹³² Não é o foco da pesquisa, mas ao dissecarmos os jornais a procura das críticas, nós percebemos que o jornal valorizou mais as leituras que interpretou o filme como “espelho do real”. Para além disso, praticamente todas as matérias que abordavam sobre Tropa de Elite 2, estavam ao lado de matérias sobre as eleições de 2010, tendo Dilma Rousseff e José Serra no segundo turno. Levantamos a hipótese de que organizar o jornal entre Tropa de Elite 2; filme enquanto realidade; 2º turno das eleições, era conivente para o jornal, pois o filme denuncia os governos que ascendo por meio do “populismo”, neste caso, fazendo uma alusão ao governo de Dilma Rousseff. Não estamos alegando que o objetivo de Padilha era esse, pelo contrário, Padilha via matérias e entrevistas deixa explícito que ambos os governos não têm o seu apoio. O movimento levantado seria apenas do jornal. “No texto, o diretor criticou a postura adotada pelas duas campanhas que disputam a eleição presidencial. E frisou: “Não pertenço a nenhum partido político, agremiação, sindicato ou lista de apoio a candidatos, na qual eu não tenha me inscrito voluntariamente”. Ele prosseguiu esclarecendo que, diferentemente das informações divulgadas em sites e pelo Twitter, não aderiu “a candidato algum nesta eleição pelos motivos explícitos em Tropa de Elite 2.” E encerrou a nota com um desabafo: “É uma pena que a falta de crítica e de compromisso com a verdade esteja sendo a principal marca dos dois lados desta campanha presidencial. Um desrespeito ao eleitor brasileiro.

Em matéria intitulada *Tropa de elite 2*, Francisco Bosco projeta uma interpretação interessante para obra. Para o autor, discorrendo sobre o primeiro filme, *Tropa de elite I*, alega que realmente, o filme traz uma estrutura narrativa problemática, pois abre brechas para a legitimação da banalização da violência. O ponto central para a legitimação se daria pelo fato do filme humanizar exclusivamente capitão Nascimento e estereotipar todos as outras personagens, para o autor, humanizar a personagem causa proximidade e estereotipar distanciamento.

Escolha narrativa do *Tropa de elite* que foi rompida no *Tropa de elite 2*. Nascimento, agora coronel, dividia o espaço da narração com outra personagem, Diogo Fraga, interpretado por Irandhir Santos. A presença da nova personagem é tão sintomática que Nascimento acaba exercendo uma autorreflexão e questionando todos os seus atos até o tempo presente da diegese.

Conseqüentemente, para Bosco, ao fazer esse movimento, o filme rompe com a visão senso comum de que os sujeitos são autossuficientes, responsáveis imperativamente pelos seus atos.

É oportuno observar que o filme recupera o valor semântico da palavra “sistema”, tão desgastada pelos discursos paranoicos e inconsistentes que abusaram de seu uso nas últimas décadas. Em “*Tropa de elite 2*”, o sistema é descrito minuciosamente, em seu caráter de estrutura complexa que, como toda estrutura, almeja sua manutenção e transcende as pessoas concretas que em dado momento ocupam nela os seus lugares. Assim, a PM é totalmente corrupta, o tráfico de drogas é expulso pelo Bope mas abre espaço para as milícias, que por sua vez são formadas por PMs e associadas a parte da mídia e, finalmente, aos políticos¹³³.

O autor apresenta uma interpretação nova ao levantar o seguinte apontamento: “transcende as pessoas concretas que em dado momento ocupam nela os seus lugares”. Ou seja, Nascimento não era fascista; Beirada (Seu Jorge) - chefe da rebelião em Bangu I – não era cruel e Major Rocha (Sandro Rocha) não era policial corrupto por total vontade e autonomia, haviam forças das estruturas que manuseavam para tal processo.

Entretanto, por mais que autor trouxe outra interpretação, ele permaneceu na visão que *Tropa de elite 2* descreve a “realidade” ao retratar fielmente sobre o conceito

BRISOLLA, Fabio; BARBOSA, Aduari Antunes. *Diretor de ‘Tropa’ não aderiu a manifesto*. O Globo. 20 de outubro de 2010. O País, página 3.

¹³³ BOSCO, Francisco. *Tropa de elite 2*. O Globo. 13 de outubro de 2010. Segundo caderno, página 2.

de “sistema” e corrupção. *O caráter autotélico da política brasileira nunca tinha sido mostrado com tanta clareza e contundência*¹³⁴.

Há outros críticos que também pensam de forma positiva a estrutura criada no *Tropa de elite 2* para mostrar que os sujeitos históricos não são autossuficientes ou puramente racionais nas suas escolhas. Antonio Engelke, percebe um sentido irônico na obra quando questiona sobre a pura racionalização. Para o autor, são as próprias certezas indubitáveis de Nascimento – traficante e policial corrupto tem mais é que morrer – que acabam produzindo o seu maior inimigo: as milícias e, conseqüentemente, o fortalecimento do sistema.

Mas se há algo que “Tropa 2” nos mostra é que a reivindicação popular por vingança – a demanda pelo sangue dos bandidos -, e não por justiça, foi uma das molas da engrenagem que gerou as milícias e a perversa lógica política e elas associada. O “sistema” capitalizou em cima desta demanda, não para resolver os problemas da sociedade, mas sim para resolver os problemas do próprio “sistema”. É o cálculo eleitoral que tem a pólvora por unidade básica de medida: os governantes derramam sangue de bandido em quantidades suficientes para dar uma falsa sensação de segurança, e os eleitores os recompensam nas urnas, garantindo-lhes a continuidade no poder. O “sistema” segue intacto. O problema da violência também¹³⁵.

Para o autor, o problema de violência urbana seria uma sequela das rearticulações do “sistema” para a sua própria sobrevivência. Um jogo entre candidatos e eleitores. A partir disso, fica a seguinte indagação. Será que a relação entre candidato e eleitor se dá de forma tão direta e simplificado como a autor expõe? “E o cálculo eleitoral que tem a pólvora por unidade básica de medida: os governantes derrama sangue de bandido em quantidades suficientes para dar uma falsa sensação de segurança, e os eleitores os recompensam nas urnas, garantindo-lhes a continuidade no poder”. Será que não há nenhuma complexidade dentro da relação entre candidato e eleitor? Basta fazer um serviço de genocídio para convencer o eleitorado?

Luiz Eduardo Soares em entrevista com Karla Monteiro, apresenta um fato a mais para trazermos para a reflexão, Soares, um dos autores do livro *Elite da tropa 2*, diz o seguinte sobre a atuação das milícias.

E como termina a história? A associação de moradores que já existia na área se rebela contra a nova associação criada pela milícia. Os

¹³⁴ Ibid., p. 2.

¹³⁵ ENGELKE, Antonio. *A Tropa, a elite e o sistema*. O Globo. 19 de outubro de 2010. Opinião, página 7.

dirigentes são ameaçados de morte. Até que o presidente é morto da forma mais cruel, mais bárbara que se pode imaginar, numa situação pública, porque a milícia não oculta seus atos. Pelo contrário. Tem uma espécie de assinatura para passar a mensagem para as comunidades de que é melhor obedecer. A assinatura mais praticada é o fuzilamento até a desfiguração¹³⁶.

Pela narrativa de Soares, os agentes históricos não se posicionam passivamente, pelo contrário, se apresentam demasiadamente infelizes com a situação. O problema é que estão em uma linha tênue de violência entre milicianos e traficantes. Ou seja, Engelker, ao estabelecer uma relação simplista entre candidatos e eleitores reforça o conceito de “populismo”¹³⁷, onde o eleitorado age irracionalmente na hora de votar, movidos apenas pela barriga. Neste sentido, compactua com o conceito de “sistema” abordado no filme *Tropa de elite 2*.

“Cada cachorro que lamba sua caceta” é a imagem perfeita da sociabilidade no Rio de Janeiro de hoje. Traduz o individualismo predatório que esgarça o tecido social da cidade. É desse esgarçamento que trata “Tropa 2”, mas a partir de uma perspectiva que vai aos poucos se tornando mais tragicamente realista, e por isso mesmo mais generosa¹³⁸.

O autor potencializa os campos interpretativos, mas para o sentido de legitimar a verossimilhança do filme e, não, para afirmar que se trata de uma interpretação sobre o real. O que para Bosco e Engelke seria o processo de humanização de Nascimento, para Arnaldo Bloch não passaria de retórica humanitária para convencer ao máximo de espectadores possível, projetando um conceito de “sistema” que fala sobre tudo e nada ao mesmo tempo.

Agora, pergunto: “Tropa 2” é uma obra aberta? Este novo Nascimento está falando por si ou é títere de uma voz muito bem estruturada para ser politicamente correta, esclarecedora, anti-

¹³⁶ MONTEIRO, Karla. ‘O tráfico já era’. O Globo. 19 de outubro de 2010. Segundo caderno, página 1

¹³⁷ Francisco Weffort é um dos maiores teóricos sobre o conceito “populismo”, o autor faz um exercício denso para romper com a visão abstrata senso comum de que a ideologia/populismo é uma instância supraindividual ou supralinguístico, para o autor da ideologia se dá no âmago das relações sociais, internamente aos interesses mais cotidianos dos sujeitos, mais empírico do metafísico. Porém, por mais que ele faça esse exercício, o autor não questiona o conceito em si, apenas como ele é projetado e aplicado. “O populismo, nessas formas espontâneas, é sempre uma forma popular de exaltação de uma pessoa que aparece como a imagem desejada para o Estado. É uma pobre ideologia que revela claramente a ausência total de perspectivas para o conjunto da sociedade. Não se poderia esperar mais de uma pequena burguesia que se assimila ao comportamento do lumpen e de um operário que se expressa de maneira pequeno-burguesa, ou seja, entrega-se de mãos atadas aos interesses dominantes. WEFFORT, Francisco Corrêa. O populismo na política brasileira / Francisco Corrêa Weffort – Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2003, p. 38. Durante o capítulo III nós iremos abordar de forma sistemática sobre o conceito “populismo” e a crítica sobre ele, mas para mais informações, ver: SOUZA, Jessé. A elite do atraso: Da escravidão à Lava-Jato, 2017.

¹³⁸ ENGELKE, Op. Cit., p. 7.

obscurantista, amiga da civilidade, tipo assim... um discurso bem pluralista, antítese do monólogo que abre a saga? Se “Tropa 1” era uma obra aberta, então Padilha, para ser coerente, deveria ter feito um “Tropa 2” tão naturalista quanto se dizia do primeiro¹³⁹.

Para Bloch, Padilha encontrou um ponto de redenção para Nascimento, para assim, agradar “gregos e troianos”. Bloch, ao contrário dos críticos abordados até o presente momento, questiona o posicionamento, a forma e as seleções feita por Padilha. O crítico não interpreta o filme como a “descrição do real”, mas como uma obra que está argumento dentro de um espaço político e ideológico.

E, ao contrário dos outros dois autores, Bloch vê a relação entre sujeito e estrutura como uma forma de isentar os agentes de suas responsabilidades, principalmente a de Nascimento, que foi acusado de fascista no primeiro filme.

Apesar de seu discurso paradidático, “Tropa 2” não consegue, nem assim, fechar uma tese coerente. Até agora não entendo a que se refere o tal do sistema ao qual Nascimento faz alusão o tempo todo, e que, de acordo com a tomada final do filme, tem sua resultante (ou seu nascedouro?) em Brasília. Se em “Tropa 1” o mal era o tráfico (junto com o consumidor-burguês-defensor-dedireitos-humanos-debandido), quem é o inimigo agora? Para o povão que ouvir as lições desse Nascimento, são os políticos, a PM e os interesses eleitorais. Em seu discurso na CPI das milícias, Nascimento, em resposta a uma pergunta do filho (“Por que você mata gente, papai?”) responde: “Eu não sei.” É a velha história do mal externo ao indivíduo. Primeiro, são “os traficantes”. Agora, “a PM”, “as milícias”, “os políticos”, “o sistema”. Os políticos são extraterrestes gerados em Brasília, no Planeta Central. A PM é uma má corporação nascida de algum lodo virtual, alheio aos maus impulsos *humanos*, tão sórdida quanto os traficantes e os milicianos, diferentes da natureza dos que nascem para o bem. Como se Brasília, ou a PM, não fossem nós. Quem somos?¹⁴⁰.

Como foi possível perceber, Bloch não compactua com o conceito de “sistema” que Padilha abordou no filme, pois “Para o povão que ouvir as lições de Nascimento, são os políticos, a PM e os interesses eleitorais”. Ao fazer isso, o autor ironiza com “para quem acreditar nessa história, Padilha está falando isso...” O autor percebe que a escolha de Padilha não é neutra, que ela possui um dado ideológico¹⁴¹.

Foi possível perceber que dentro de um único jornal, as leituras sobre a obra

¹³⁹ BLOCH, Arnaldo. *‘Tropa de elite 2’ é humanista?* O Globo. 16 de outubro de 2010. Segundo caderno, página 12.

¹⁴⁰ BLOCH, Op. Cit., p. 12.

¹⁴¹ Não estamos alegando que a interpretação de Arnaldo Bloch é a interpretação correta, estamos apenas apresentando que do *corpus* documental do jornal O Globo que nós tivemos acesso, ele foi o único a questionar o caráter de realidade do filme de forma mais sistemática.

cinematográfica foram das mais variadas possíveis, transcendendo ao movimento de filme com estética hollywoodiana sendo igual à alienação, passividade. Porém, para explorarmos essa hipótese ao máximo, iremos discutir sobre as leituras dos críticos do jornal Folha de São Paulo.

2.2 OS CRÍTICOS DA FOLHA DE SÃO PAULO.

A crônica cinematográfica de Padilha apresenta-se tão convincente, que a leitura sobre *Tropa de elite 2* como sendo uma narrativa próxima a realidade também se perpetuou no jornal Folha de São Paulo. Fernanda Mena, ao apresentar a sua crítica na matéria *Sequência investe em trama mais complexa*, mostra os pontos principais que fizeram de *Tropa de elite 2* ser mais verossímil do que o original. No primeiro filme, a polarização entre bem e mal estava demasiadamente escancarada, o bem na imagem de capitão Nascimento e o mal em todas as demais personagens – entre corruptos, usuários e traficantes -.

Sem contar com buchicho das cópias ilegais nem com a surpresa que causou “Tropa...”¹, o retorno de Capitão Nascimento (Wagner Moura), apesar de menos impactante, é bem mais complexo. Estão lá as ações policiais, a profusão de tiros, os tapas na cara, o sangue, o saco plástico.

Ao retirar seu protagonista do comando do Bope e jogá-lo, de terno e gravata, no escritório da Secretaria de Segurança Pública do Rio de Janeiro, o diretor José Padilha cria uma trama kafkiana. Mas no lugar de “o processo”, Nascimento se vê às voltas com uma estrutura de interesses difusa que chama de “o sistema”¹⁴².

Segundo Mena, é no instante que Nascimento adentra as estruturas da Secretaria de Segurança Pública que a trama se complexifica, pois agora o protagonista toma conhecimento das forças de interesses que extrapolam a vontade individual. Além das estruturas, a aparição de uma nova personagem também auxiliou para o processo de reflexão de Nascimento, dentre eles, Rodrigo Fraga (Iranthir Santos), nas palavras da autora, *um tipo que despreza*¹⁴³. Ao trazer a nova personagem para a crítica, a autora ressalta sobre o caráter de verossimilhança do filme.

A trama ganha densidade no diálogo com a realidade. Fraga é inspirado em Marcelo Freixo, deputado que presidiu a CPI das milícias do Rio. A jornalista investigada interpretada por Tainá

¹⁴² MENA, Fernanda. *Tropa de elite 2: Sequência investe em trama mais complexa*. Folha de São Paulo. 10 a 16 de outubro de 2010. Cinema, página 60.

¹⁴³ Ibid., p. 60.

Müller parece remontar a história da equipe do jornal “O Dia” que, em 2008, foi torturada por milicianos na favela Batan, zona oeste do Rio. Ainda assim, antes de qualquer ação, “Tropa de Elite 2” avisa tratar-se de um filme de ficção.

Da guerra nas favelas ao Congresso Nacional, Padilha troca as tomadas aéreas de favelas cariocas por um voo sobre Brasília. Ilumina as conexões perversas política – polícia, mas deixa o espectador no vácuo da impotência.

Se “Tropa...” 1 chegou a ser acusado de ser um filme fascista, a sequência parece querer corrigir um mal-entendido: o primeiro termina com uma execução, “Tropa de Elite 2” com uma redenção¹⁴⁴.

A autora deixa claro que o filme se utiliza de técnicas cinematográficas para compor a narrativa: polaridade entre bem e mal; *Tropa de Elite 1* com a acusação de fascismo e *Tropa de Elite II* enquanto redenção – mas ainda deixa o espectador no vácuo da impotência e sem esperanças para a resolução do problema -. Porém, por mais que a autora saiba que se trata de uma ficção, ela não apresenta crítica em relação ao sentido, visões de mundo e ideologias do filme.

Por mais que a obra aparenta-se ser “pura realidade”, ela ainda sim é uma ficção. Desse modo, um número significativo de críticos vê com bons olhos a complexificação que o filme traz. Ainda dentro desse interim, temos a crítica de Inácio Araujo – crítico da Folha -. Segundo Araujo, *Tropa de elite 2* estaria em um ótimo posicionamento para estabelecer crítica à sociedade brasileira, pois, capitão Nascimento já havia ganhado o gosto do público com o seu carisma durante o primeiro filme. Com isso, Padilha aproveitou o carisma para dizer ao público que não é com uma polícia honesta e extremamente violenta que vamos conseguir resolver os problemas da mazela social.

O novo “Tropa” tinha o que capitalizar: a figura carismática do capitão Nascimento e o efeito do primeiro filme, ou seja, a ideia de que uma polícia honesta e enérgica seria capaz de resolver todos os males. “Tropa de Elite 2” não evitou o risco de desmontar a imagem do capitão. Promovido a burocrata da Segurança Pública, ele tem de enfrentar inimigos mais poderosos que demonstrarão o tamanho de sua impotência¹⁴⁵.

Ao fazer isso, segundo o autor, o filme mostra que a guerra entre policiais e bandidos não passa de uma estrutura montada para ofuscar o medular problema social;

¹⁴⁴ Ibid., p. 60.

¹⁴⁵ ARAUJO, Inácio. *Recepção de ‘adeptos’ definirá êxito de ‘Tropa 2’*. Folha de São Paulo. 12 de outubro de 2010. Ilustrada, página E5.

a corrupção dentro do espaço político e estatal. Força maior e mais poderosa que a violência justiceira de Nascimento, jogando-o, no segundo filme, em um niilismo avassalador.

Tropa 2” sabe investir na maior complexidade, medi-la e tomá-la ao alcance da simplicidade de seus, mais que espectadores, adeptos. Apesar das reviravoltas, dos discursos inflamados e até da introdução do “justiceiro intelectual” (na figura do esquerdista arquirrival de Nascimento), o que vigora é mesmo um franco, simples e até certo ponto rasteiro niilismo: o mal são os políticos, ou pior do que está não fica¹⁴⁶.

A ironia de Inácio Araújo que sustenta os momentos conclusivos da crítica. Para o autor, no geral, é a visão niilista e denunciativa do *o mal são os políticos, ou pior que está não fica* que garantiu o sucesso da obra, convencendo mais do que espectadores, adeptos. Todavia, por mais irônico que Araújo se apresente, ainda sim o autor percebe um ponto positivo na obra, como disserta em outra matéria. *Mas a simples capacidade de intervir socialmente, de responder a uma demanda da população. “Tropa” respondeu a uma ansiedade que diz respeito à segurança e à honestidade. Não que isso baste para um cinema. Mas é um passo¹⁴⁷*. A arte como um interventor da realidade, como produto potencializador de mudanças sociais. Porém, como ele mesmo fala, “não que isso baste para um cinema. Mas é um passo.

A mudança performática de Nascimento foi um ponto que diversos críticos trouxeram para o debate, ajudou a aguçar a reflexão popular em relação a necessidade de humanização dentro das relações políticas. Transitou de uma polícia cartesiana e assertiva, para uma polícia que simplesmente mata sem nem saber os verdadeiros motivos. Tarso Araújo, em matéria *Duelo contra o ‘sistema’*, interpela a seguinte leitura. *Há três anos, o diretor José Padilha contou como uma tropa de elite virou o terror dos traficantes no Rio. Agora, ele mostra como nem isso resolve o problema da violência, com a corrupção espalhada das favelas a Brasília¹⁴⁸*. Segundo o crítico, o filme estabelece uma releitura do primeiro e expõe os reais motivos da violência do Rio de Janeiro.

Movimento que para Plínio Fraga soa um pouco irônico. Se no primeiro filme

¹⁴⁶ Ibid., p. E5.

¹⁴⁷ ARAÚJO, Inácio. “*Tropa de Elite*” responde a questão sociais brasileiras. Folha de São Paulo. 27 de março de 2011. Ilustrada.

¹⁴⁸ ARAÚJO, Tarso. *Duelo contra o ‘sistema’*. Folha de São Paulo. 18 de outubro de 2010. Folhateen, página. N06.

Nascimento ridiculariza a visão de Michel Foucault sobre o poder das estruturas institucionais, no segundo, além de perceber que estava errado, a personagem se mune dos mesmos artifícios que tanto criticou.

Há, em “Tropa de Elite 2”, uma cena em que um oficial do Bope tortura com um saco plástico um traficante – reproduzindo o que ordenara o então capitão Nascimento no primeiro filme. A história se repete como farsa. No primeiro filme, a tortura de Nascimento nada mais era do que a consumação prática de que os fins justificam os meios. No segundo, o mesmo saco plástico simboliza a ingenuidade de um capitão do Bope a ser ludibriado por PMs menos bem formados, menos bravos, menos inteligentes e mais bandidos. Onde havia celebração da força passa a haver subjugação desta à esperteza aética. Ou seja, o “pega geral” do cântico dos agentes supertreinados, máquinas de matar, é contornados por um nova espécie macunaímica, os milicianos dribla as leis, as instituições e os colegas mais inteligentes armado da destreza da falta de caráter, da falta de ética, da ganância econômica e política. O novo saco plástico em que o coronel Nascimento tropeça é o que chama de “sistema” – uma máquina complexa, impessoal, a gerar dinheiro e votos. Descobre que o tráfico não é seu maior inimigo, mas sim a estrutura política corrupta. O tal inimigo que havia demorado a identificar. Se atirasse menos e pensasse mais, Nascimento economizaria cartuchos e entenderia o que é o processo político desde sempre¹⁴⁹.

À vista disso, conclui da seguinte forma.

E, quando descobre esse inimigo, Nascimento o denuncia em CPI, por meio do discurso no qual o diretor do filme assume o papel de intelectual específico preconizado por Michel Foucault (1926 – 1984), desdenhado no primeiro filme, numa leitura rasa sobre o papel do Estado como agente opressor. Disse Foucault que cada luta se desenvolve em torno de um foco particular de poder. Designar os focos, denunciá-los, falar deles publicamente, é uma primeira inversão de poder, é o primeiro passo para outras lutas contra o poder. E é assim que procede Padilha. Em “Tropa de Elite 2”, o coronel Nascimento vem humildemente dar razão a Foucault e pedir para sair¹⁵⁰.

Segundo o crítico, *Tropa de elite 2* mostra a quão errada estava a visão de culpabilizar os agentes do tráfico sem se questionar sobre o espaço político. Para isso, o crítico dissecou um ponto específico da obra, momento que André Mathias (André Ramiro) reproduz as atitudes fielmente de Nascimento de *Tropa de elite I*, mas agora apresentado de forma ridicularizada e não heroica que, conseqüentemente, obtém um final trágico: a morte pelos policiais corruptos que tanto aviltavam.

¹⁴⁹ FRAGA, Plínio. *Cel. Nascimento dá razão a Foucault em ‘Tropa 2’*. Folha de São Paulo. 19 de outubro de 2010. Ilustrada, página E5.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. E5.

A visão niilista sobre a atuação do Estado ao interpretar o filme é praticamente unânime, poucos críticos atribuíram esperança de melhora ao Estado. Marina Silva, do partido PV-AC, foi uma das críticas que projetou tal melhora. Candidata à eleição de 2010, faz o seguinte pronunciamento após de refletir sobre o processo humanizador que Nascimento havia presenciado.

Nesse sentido, a impotência e a perplexidade que podem baixar quando a luz se acende no cinema são um convite de não rendição às circunstâncias. No limite, como aconteceu com Nascimento, todos vamos querer nos reencontrar com nossa humanidade, exigir que ela seja reconhecida. Há sempre um ponto de retorno dado pelos indivíduos ou pela trama social, pela cultura, pela espiritualidade ou pelas instituições, ente elas a política. Que é das mais importantes, como se vê quando nos deparamos com as consequências de sua deterioração¹⁵¹.

Para Silva, o filme apresenta uma narrativa pesada e pessimista, porém, a sua esperança diante do espaço político não é abalada. Silva opera com os fragmentos mais otimistas do filme, para assim, aplicar na realidade. Talvez, o lugar social de Marina Silva diga sobre a sua interpretação positiva sobre a obra.

Neste sentido, os críticos veem a mudança de Nascimento como um ponto benéfico, pois coloca o caráter humanista em detrimento da perspectiva “fascista”. Além de desnudar a estrutura torpe da democracia representativa. Porém, essa correlação totaliza a interpretação da obra? Fernando Rodrigues apresenta outro ponto de vista, instalado, em certa medida, no campo *extradieético*. Para o crítico, o filme joga a responsabilidade para o espectador, culpabiliza a conduta do eleitorado brasileiro.

A imagem do Congresso Nacional e a lição de MC Leonardo combinam com o resultado da última pesquisa Datafolha. Menos de 20 dias depois de terem ido às urnas, 30% dos eleitores já não se lembram em quem votaram para deputado federal. E 28% tampouco se recordam de pelo menos um nome escolhido para uma das duas vagas em disputa para o Senado¹⁵².

Mas o crítico não se limita ao discurso sobre a baixa escolaridade, mediante a isso, o crítico reitera.

Alguém explicará esse fato desolador com a lenga-lenga da baixa escolaridade dos eleitores: gente sem estudo não vota direito.

¹⁵¹ SILVA, Marina. “*Tropa de Elite 2*”: mudou a vista, mudou o ponto. Folha de São Paulo. 27 de outubro de 2010. Ilustrada, página E5.

¹⁵² RODRIGUES, Fernando. “*Tá tudo errado*”. Folha de São Paulo. 18 de outubro de 2010. Opinião, página A2.

Sofisma puro ou autoengano ingênuo. Educação formal não basta para disseminar valores. A abulia atávica de parte do eleitorado é a gênese do tal “sistema” malhado em “Tropa de Elite 2”. O desprezo ou a indiferença por valores republicanos é parte da cultura nacional – não só dos políticos. Em breve, menos da metade dos eleitores se lembrará em quem votou. Realmente, funkeiro está certo: “tá tudo errado”. Mas os brasileiros puxam a fila desses erros todos¹⁵³.

Segundo Rodrigues, de nada adianta o estágio da alta escolaridade se os valores republicanos e nacionais em prol do coletivo estão em baixa. A problemática não se aloja no capital cultural e, sim, na visão de mundo.

Outra leitura interessante para a dinâmica da recepção de *Tropa de elite 2* foi a interpretação de Gustavo Dahl. Segundo Dahl, *Tropa de elite 2* retira o cinema nacional da irrelevância nem tanto pelo seu arcabouço estético, mas na coragem de abordar temas tão contemporâneos sobre o poder.

Em suma, "Tropa de Elite 2", de José Padilha & Cia. Porém, mais do que forma, linguagem, estilo, o que impressiona no filme é sua coragem de se referenciar ao contemporâneo. Quando, em 1932, Howard Hawks fez "Scarface", sobre o gangsterismo que vicejava em Chicago, mandou o roteiro para Al Capone, para perguntar se estava tudo bem. Padilha, com a mesma contemporaneidade, não pediu licença a ninguém, foi fazendo. As milícias paramilitares na Cidade Maravilhosa, que o vulgo também conhece como "melissa", traem a noção elementar do Estado como o detentor do monopólio da violência, segundo Max Weber¹⁵⁴.

Padilha, ao produzir uma narrativa sobre a estrutura política brasileira, estaria mostrando o que há de mais podre e violento dentro da nossa sociedade. Mediante tanto entusiasmo, Dahl retoma com a discussão da verossimilhança de *Tropa de elite 2* com um feitiço bem conciso.

Ele atravessa transversalmente toda a sociedade e os poderes públicos brasileiros. É o "sistema" e sua harmoniosa vocação para o Mal, protegida por uma democracia representativa que não é representativa. Instituições que não são institucionais. É o Brasil? Não, é "Tropa de Elite 2". Realidade contemporânea na veia. A grandeza e a nobreza do filme de José Padilha está em sua capacidade de implodir as barreiras entre esta realidade e sua representação¹⁵⁵.

Há dois pontos relevantes, segundo Dahl, para Padilha ter conseguido “implodir as barreiras entre esta realidade e sua representação”. Primeiro, manuseado

¹⁵³ Ibid., p. A2.

¹⁵⁴ DAHL, Gustavo. *Filme livra cinema brasileiro da irrelevância*. Folha de São Paulo. 16 de outubro de 2010. Ilustrara.

¹⁵⁵ Ibid., 2010.

os clichês estrategicamente, sem demonstrar que a narrativa estava embasada por estruturas de roteiros consolidadas e, segundo, pelo fato de ter humanizado todos as personagens, desde o policial corrupto na imagem de Rocha, até a sua esposa ao ter casado com seu arquirrival. As personagens, trabalhadas no filme, não são essencialmente boas ou ruins, e quando são um ou outro, estão passíveis a mudança – ou não –, por exemplo, a aliança entre Nascimento e Fraga.

Ao mesmo tempo, os roteiristas Bruno Mantovani e Padilha sabem utilizar os clichês míticos e catárticos do cinema comercial em causa própria. O policial que vê atacada sua família e se transforma em vingador é um clássico do cinema americano. E a chegada da tropa amiga na situação de perigo final fica pedindo um toque de corneta da Cavalaria. Mas, como tudo é plausível, o uso do clichê se põe a serviço da comunicação de um generoso, mas feroz desejo de intervenção sobre o real do país. Sem bom mocismo nem paternalização. Como nos grandes filmes da história do cinema, o filme fala de seres humanos que constroem ou destroem suas civilizações. Melhor ainda, é relevante, sem prejuízo do sucesso. Não é pouco¹⁵⁶.

Gustavo Dahl tangencia um ponto na crítica muito interessante, no caso, os clichês e as estruturas hollywoodianas. Como vimos no capítulo I, grande parte da historiografia da ANCINE interpretava os *blockbusters* brasileiros como um projeto mercadológico e negativo, porém, não é a mesma perspectiva adotada por Inácio Araujo, na matéria intitulada *Cinema nacional seguiu a receita do sucesso*. O autor segue a finta a cartilha de Daniel Filho: comunicar é o negócio.

Um negócio de êxito para *Tropa de elite 2*, pois conseguiu atingir as massas apresentando um outro tipo de narrativa, rompendo com o padrão da Rede Globo, estrutura aos moldes do humanismo do velho CPC, preconizado por Oduvaldo Vianna Filho e Dias Gomes. Segundo Araujo.

"Tropa" introduzia outra linguagem -talvez melhor, talvez pior, mas em todo caso outra: o desejo de lei e ordem, a necessidade de não compreender em nada os problemas sociais ou psicológicos do banditismo, a urgência em combatê-lo, o desprezo pela corrupção¹⁵⁷.

Mediante ao fato de não imergir ao campo psicológico do banditismo, a reinvidicação apresentou-se mais direto e emergencial, levando o debate ao público, mexendo com as suas entranhas.

Basicamente, tudo que os críticos entendem não acrescentar grande

¹⁵⁶ Ibid., p. 1.

¹⁵⁷ ARAUJO, Inácio. *Cinema nacional seguiu a receita do sucesso*. Folha de São Paulo. 12 de abril de 2011. Ilustrada.

coisa ao cinema. Cinema de massa? Pode ser. Mas é o que o público vai ver. Quer queira, quer não. Enquanto isso, a presidente da República assiste "É Proibido Fumar"(2009), que com a atriz Glória Pires e tudo não chegou nem aos cem mil espectadores. A situação é estranha: tomamos enfim uma parte considerável do mercado interno, como sempre se desejou; chegou-se ao público de classe média, como sempre se preconizou. Mas há no ar a sensação de processo partido, ainda incompleto, de incompreensões mútuas e profundas entre duas formas de compreender essa arte. Talvez aqui, como no resto do mundo, estejamos a ponto de, muito breve, fazer a distinção entre o cinema "da elite" e o "do público". Seria lamentável. O que é certo: continuamos Tateando¹⁵⁸.

O posicionamento de Araujo sobre o âmbito comercial é muito conciso e direto, sem abrir brechas para outras interpretações. Posicionamento não tão seguro para Vladimir Safatle. A crítica do autor não tangencia tanto para o âmbito da comercialização, a sua indagação permeia o campo acrítico em relação a concepção de Estado e "sistema" articulado no filme, conceito que precisa ser olhada com mais cautela.

Safatle inicia a sua crítica declarando que José Padilha não gosta de filmes "cabeça". Porém, não é isso que é apresentado quando visualizamos *Tropa de elite 2*, segundo o autor, o filme não é apenas um *thriller* de aventura, mas, sim, uma narrativa que pretende intervir sobre o debate mais aclamado pela classe média brasileira, a segurança pública.

Desse modo, a narrativa já inicia com um posicionamento ao apresentar a personagem Fraga, *militante dos direitos humanos que, com seu discurso ingênuo, parece existir apenas para atrapalhar as ações duras, porém necessárias, do Bope*¹⁵⁹. A sequência termina com um fim trágico, morte de Beirada, e, conseqüentemente, Nascimento é transferido para o cargo de subsecretário da Secretaria de Segurança do Rio de Janeiro. Ao desenrolar da narrativa, Nascimento descobre quem são os seus verdadeiros inimigos – milícias e poder público – e, para vencê-los, junta forças com o seu inicial opositor em prol da luta contra a corrupção e o "sistema".

O crítico reitera, Padilha, ao produzir *Tropa de elite 2*, teria se redimido e compreendido os reais motivos para a reprodução da violência no Rio de Janeiro? Para Safatle, *tal consciência apenas mascara o verdadeiro núcleo de sua "visão da*

¹⁵⁸ Ibid., p. 1.

¹⁵⁹ SAFATLE, Vladimir. *Longa usa lógica da guerra civil para discutir questão da segurança pública*. Folha de São Paulo. 18 de outubro de 2010. Ilustrada, página E6.

*sociedade brasileira*¹⁶⁰. O ponto fulcral da problemática para o autor estaria no fato de Padilha não questionar a estrutura da violência policial no Rio de Janeiro, ao invés de problematizar o comportamento das polícias diante das periferias, Padilha apenas colocou a culpa no “sistema” e naturalizou a violência.

As ações violentas, as torturas sistemáticas contra “vagabundos”, a compreensão das favelas como território de guerra, as balas perdidas, a humilhação cotidiana contra uma população que vê o Estado e seu aparato policial como inimigos: na disso explicaria porque a polícia que mais mata no mundo nunca conseguiu vencer a luta contra o crime. Na verdade, se o método truculento ainda não deu certo, isso seria resultado exclusivo da corrupção generalizada. Tanto é assim que, em dado momento do filme, ficamos sabendo que Nascimento conseguiu, com seu Bope reforçado por helicópteros, limpar uma favela do tráfico em uma operação que mais parece um vídeo game onde cada tiro certo é um ponto. Tudo seria perfeito se, depois, policiais corruptos não tivessem se aproveitado da nova situação para extorquir dinheiro da população. Desta forma, neste país onde a polícia tortura mais do que na época do regime militar, a ideia de compreender problemas de segurança pública a partir da lógica de guerra civil parece ter se naturalizado¹⁶¹.

Posteriormente, Safatle conclui alegando que seria mais vantajoso se os intelectuais de esquerda abraçassem o discurso moralista “contra a corrupção” da classe média e abandonassem as causas em prol dos Direitos Humanos, ao menos, eles serviriam para apagar a culpa pelo nosso desejo de violência.

Ao estabelecer a crítica, o autor problematiza o conceito de “sistema” de Padilha, radicaliza até as últimas consequências a ilusão *mimética* criada por Padilha e aceita por diversos críticos.

A coalizção entre esquerda e direita, sem nenhum conflito, só é possível se algumas das duas partes estiver cedendo o seu posicionamento. Talvez Safatle não interpretaria o comentário de Ricardo Calil com bons olhos.

Quatro anos se passaram, "Tropa 2" foi lançado, virou recordista de bilheteria, e a ficha caiu de vez para o establishment. O "mea culpa" do capitão Nascimento ajudou: ele continuou sendo truculento e incorruptível, mas reconheceu que o sujeito dos direitos humanos tinha lá sua razão. "Tropa de Elite 2" se tornou, então, um filme de coalizção nacional, unindo direita e esquerda, público e crítica, o fã de MMA e o praticante de ioga. Nada mais justo que ele se torne também nosso produto de exportação. O elefante está no rumo certo¹⁶².

¹⁶⁰ Ibid., p. E6.

¹⁶¹ Ibid., p. E6.

¹⁶² CALIL, Ricardo. *Indicação de 'Tropa 2' mostra que ficha caiu para o establishment*. Folha de São

Tropa de elite 2 busca coalizar esquerda e direita, mas há um preço a se pagar por isso, um deles seria abraçar a visão moralizante “anticorrupção”, mas, reiterando, apenas do setor público.

Por mais que grande parte dos críticos tenha interpretado o conceito de “sistema” de *Tropa de elite 2* de forma direta, as leituras foram das mais variadas possíveis, tendo como maior destaque a importância humanizadora que filme traz, por mais falsa que seja, como Safatle pondera.

Mediante ao sucinto balanço das críticas de jornais, abordaremos sobre as interpretações no âmbito acadêmico, buscando perceber as suas particularidades, se diferem ou não em relação as críticas dos jornais.

2.3 LEITURA ACADÊMICA SOBRE *TROPA DE ELITE 2*: TESES, DISSERTAÇÕES E ARTIGOS.

Os trabalhos acadêmicos, diferente das críticas de jornal, trabalham a sua narrativa sempre a partir de um conceito ou de uma técnica cinematográfica, em alguns momentos interpretando *Tropa de Elite 2* via o conceito de poder de Michel Foucault ou a partir das estruturas de roteiro. Por serem trabalhos acadêmicos, a necessidade de articulação com um problema de pesquisa é constante.

Porém, mesmo efetuando a interpretação via conceitos e a reflexão sobre um problema de pesquisa, a relação direta entre *Tropa de elite 2* e a “realidade” ainda se perpetua e, agora, de forma mais intensa, pois há conceitos científicos legitimando a prerrogativa.

Em trabalho intitulado *Tropa de elite 2 sob o olhar de Maquiavel e Michel Foucault*, de Suzana Rozendo, apresentado no *V World Congress on Communication and Arts*, em Guimarães, Portugal, a autora traz a seguinte interpretação para *Tropa de elite 2*.

Rozendo, articula de forma bem direta os conceitos de “instituições disciplinares” de Michel Foucault e as premissas entorno da política para Maquiavel. Desse modo, estabelece paralelo intenso entre obra e “realidade” e, logo em seguida, legitima os acontecimentos por meio de citações da obra *Vigiar e Punir* (2009), de

Michel Foucault.

Tropa de Elite 2 inicia-se com uma cena de rebelião no presídio Bangu I. Na vida real, o episódio ocorreu em 2002, no complexo penitenciário do Rio de Janeiro, onde os bandidos mais perigosos do Brasil mantinham oito reféns. Entre os líderes da rebelião estaria um dos maiores traficantes do País, Luiz Fernando da Costa, o Fernandinho Beira-mar². A tensão começa quando os detentos tomam os agentes como reféns e passam a dominar todo o espaço interno do presídio. O intuito principal dos presos era o de eliminar os líderes rivais, o que de fato foi empenhado. O que não estava nos planos dos detentos era a chegada dos homens do Batalhão de Operações Especiais, o BOPE. Como desfecho da ação, o capitão André Matias (interpretado pelo ator André Ramiro) sob o lema “Missão dada é missão cumprida” e desobedecendo a ordens expressas de seu superior, mata o líder da rebelião¹⁶³.

A correlação entre ficção e realidade é tão assídua que ao longo da leitura você se pergunta se está lendo um “fato” ou uma cena do filme. Logo após a intersecção entre obra e “realidade”, a autora outorga com a leitura de Michel Foucault.

Na referida encenação é possível visualizar elementos básicos das chamadas “instituições disciplinares” apontadas por Foucault em “Vigiar e Punir” (2009). Elas estão presentes, principalmente, nos quesitos referentes à distribuição dos corpos – organizados em celas e outros espaços complexos – e da vigilância – um olhar incessante e atento que tudo vê e, ao mesmo tempo, é inverificável. Foucault discorre muito bem sobre a importância da distribuição dos corpos e da vigilância difundidos, principalmente, pelas instituições disciplinares¹⁶⁴.

A autora não historiciza a *diegese* fílmica; o contexto social brasileiro e a escrita de Michel Foucault. Pelo contrário, a relação é dada como ahistórica e universal, como se não houvessem particularidade entre os três processos.

A universalização também se perpetua ao dialogar com Maquiavel. Destarte, Rozendo, ao interpretar a cena que exhibe os milicianos junto com os políticos no alto do morro fazendo churrasco para os moradores, diz o seguinte.

O poder dos militares é tão grande que passa a influenciar até o jogo político-eleitoral no período de eleição. Uma aliança se forma e, na busca por votos, os responsáveis pela segurança pública do Estado e o governador organizam um churrasco, com dinheiro público, em uma das comunidades que dominam, afinal é conveniente, em determinadas épocas do ano, distrair o povo com festas e espetáculos

¹⁶³ ROZENDO, Suzana. *Tropa de elite 2 sob o olhar de Maquiavel e de Foucault*. BOCC, Portugal, 2012, p. 2.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 2.

(MAQUIAVEL, 2001: 94) travestidos de campanhas eleitorais¹⁶⁵.

A impressão que temos ao operar com a citação direta, é de atemporalidade, como se o poder fosse exercido analogamente, não havendo especificidades entre o século XVI e o século XXI. A autora ressalta referente ao espaço temporal dos séculos, mas o exercício é muito sucinto, apenas de “atualização” conceitual. *Apesar de a teoria de Maquiavel ser do século XVI, a noção de poder do livro “O Príncipe” parece bastante atual, na medida em que a palavra príncipe, em certas situações, pode perfeitamente ser substituída pela palavra Governo ou Estado*¹⁶⁶.

Além de universalizar o tempo e o espaço histórico, a autora legitima cientificamente a verossimilhança da obra, como se *Tropa de elite 2* estivesse desnudando “A verdade” sobre a política brasileira.

Há outros trabalhos que executam exercício metodológico parecido, por exemplo, Franciele Casagrande Metz, com a dissertação intitulada *Poder instituído versus poder marginal: confrontações discursivas*. Metz, tem como objetivo operacionalizar as camadas discursivas das personagens e situações diegética a partir de Michel Pêcheux.

Metz, ao longo da narrativa apresenta um domínio excepcional sobre o arcabouço teórico, porém, permanece interpretando a obra como reflexo do “real” e não como “efeito de real”. A autora, analisa os discursos das personagens, mas, não se atenta para analisar o discurso da obra, na sua totalidade, o discurso ideológico que a obra carrega e pretende reproduzir. Desse modo, o seu trabalho fica restrito em comprovar, a partir do conceito de *análise do discurso*, a “realidade” da obra ficcional, como ela disserta nos momentos inicial do texto. *Entende-se pertinente o tema da presente pesquisa na medida em que visou a associar a ficção com a realidade cotidiana. Assim, procurei evidenciar pistas discursivas que justifiquem a crítica social presente em obras como as que constituem o corpus deste trabalho*¹⁶⁷.

O *corpus* documental levantado pela autora foi o filme *Tropa de elite 2* e o livro *Elite da tropa 2*. São obras com os nomes bem similares, mas com as suas devidas

¹⁶⁵ Ibid., p. 4.

¹⁶⁶ Ibid., p. 7.

¹⁶⁷ METZ, Franciele Casagrande. *Poder Instituído Versus Poder Marginal: Confrontações Discursivas*. Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das missões – URI -. Frederico Westphalen, 2013, p. 12.

autonomias¹⁶⁸, por mais que Rodrigo Pimentel e André Batista¹⁶⁹ tenham participado da produção de ambas as obras.

A abordagem nuclear da dissertação são as estruturas que justificam e perpetuam a violência nos centros urbanos; a compreensão da historicidade discursiva; os espaços comuns e originários dos discursos causadores da violência. A leitura da historicidade discursiva, diálogo com Althusser e a estrutura de luta de classes e discursos ideológico; Lacan e a formação do sujeito a partir do Outro e os seus efeitos articuladores no inconsciente e, ainda em diálogo com Lacan, a premissa saussuriana de *langue* e fala, ou como a autora utiliza, *langue* e ideologia. São por conta desses artifícios que o discurso se apresenta como autêntico e “natural”. Segundo Metz.

As diferentes vozes constituintes do sujeito e que se manifestam no discurso são objeto de dois tipos de esquecimento, segundo a teoria pecheutiana, isto é, o Esquecimento 1 e o Esquecimento 2. No primeiro esquecimento, o sujeito acredita ser criador absoluto do seu discurso. Desta forma, este sujeito procura apagar, eliminar tudo o que faz acreditar que o discurso não seja seu exclusivamente. Esse tipo de esquecimento tem natureza ideológica e inconsciente; tem relação, portanto, com o Outro lacaniano (A), sendo ele o responsável pelo apagamento, para o sujeito, do processo da constituição dos sentidos. Por outro lado, o segundo esquecimento é pré-consciente ou semiconsciente, tem relação com o pequeno outro lacaniano (a), e é por ele que o sujeito acredita que tudo que diz é claro, idêntico ao que ele pensa, que é livre de ambiguidades porque tem apenas um significado, aquele que seu autor pensa ter sido entendido por seu interlocutor. É pela ação desses dois esquecimentos que o sujeito não percebe a influência de outros discursos em sua fala, da mesma forma que não consegue saber, muito menos controlar, os efeitos de sentido de seu dizer¹⁷⁰.

Após apresentar o arcabouço teórico, Metz começa a pensar sobre as três instâncias: polícia, milícia e sistema. Ao comentar sobre a polícia, primeiramente, a autora efetua uma apresentação da origem da polícia nos moldes que a conhecemos

¹⁶⁸ Ganhador do Urso de Ouro em Berlim, em 2008, Padilha explica que o filme não é uma adaptação do livro “Elite da tropa 2”, de Luiz Eduardo Soares, Cláudio Ferraz, Rodrigo Pimentel e André Batista, que a Ediouro lança no próximo dia 8, de carona no longa. – Embora o universo retratado seja o mesmo, não existe dependência entre o livro e o filme, que, após o lançamento no Brasil, eu espero submeter a festivais internacionais como Sundance, Berlim, Cannes e Veneza. FONSECA, Rodrigo. *Para proteger ‘Tropa de elite 2’, diretor depositou cópia em cofre de banco*. O Globo. 04 de setembro de 2010. Link de acesso: < <https://oglobo.globo.com/cultura/para-proteger-tropa-de-elite-2-diretor-depositou-copia-em-cofre-de-banco-2950013> > Acessado em: 23 de julho de 2018.

¹⁶⁹ Dois autores já participaram do primeiro livro: o major do Bope (Batalhão de Operações Policiais Especiais) André Batista e o capitão reformado do Bope Rodrigo Pimentel. VIANNA, Luiz Fernando. *Milícias do Rio são os inimigos em “Elite da Tropa 2”*. Folha de São Paulo. 02 de outubro de 2010. Ilustrada, página. E7.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 25.

hoje. A base estaria no fim do período absolutista e o surgimento do regime conhecido como o “Estado de polícia”. A conduta primordial seria de vigiar a vida da população. A instituição policial como disciplinadora da vida cotidiano começa a intensificar a partir do momento que o discurso da Revolução Francesa ganha notoriedade, acentuando o Estado de Direito e a democracia liberal.

Desse modo, a polícia torna-se a materialização do monopólio da força do Estado e, ao receber tal poder, as instâncias sociais e estaduais projetam uma certa moralidade ao ofício, atribuindo total legitimidade a instituição. Os milicianos – policiais corruptos -, acabam usufruindo da moralidade e do poder para benefício próprio.

A corrupção por parte das milícias é preocupante, pois estes têm *poder de polícia*, possuem a fé-pública e conhecem a organização dos Estados e do Sistema³⁸. As ações contra a corrupção policial normalmente são reativas, sobretudo, em face de divulgação pela mídia de casos pontuais, demonstrando que a polícia aparenta como um apêndice da sociedade, e os policiais envolvidos, como exceção à regra de honestidade. O que se verifica, entretanto, é que todo aquele envolvido na corrupção e apanhado pelo sistema, contribuiria para ajudar outros da sociedade e das organizações a se livrarem de qualquer responsabilidade, vale dizer, os corruptores. Esses policiais corruptos acabam por geral violência, a qual contribui para que se agrave cada vez mais a problemática situação em que se encontra a segurança pública no país. Essa corrupção dos milicianos afeta todos os extremos da sociedade, desde a educação, a saúde, o saneamento básico, enfim, toda a segurança pública¹⁷¹.

Os milicianos usam a legitimidade que possuem para o autobenefício. Doravante, a premissa do conceito de milícia pode desmembrar-se para a aceção de “sistema”, que é respaldado por Guattari, Rodrigues, Ernesto Laclau e Niklas Luhmann. A derivação desses autores culmina em um “sistema” próximo a um organismo vivo.

possui uma forma de circularidade, auto-organiza-se semanticamente a partir de suas próprias estruturas e nisto se aproxima do conceito de autopoiesis, “que requer produção, transformação, adaptação do sistema em relação às transformações do seu meio (entorno)”¹⁷².

À vista disso, a compreensão de milícia e “sistema”, é muito parecido com as aceções do filme, porém, com uma fundamentação histórica e científica. Podemos

¹⁷¹ Ibid., p. 42.

¹⁷² RODRIGUES Apud METZ. Op. Cit., p. 42.

perceber tal exercício quando Metz descreve sobre a cena final onde coronel Nascimento está pronunciando o seu depoimento na CPI das milícias, com o único objetivo de “desmascarar a verdadeira” sujeira do cenário político brasileiro.

A câmera, em plano-americano lateral, mostra o Tenente Coronel e nos fundos da sala o Deputado Fraga. Logo em seguida, enquanto o policial continua falando, a câmera faz um *plongée* lateral para mostrar os deputados. Na sequência, a câmera, em plano médio, fixa-se no rosto do Deputado Fortunato, que está paralisado, olhando fixamente para Nascimento. Instantaneamente a câmera, em plano médio, como se fosse os olhos do espectador, mostra a imagem do rosto do TC, e, em seguida, movimenta-se em *zoom*, lentamente aumentando a lente até mostrar todo o ambiente. Quanto ao silêncio do Deputado Fortunato, não é o da convicção e da certeza, mas o da concordância de seus atos perante o depoimento do policial. O discurso de Nascimento permite identificar uma das propostas da AD, isto é, a noção de que tanto o sentido quanto o sujeito constituem-se no espaço discursivo. Assim, ao Deputado Fortunato pelas regras socioideológicas que correspondem à posição-sujeito do TC Nascimento como depoente, corresponde a posição-sujeito de ouvinte, a quem cabe apenas escutar, tomando conhecimento do que está sendo dito. Enfim, o depoimento de Nascimento comprova que ele possui uma concepção ética. A população sempre espera um comportamento íntegro da polícia, e, naturalmente, de seus policiais, não diferente da política, quando elege seu candidato. Porém, o que a população vivencia é o alto nível de corrupção e cooptação de ambas as partes, possíveis de serem vistas/ouvidas nos noticiários, pois, mudam-se as fotos dos políticos, mas o destino manifesto da corrupção dos governantes e seus mandatários da divisão do poder em escala decrescente continua o mesmo¹⁷³.

A relação entre o posicionamento de Nascimento e Fortunato e a “realidade” é quase direta. A autora transpassa da afirmação ética da polícia - imagem de Nascimento - e da imagem da política corrupta - representado por Fortunato -, para os noticiários – reais - de forma tão sutil, que ao ler, a impressão que temos, é de naturalização da representação e ficcionalização da realidade. O apontamento levantado referente ao trabalho de Metz consolida-se quando chegamos aos momentos conclusivos, onde a autora faz a seguinte afirmação.

Considerando que, tratando-se de um assunto nunca estudado anteriormente, encontrei dificuldades para relacionar a Análise do Discurso com a análise fílmica. Por tanto, procurei perceber neste trabalho que discurso é produzido pelas imagens e a que este filme está dando visibilidade. Percebi, ao término do trabalho analítico, que o cinema político brasileiro, voltado para as questões de nossa realidade social, não poderia ser diferente do que apontei nesta Dissertação, pois reflete a própria incapacidade contemporânea de

¹⁷³ Ibid., p. 64 – 5.

se pensar a política em sua dimensão normativa, reflete a absoluta impotência, a completa falta de saída para nossos problemas mais crônico¹⁷⁴.

Neste sentido, o espaço argumentativo de Padilha não foi categorizado como discurso, pelo contrário, foi compreendido como a “real” interpretação sobre os “nossos problemas mais crônico.” A análise do discurso ficou restrita ao discurso das personagens, das cenas, do mundo ficcional, o discurso do filme em si, não foi interpretado como produto ideológico.

Aline Fábria Guerra de Moraes e Danilo Cortez Gomes também partem dessa premissa, porém, o objeto elencado pelos pesquisadores gira entorno do “jeitinho brasileira”, diferente de Metz, que se preocupou mais com a corrupção na política, moralidade na política e violência dos milicianos.

Moraes e Gomes também usam *Tropa de elite 2* como exemplo para as verdadeiras ações de poder no campo político. O ponto principal se daria na relação entre burocracia e *jeitinho*. Ou seja, o brasileiro, por ser patrimonialista, passional, pessoal, teria o *jeitinho* como base. Para Moraes e Gomes, o *jeitinho* estaria posto na história do Brasil, agora, o exercício metodológico, seria apenas de perceber como ele se articula a partir de *Tropa de elite: missão dada é missão cumprida* e *Tropa de elite: O inimigo agora é outro*.

Nessa perspectiva, algumas características da cultura brasileira são mais evidenciadas que outras, tais como: o formalismo, que é a diferença entre o que a lei versa e a conduta concreta, sem que tal diferença implique punição para o infrator da lei, sendo considerada a principal causa do *jeitinho* brasileiro (MOTTA; ALCADIPANI, 1999); o paternalismo, traço cultural que articula a concentração de poder e o personalismo entre os indivíduos, manifestando-se principalmente no patriarcalismo, isto é, na influência das relações pessoais e de confiança nas nomeações de cargos (SOBRAL; PECCI, 2013); o patrimonialismo, “definido de forma simples e sintética como a confusão entre o que é público e o que é privado” (MARTINS, 1997, p. 171); e o clientelismo, que “repousa num conjunto de redes personalistas que se estendem aos partidos políticos, burocracias e cliques” (NUNES, 2010, p. 53). Destaca-se, ainda, outra característica, o personalismo, que na concepção de Nunes (2010, p. 52) “é bem ilustrada pela instituição do *jeitinho* e pelo uso da autoridade pessoal, tão bem representada pela expressão ‘você sabe com quem está falando?’”. Assim, há uma evidência marcante do enaltecimento dos brasileiros pelo *jeitinho* como um mecanismo cotidiano para a regulação e controle das relações sociais e instituições formais (NUNES, 2010; MOTTA; ALCADIPANI,

¹⁷⁴ Ibid., p. 106.

1999)¹⁷⁵.

O *jeitinho*, na visão de Moraes e Gomes, não é necessariamente uma característica ruim, pode ser também um catalisador para a criatividade, ele só se transforma em fenômeno nocivo quando busca a finalidade de auferir capital e bens materiais, transformando-se em corrupção. Porém, ambos os fenômenos são pensados como dado da realidade que podem ser extraídos da obra cinematográfica. O *jeitinho*/criatividade, seria perceptível no instante a seguir.

A análise dos dados se inicia através dos desdobramentos positivos do *jeitinho*, que, no filme em questão, só aparecem em uma cena, aquela em que um dos policiais honestos, Neto, busca uma forma para consertar os carros de seu batalhão, pelos quais é responsável. Não obtendo sucesso pelas vias formais, o aspirante decide recorrer ao *jeitinho*, ato praticado por outros policiais do batalhão¹⁷⁶.

Neto, policial militar do *Tropa de elite I*, consegue comprar as peças que faltavam por ter pegado o dinheiro do suborno da liberação do funcionamento do jogo do bicho antes dos reais donos – policiais corruptos -. O exemplo negativo/corrupção presentificou-se no momento em que *Policial Rocha, miliciano, recebe dinheiro dos traficantes de determinada comunidade para “protegê-la” de ataques policiais*. Além de auferir riqueza, o miliciano Rocha, produz violência dentro da comunidade, sendo categorizado, para os autores, como corrupção. Conclusivamente, o objeto da pesquisa em dissecar o filme seria de.

Nessa perspectiva, se pretende observar como o *jeitinho* brasileiro aparece e de que modo ele é representado nos filmes *Tropa de Elite 1 e 2* (sendo identificados por “1” e “2”, têm seu entendimento facilitado), tendo em vista que “o filme preenche uma função na sociedade que o produz: testemunha o real, tenta agir nas representações e mentalidades, regula as tensões ou faz com que sejam esquecidas” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2008, p. 54-55)¹⁷⁷.

Os autores, ao utilizarem a obra fílmica enquanto documento, se limitam ao discurso diegético, obliterando campos importantes para alcançar a máxima da capilaridade da obra: o lugar de produção, a escolha estética, estilo de montagem, estrutura do roteiro, mensagem ideológica que o direto pretende transpassar etc. Como Ramos discursa ao criticar a visão entre história e cinema de Marc Ferro.

Por fim, cabe destacar que a imagem isolada e descontextualizada

¹⁷⁵ MORAES, A. F. G. D; GOMES, D. C. *Cultura e Jeitinho Brasileiro: Uma Análise dos Filmes Tropa de elite 1 e 2*. XXXVIII Encontro da ANPAD, Rio de Janeiro, 2014, p. 4.

¹⁷⁶ Ibid., p. 10.

¹⁷⁷ Ibid., p. 8.

não diz quase nada ao historiador. Ou, em outros termos, sem informações a respeito de autoria, data de produção, etc. é praticamente impossível que o historiador faça uso profícuo da imagem cinematográfica¹⁷⁸.

Os elementos diegéticos são imprescindíveis para operacionalização da obra cinematográfica enquanto documento histórico ou científico, mas, o seu efeito só é satisfatório quando estabelece diálogo com as suas forças produtivas e ideológicas. Neste sentido, Ramos reitera.

Por esse motivo, Pierre Sorlin mostra a necessidade de se partir dos próprios filmes, estudando suas características específicas. Uma análise desse tipo, porém, não pode ser feita simplesmente assistindo ao filme, pois requer uma preparação do qual muitos historiadores preferem escapar. Para ele, “se estudamos um texto histórico escrito no mesmo período, não o confrontaremos com a versão fílmica para verificar a verdade. Devemos, pelo contrário, procurar captar a lógica política do resgate presente no livro, perguntando porque insiste sobre um problema, sobre um evento em vez de outro. Devemos ter a mesma preocupação quando analisamos um filme (grifo nosso).” A visão do autor, no entanto, “não implica o registro mecânico dos elementos, mas a compreensão do modelo estrutural significante¹⁷⁹.

Moraes e Gomes, em certa medida, percebem a historiografia que *Tropa de elite* está dialogando, entretanto, ao invés de problematizar, os autores naturalizam o discurso, tomam o filme como um dado da realidade.

Sem o respectivo movimento, dificilmente as análises fílmicas vão sair da polaridade – condiz ou não condiz com a realidade -. O foco deveria ser qual é o problema efetivo que a obra cinematográfica proporciona? Em que medida o discurso fílmico auxilia a pensar sobre a realidade? Pois, ao tomarmos a obra como exemplo do “real”, nós naturalizamos o discurso e não questionamos sobre o *status quo* que está posto, por mais sutil que ele se apresente.

Por exemplo, o trabalho intitulado “*Quem quer rir, tem que fazer rir*” – *Uma interpretação sobre a extorsão e suas representações nos filmes Tropa de elite: Missão dada é missão cumprida e Tropa de elite 2: O inimigo agora é outro*, de Ana Elisabeth Rodrigues Faro. A autora apropria-se de conceitos *a priori* sobre extorsão, política, corrupção, violência etc., e tenta aplicar ao ler as obras cinematográficas supracitadas.

¹⁷⁸ RAMOS. Op. Cit., p. 29.

¹⁷⁹ Ibid., p. 31.

Cabe salientar que a segurança pública, nos últimos anos, tornou-se um problema manifesto e também principal “provocação” ao Estado de Direito no Brasil (LEMOSNELSON, 2002). A segurança ganhou enorme visibilidade pública nas duas últimas décadas e jamais, em nossa história recente, esteve tão presente nos debates, tanto de especialistas como do público em geral, assim como dos organismos internacionais que colocam o Brasil entre os estados-nação mais violentos do planeta (BRICEÑO-LEON, 2002; WAISELFISZ, 2011).

Trata-se também de um *slogan* político corriqueiro em todas as eleições por todas as esferas governamentais. A violência age dentro e fora das instituições estatais e dos seus órgãos repressivos e não apenas no tecido social degradado e nas favelas das cidades. Portanto, será feita a verificação da ação da extorsão na diegese dos filmes¹⁸⁰.

A autora percebe que se trata de uma ficção, que Padilha opera com elementos cinematográficos e estéticos que dialogam com o sentido da obra, porém, não obstante, os conceitos, os sentidos e as visões de mundo permanecem sendo interpretadas como dados da “realidade”, principalmente no que tange o olhar da pesquisadora sobre o âmbito da extorsão.

O filme *Tropa de Elite* destaca-se por seu ritmo acelerado e também pela forma como trata temas delicados da sociedade brasileira, mesmo se referindo especificamente à cidade do Rio de Janeiro, e por uma ótica específica, dos policiais. O cerne do filme gira em torno da descrição da realidade da estrutura policial no Brasil e os problemas resultantes da corrupção¹⁸¹.

Novamente a associação entre “realidade” e ficção foi postulada de forma direta, sem o questionamento sobre a base discursiva da produção. Entretanto, por mais que as interpretações partam do mesmo pressuposto de compreender a obra como um dado da “realidade”, as leituras sempre se apresentaram polissêmicas, com os mais variados pontos de vista. As leituras só se convergiram porque não questionaram a base historiográfica fundante: patrimonialismo e populismo.

A solidificação de ambos os conceitos na *memória histórica*¹⁸² é tão

¹⁸⁰ FARO, Ana Elisabeth Rodrigues. “*Quem quer rir, tem que fazer rir*” – Uma interpretação sobre a extorsão e suas representações nos filmes *Tropa de elite: Missão dada é missão cumprida* e *Tropa de elite 2: O inimigo agora é outro*. USP. São Paulo, SP, 2014, p. 4.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 4.

¹⁸² Carlos Alberto Vesentini, em *A teia do Fato*, explora as bases da memória e das lembranças sobre a “revolução” de 30, com o objetivo interpretar o peso que tais lembranças possuem para legitimar a “memória do vencedor”. Segundo Vesentini. *Instaurando a transição, uma transição, a revolução unitária torna-se marco, podendo deixar mais tranquilas e descansadas as “consciências cívicas”, pelo fato mesmo de a nova administração velar por elas. E da mesma maneira, novas lutas serão estabelecidas em seu nome de sua pureza -, como um dos supostos dados por esse campo, definido para reivindicações*

exponencial, que acabaram denotando a equivalência da “realidade”. E, junto a estética fílmica naturalista burguesa, essa sentença torna-se cabal. Pois, segundo Adorno e Horkheimer.

O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural. A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção quotidiana, tornou-se a norma da produção. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme. Desde a súbita introdução do filme sonoro, a reprodução mecânica pôs-se ao inteiro serviço desse projeto. A vida não deve mais, tendencialmente, deixar-se distinguir do filme sonoro. Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livre do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade¹⁸³.

Para os autores, após a separação entre palavra e coisa e o processo de “desencantamento do mundo”, na representação de Ulisses¹⁸⁴, fez com que a abstração

*e críticas. Aqui o “vitorioso em”, o “em”, lembra às “correntes” seu ponto comum de convergência e estabelece, na ampla temporalidade anterior, a unidade de concepções que levou a nação àquele “outubro”. O anterior a ser exorcizado por todas elas, sem jamais ser reivindicado – pode, por isso mesmo, compor-se como ampla interpretação, a ampliar o conteúdo do tempo ultrapassado. Pode ser referido como uma memória, abrangente, consubstanciadora do tempo e de sua mutação. Coexiste nela a nefasta política oligárquica, em cujos fundamentos caminha o despertar das consciências, por ela própria provocado. Gera a crise econômica, como a ação de vanguardas. Entretanto só cristalizar-se-á, como atividade criadora geral, após marcos de 30, momento de “crise cívica”, convergindo no outubro, efetivação da vontade geral. E as vanguardas em 22, 24, 25, 26, 27, têm uma brecha. Este conjunto aparece como o tempo, conformador de uma “etapa” ou de um período, ultrapassado, da “história política do Brasil”. Dessa forma, refazendo a memória, o poder e suas “correntes” confluem para o estabelecimento de uma percepção unitária – memória do vencedor – tomando esta o estilo de uma grande interpretação, conformadora do próprio tempo. VESENTINI, Carlos Alberto. *A teia do fato: Uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica*. Editora Hucitec, História social, USP. – São Paulo, 1997, p. 136.*

¹⁸³ ADORNO; HORKHEIMER. Op. Cit., p. 104.

¹⁸⁴ Ulisses, foi alertado por Circe, a divindade da reconversão ao estado animal, à qual resistira e que, em troca disso, fortaleceu-o para resistir a outras potências da dissolução. Mas a sedução das Sereias permaneceu mais poderosa. Ninguém que ouve sua canção pode escapar a ela. A humanidade teve de se submeter a terríveis provocações até que formasse o eu, o caráter idêntico, determinado e viril do homem, e toda infância ainda é de certa forma a repetição disso. O esforço para manter a coesão do ego marca-o em todas as suas fases, e a tentação de perde-lo jamais deixou de acompanhar a determinação cega de conservá-lo. A embriaguez narcótica, que expia com um sono parecido à morte a euforia na qual o eu está suspenso, é uma das mais antigas cerimônias sociais mediadoras entre a autoconservação e a autodestruição, uma tentativa do eu de sobreviver a si mesmo (obliterar o natural). O medo de perder o eu e o de suprimir com o eu o limite entre si mesmo e a outra vida, o temor da morte e da destruição, está irmanado a uma promessa de felicidade, que ameaça a cada instante a civilização. O caminho da civilização era o da obediência e do trabalho, sobre o qual a satisfação não brilha senão como mera aparência, como beleza destituída de poder. O pensamento de Ulisses, igualmente hostil à sua própria

perdesse o seu referencial, divagando dentro do próprio significante. Os signos, depois de Ulisses, não designavam mais a natureza, como no mundo mitológico e xamânico, onde o tempo e as estruturas sociais estavam imbricados visceralmente com a natureza. Ou seja, no momento que Ulisses constrói a retórica do “eu”, do sujeito consciente e racional, é que a técnica moderna surge, dominando mentes e corpos.

A lógica formal era a grande escola da unificação. Ela oferecia aos esclarecedores o esquema da calculabilidade do mundo. O equacionamento mitologizante das Ideias com os números nos últimos escritos de Platão exprime o anseio de toda desmitologização: o número tornou-se o cânon do esclarecimento. As mesmas equações dominam a justiça burguesa e a troca mercantil. “Não é a regra: ‘se adicionares o desigual ao igual obterás algo de desigual’ um princípio tanto da justiça cumulativa e distributiva por um lado e as proporções geométricas e aritméticas por outro lado? A sociedade burguesa está dominada pelo equivalente. Ela torna o heterogêneo comparável, reduzindo-o a grandezas abstratas. Para o esclarecimento, aquilo que não se reduz a números e, por fim, ao uno, passa a ser ilusão: o positivismo moderno remete-o para a literatura “Unidade” continua a ser a divisa, de Parmênides a Russell. O que se continua a exigir insistentemente é a destruição dos deuses e das qualidades¹⁸⁵.

Adorno e Horkheimer dissertam: ao mesmo tempo que o “desencantamento do mundo” legitima a dominação de Ulisses sobre os trabalhadores/tripulantes, ela também o subjuga, pois o deixa de mãos atadas ao mastro, prosseguindo freneticamente junto com os tripulantes¹⁸⁶. À vista disso, segundos os aurores, a

morte e à sua própria felicidade, sabe disso. Ele conhece apenas duas possibilidades de escapar. Uma é a que ele prescreve aos companheiros. Ele tapa seus ouvidos com cera e obriga-os a remar com todas as forças de seus músculos. Quem quiser vencer a provocação não deve dar ouvidos ao chamado sedutor do irrecuperável e só I alcançará se conseguir não ouvi-lo. Disso a civilização sempre cuidou. Alertas e concentrados, os trabalhadores têm de olhar para a frente e esquecer o que posto de lado. A tendência que impele à distração, eles têm de se encarniçar em sublimá-la num esforço suplementar. É assim que se tornam práticos. A outra possibilidade é a escolha pelo próprio Ulisses, o senhor de terras que faz os outros trabalharem para ele. Ele escuta, mas amarrado impotente ao mastro, e quanto maior se torna a sedução, tanto mais fortemente ele se deixa atar, exatamente como, muito depois, os burgueses que recusavam a si mesmos a felicidade com tanto maior obstinação quando mais acessível ela se tornava com o aumento de seu poder. O que ele escuta não tem consequências para ele, a única coisa que consegue fazer é acenar com a cabeça para que o desatem; mas é tarde demais, os companheiros – que nada escutam – só sabem do perigo da canção, não de sua beleza – e o deixam no mastro para salvar a ele e a si mesmos. Eles reproduzem a vida do opressor juntamente com a própria vida, e aquele não consegue mais escapar a seu papel social. Os laços com que irrevogavelmente se atou à práxis mantêm ao mesmo tempo as Sereias afastadas da práxis: sua sedução transforma-se, neutralizada num mero objeto da contemplação, em arte. Amarrado, Ulisses assiste a um concerto, a escutar imóvel como os futuros frequentadores de concertos, e seu brado de libertação cheio de entusiasmo já ecoa como um aplauso. Assim a fruição artística e o trabalho manual já se separam na despedida do mundo pré- histórico. A epopeia já contém a teoria correta. O patrimônio cultural está exata correlação com o trabalho comandado, e ambos se baseiam na inescapável compulsão à dominação social da natureza. Ibid., p. 39 – 40.

¹⁸⁵ Ibid., p. 20.

¹⁸⁶ Todo esclarecimento burguês está de acordo na exigência de sobriedade, realismo, avaliação correta

retórica do cinema e da *Industria cultural* seria a projeção do significante descolado de sua base referencial. Logo, os discursos ideológicos, corporificam-se como “extensão da realidade.”

Possivelmente, seja por esse motivo que grande parte dos pesquisadores sobre a ANCINE, discutidos no capítulo anterior, interpretaram os filmes *blockbusters* nacionais como produto da *Indústria cultural*. O número de autores alegando que *Tropa de elite 2* é a “extensão da realidade” é exorbitante, entretanto, há diversos acadêmicos que problematizam o conceito de “sistema” do filme. Tanto por vias estéticas cinematográficas, como por meio dos próprios conceitos de corrupção e violência¹⁸⁷.

Por mais que a técnica tenha sido uma prática social extremamente nociva ao homem, como Adorno e Horkheimer relatam, ela não se tornou imperante e indubitável. Há uma diferença significativa entre o projeto moderno/posicionamento da humanidade em prol do antagonismo à natureza e a sua efetivação empírica, de triunfo.

Autores como Terry Eagleton e Bruno Latour¹⁸⁸, ao pesquisarem sobre o projeto moderno, compreenderam que a separação entre homem e natureza nunca se concretizou, como foi pensado para o projeto. Para Eagleton, por exemplo, a cultura não é o antônimo de natureza, pois a cultura modela e é modelada pela natureza ao mesmo tempo. O homem transforma o espaço natural por meio da cultura, mas a própria cultura é transformada e influenciada pela natureza, um complexo dialético que não se excluem.

Com efeito, parte do sentido da palavra «natureza» é recordar-nos o *continuum* entre nós próprios e o que nos rodeia, tal como a palavra «cultura» é útil para realçar a diferença. Neste processo de automodelação, acção e passividade, o esforçadamente querido e o

de relações de força. O desejo não deve ser o pai do pensamento. Mas isso deriva do fato de que, na sociedade de classes, todo poderio está ligado à consciência incômoda da própria impotência diante da natureza física e de seus herdeiros sociais, a maioria. Só a adaptação conscientemente controlada à natureza coloca-a sob o poder dos fisicamente mais fracos. A *ratio*, que recalca a mimese, não é simplesmente seu contrário. Ela própria é mimese: a mimese do que está morto. O espírito subjetivo que exclui a alma da natureza só domina essa natureza privada da alma imitando sua rigidez e excluindo-se a si mesmo como animista. A imitação se põe a serviço da dominação na medida em que até o homem se transforma em um antropomorfismo para o homem. *Ibid.*, p. 55.

¹⁸⁷ Apresentaremos a concepção de cada autor de forma sistemática no próximo tópico do respectivo capítulo.

¹⁸⁸ Para mais informações, ver: LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica* / Bruno Latour; tradução de Carlos Irineu da Costa. – Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

inteiramente dado unem-se uma vez mais, agora nos mesmos indivíduos. Assemelhamo-nos à natureza na medida em que nós, tal como ela, devemos ser modelados, mas distinguimo-nos dela na medida em que podemos fazê-lo a nós próprios, introduzindo desta forma no mundo um grau de auto-reflexibilidade ao qual o resto da natureza não pode aspirar. Enquanto autocultivadores, somos barro nas nossas próprias mãos, simultaneamente redentor e não regenerado, padre e pecador num mesmo corpo. Abandonada aos seus próprios recursos, a nossa natureza condenável não se erguerá espontaneamente até à graça da cultura; mas essa graça também não pode ser-lhe rudemente imposta. Em vez disso, tem de cooperar com as tendências inatas da própria natureza, de forma a induzi-la a transcender-se. Tal como a graça, se quiser perdurar, a cultura tem de representar desde logo um potencial existente na natureza humana. A própria necessidade de cultura, porém, sugere que algo falta na natureza — que a capacidade de nos elevarmos para além dos seres naturais nossos semelhantes existe porque a nossa condição natural é também bastante mais «não natural» que a deles. Se há uma história e uma política escondidas na palavra «cultura», também há uma teologia¹⁸⁹.

Terry Eagleton, ao correlacionar natureza e cultura, busca expor que os seres humanos não são consequências direta do meio em que vivem, não estão fadados ao transcurso predeterminado da cultura, reféns das ideologias e dos significantes. Neste sentido, há uma força expressiva que também modifica esse espaço, porém, nunca de forma transcendental e genuinamente autônoma. A cultura não cumpre apenas o papel de deslocar o homem da natureza, mas, sincronicamente de conceber similitudes entre ambos.

É a partir desse interim que podemos ler a recepção a *Tropa de elite 2*, tanto para as críticas que pensaram a obra enquanto “extensão da realidade”, como para as interpretações que questionaram tal posicionamento, pois, em ambos os lados, as respectivas características foram imperantes: diálogo com uma pluralidade de repertórios; polissemia que a imagem possibilita conjuntamente com o campo semântico de cada receptor e, não menos importante, a astúcia do sujeito referente a prática de tática e estratégia teorizadas por Michel de Certeau. Para melhor compreensão, retomaremos as críticas que tiveram como objetivo questionar o filme enquanto “extensão da realidade” e, em razão disso, perceber o quão plurais as interpretações podem ser, destoando do repertório signifiicante da obra.

¹⁸⁹ EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. – Lisboa. Temas&Debates. 2003, p. 17.

2.4 TROPA DE ELITE II COMO “EXTENSÃO DA REALIDADE” OU RETÓRICA DA ESPETACULARIZAÇÃO?

Tropa de elite 2, para os autores trabalhados até o presente momento, transpassa um conceito de política exorbitantemente realista, quase análogo ao real, basicamente no que tange ao âmbito da democracia representativa. No primeiro *Tropa de elite*, José Padilha teria mostrado uma polícia fascista e, no segundo, a explicação – por meio da corrupção do Estado – dos motivos que levaram/levam a polícia agir daquela forma. Ou seja, *Tropa de elite 2* desnuda a violência e a corrupção. Porém, Reginaldo Costa adiciona a seguinte pergunta: mas e o sistema capitalista?

Segundo Costa, *Tropa de elite 2* constrói uma narrativa higienista e dualista da realidade, polarizando entre a personagem imaculada Nascimento e os porcos corruptos do Estado. Em razão disso, a obra traz a seguinte mensagem: deem carta branca para o Bope agir, pois só assim conseguiremos limpar o Brasil dessa podridão.

Na verdade, segundo o filme, o “sistema é foda” porque existem os que não têm ética e fazem a engrenagem do sistema corrupto funcionar. Logo, precisamos de um capitalismo ético, de uma polícia justa, bem intencionada que tenha carta branca para matar, o Bope¹⁹⁰.

A retórica sobre o cenário da política associado genuinamente a corrupção é tão totalizadora, que o espectador sai da sala de projeção achando que o único problema da sociedade brasileira estaria restrito ao espaço público estatal, ofuscando o sistema capitalista de qualquer crítica possível. *A noção sobre o que é o sistema é sutilmente embaralhada e boa parte dos espectadores sai do cinema de alma lavada, mirando todo o seu ódio contra o sistema corrupto, deixando ileso o sistema capitalista*¹⁹¹.

Costa, ao assistir à projeção de *Tropa de elite 2*, fica assustado, pois aquela narrativa açoita as suas memórias mais profundas e sombrias, “simplesmente” pelo fato de imaginar a retomada da supervalorização das instâncias militares, mediante a isso, conclui o texto da seguinte forma.

¹⁹⁰ COSTA, Reginaldo. *Tropa de Elite 2: Violência, corrupção... mas e o sistema capitalista?* LSR, 2010. Disponível em: < <https://www.lsr-cit.org/2010/11/30/tropa-de-elite-2-violencia-corrupcao-mas-e-o-sistema-capitalista/> > Acesso em: 24 jul. 2018, p. 3.

¹⁹¹ Ibid., p. 4.

A mensagem do filme é ilusionista e perigosa. Mostra o sistema como meramente corrupto, e não o sistema capitalista como essencialmente desumano. Na saída do cinema pude ouvir coisas do tipo: “ah... imagina se toda a polícia do país fosse igual ao Bope? Bem que o Capitão Nascimento poderia ser presidente do Brasil...” O Bope na presidência do Brasil, eis a tenebrosa moral do filme. O pior é que já vi esse filme antes¹⁹².

No caso, José Padilha não problematiza o posicionamento fascista da polícia, apenas justifica as suas ações culpabilizando outra instância – a corrupção -, o vírus que desregula o bom funcionamento do capitalismo ético, segundo Costa.

Para o autor, a problemática estaria entorno de questões macro, entre sistema econômico e moralismo. Já para Fabrício Barbosa Maciel, o objetivo de *Tropa de elite 2* seria de inferir pontualmente na eleição presidencial entre PSDB e PT¹⁹³. O que o autor acha mais intrigante é que a perspectiva do filme assume as mesmas posturas dos partidos político, o discurso “anticorrupção” na imagem do PSDB e redistribuição de renda, ascensão econômica e política das classes populares na imagem do PT.

Em pleno segundo turno, achei curiosa a afirmação de que “o inimigo agora é outro”, como afirma o *Tropa 2*. O “inimigo” do discurso implícito do filme me parece o mesmo, ou seja, as classes populares, só que o ódio incitado, por ser o momento da eleição, não é diretamente contra a “ralé” que comete crimes desesperada pela miséria, como no primeiro, mas sim contra os seus representantes no poder. Afinal, nunca se falou tanto em corrupção, algo presente em todo capitalismo que já existiu e em todo Estado nacional moderno, logo, presente em cento e poucos anos de Brasil república anteriores ao governo atual¹⁹⁴.

Segundo Maciel, o objetivo de José Padilha não era de “combater a corrupção”, o objetivo era de combater o governo que representava a “ralé”. Se o compromisso fosse contra a corrupção, o autor iria expor a sua prática em outros períodos ou em outras instâncias, como no setor privado, por exemplo. Neste caso, o discurso “anticorrupção” de Padilha sublima as classes sociais em nome de um Estado abstrato totalizador. Ao fazer isso, o diretor ofusca o real imbróglio social brasileiro: o problema da desigualdade. Ou seja, apaga-se o conflito entre as classes e,

¹⁹² Ibid., p. 4.

¹⁹³ Como todo argumento fluido precisa ser sutil para colar, ou seja, uma meia verdade, que apele para aparências e dados parciais, neste caso não é diferente. Não posso afirmar que o filme “*Tropa de Elite 2*” tenha sido produzido e financiado por opositores ao governo federal atual (mesmo sabendo que a Globo Filmes é coprodutora da obra), mas como cidadão antes de tudo, eleitor e intelectual, posso refletir e apresentar algumas possíveis afinidades eletivas entre o filme e certos discursos contrários ao Partido dos Trabalhadores. MACIEL, Fabrício Barbosa. *Quem é a elite da tropa?* Espaço Acadêmico. Maringá, p. 4. Mar. 2011. ISSN: 1519 – 6186, p. 2.

¹⁹⁴ Ibid., p. 3.

consequentemente, desassocia o espaço privado com a corrupção e a produção das milícias.

Outro grupo que não se sentiu nada representado ao visualizar *Tropa de elite 2*, foram os movimentos sociais em prol dos Direitos Humanos, pelo menos é isso que Alexandre Lima disserta ao interpretar a obra a partir da recepção dos respectivos grupos.

A queixa dos espectadores participantes da entrevista, na sua grande maioria, gira em torno da imagem do Bope incorruptível na caça de um inimigo demasiadamente estereotipo, variando entre traficantes, milicianos e políticos. O ponto positivo, da transição do primeiro para o segundo, estaria no fato de Nascimento ter compreendido que o problema da violência é um problema político e não individual. Porém, perpetua-se a onisciência de Nascimento, deixando em suas mãos a decisão de dizer o que é violência, resistência, corrupção e, além do mais, onde elas operam, renegando aos moradores das comunidades o papel de figurante ou como parte do próprio cenário.

A principal crítica que a Rede faz, no entanto, diz respeito aos protagonistas. “As principais vítimas do sistema de violência e criminalidade, as moradoras e moradores das comunidades pobres, estão literalmente ausentes do enredo, são no máximo figurantes, e na maior parte das vezes apenas cenário”, diz Maurício Campos, principal autor do texto da Rede. “Mais ainda, não existem personagens no filme que representem a importante resistência popular, que apesar de tudo se constrói na luta das vítimas e familiares de vítimas da violência, juventude favelada e periférica que se organiza no movimento hip hop e outras expressões político-culturais, pré-vestibulares comunitários etc.”, afirma. A inexistência desses personagens impediria a empatia do público com o sofrimento popular, inviabilizando a compreensão das reais motivações de quem luta por direitos humanos¹⁹⁵.

Além de marginalizar os marginalizados, o filme prossegue estereotipando os próprios movimentos sociais, como Lima apresenta ao trazer a fala de Antônio Pedro Soares.

Antônio Pedro Soares, do Projeto Legal, tem uma visão bastante crítica. “A narrativa do filme reforça uma imagem reducionista dos movimentos de direitos humanos. Historicamente, os grupos conservadores de nosso país adotam a estratégia de reduzir a luta dos movimentos à proteção dos cidadãos envolvidos com a

¹⁹⁵ LIMA, Alexandre. *Tropa de elite 2, pelos olhos dos direitos humanos*. Brasil de Fato. 14 de fevereiro de 2011, p. 2 – 3.

criminalidade, taxados de ‘defensores de bandidos’. Por que não apresentar os movimentos de defesa dos direitos humanos da perspectiva dos Direitos Humanos Econômicos, Sociais e Culturais (Dhesc)?”, questiona¹⁹⁶.

Segundo Lima, por meio da recepção, *Tropa de elite 2* ainda se perpetua como um filme higienista, com a ótica de um justiceiro que tem como dever limpar a sociedade dos males que ele mesmo concebeu como errados. Nascimento não é apenas um justiceiro, Nascimento é um justiceiro espetacularizado, uma personagem que ajuda a consolidar uma visão de justiça infalível e moralista, polarizada entre o certo e o errado. Mediante a isso, a autora Julia Ferrei Bordin, discute sobre a espetacularização do senso de justiça a partir de *Tropa de elite* e *Tropa de elite 2*.

Nos momentos iniciais da crítica, Bordin alega que terá como parâmetro de análise o conceito de *criminologia cultural*¹⁹⁷. Segundo Bordin, a preocupação máxima do conceito seria de pensar a relação entre crime e cultura. O objetivo estaria mais para a interpretação do ato criminoso – contexto, cultura, lugar social etc. – do que para a esfera do julgamento ou da moralidade. Prática que ao visualizar um filme carregado de estereótipos “não é possível” fazer, pois as personagens já estão postas de forma predeterminadas, como: “traficantes”, “bandidos”, “corrupção”, “políticos” etc.

O roteiro da obra se apresenta tão amarrado e consolidado ou naturalista, que o espectador fica com dificuldade de pensar sobre o real, pensar sobre os diferentes contextos e as diferentes situações que o mesmo crime poderia estar lotado. Processualmente, a espetacularização sobre uma determinada instância criminal pode fortalecer o espectador a interpretar a realidade da mesma forma.

Além disso, realizando também análises pontuais das tramas e das técnicas utilizadas em ambos os filmes *Tropa de Elite*, 1 e 2, busca-se entender de que maneira o espectador pode ser levado a crer naquilo que vê na tela do cinema, e como essa crença cega do que

¹⁹⁶ Ibid., p. 3.

¹⁹⁷ A criminologia cultural busca entender em que ponto os padrões e expressões culturais se tornam criminalizados, além de tentar entender, em toda a sua complexidade, a ligação entre cultura e crime. O importante para a criminologia cultural é examinar tudo o que acontece antes da ocorrência de um crime, e como a questão de o que precede o crime é muito mais crucial ao nosso entendimento, do que a prática do crime por si só. Entende-se, ainda, por criminologia cultural, o significado de crime, dentro do contexto cultural a ser analisado, ou seja, deve-se abstrair das simples noções de crime, justiça criminal e de controle social. Diante disso, o contexto cultural a ser analisado neste trabalho é o midiático, analisando a plataforma de mídia em massacineatográfica. 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*. PUCRS. Rio Grande do Sul. 2016, p. 2.

vê na mídia pode afetar aquilo que presencia nas ruas da cidade, em sua realidade particular¹⁹⁸.

Bordin alerta que a obra não é o “espelho do real”, solicita ao espectador o posicionamento recalcitrante diante da projeção, pois há grandes possibilidades de interpretar a realidade tal qual a ficção. Caso o espectador interprete a concepção espetacularizada posta no filme como a “realidade”, as chances de reivindicação em prol de medidas severas na vida real serão extensivas, condenando veemente qualquer a gente que não resolver o seu anseio tal qual Nascimento o fez em *Tropa de elite* e *Tropa de elite 2*.

Programas televisivos com temática policial têm grande número de espectadores pelo mundo e o que estes programas mostram, geralmente, são cenas de perseguição em alta velocidade, cenas de crimes “perfeitas”, nas quais as autoridades já sabem o que aconteceu, como aconteceu e de que maneira encontrar o suspeito, nos tribunais de justiça, as provas mostradas ao júri são conclusivas, e ao final, o criminoso certo é capturado e a sociedade vive tranquila. Isso tudo, claro, apenas na ficção. Diante disso, criminologistas começaram a investigar o que se chama de “efeito CSI”, referente ao aclamado programa de televisão norte-americano intitulado CSI (*Crime Scene Investigation*), programa com temática policial, que se encaixa nas descrições feitas no parágrafo anterior. Este “efeito” é o que ocorre com cidadãos, que acreditam que o trabalho policial apropriado se baseia em perseguições em alta velocidade, bloqueios rodoviários, armas apontadas e mentalidade de ‘atirar primeiro, pensar depois’. Membros do júri esperam que as provas sejam sempre conclusivas, como veem na ficção, e assim, se forma o equivocado senso comum de como o sistema criminal como um todo funciona, tendo como teoria fundamental, a ficção¹⁹⁹.

Segundo Bordin, tal compreensão é demasiadamente problemática, pois o espectador, ao se deparar com o mundo real, solicitará as mesmas medidas postas nos filmes, de encarceramento em massa ou de luta anticorrupção. A problemática da espetacularização da violência é tão séria, que Manoel Jesus Cantuária, buscou pesquisar sobre a representação da guerra ao tráfico a partir de três obras cinematográficas: *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund e *Tropa de elite I e II*, de José Padilha. Para os comentários da pesquisa, restringiremos apenas a leitura sobre *Tropa de elite II*.

Segundo Cantuária, o *corpus* documental de Padilha era excessivamente ideológico, pois se apropriou de matérias de jornal com debate sobre segurança pública

¹⁹⁸ Ibid., p. 3.

¹⁹⁹ Ibid., p. 12.

muito raso, circunscrito por mais um agravante, a produção jornalística foi exercida em tempos de conflitos entre policiais e traficantes, aumentando ainda mais o olhar moralizante sobre os fatos.

As narrativas fílmicas analisadas também possuem em comum o discurso jornalístico rasteiro e muitas se posicionarão ideologicamente afinadas com o discurso midiático durante a cobertura de conflitos. Em uma década em que o Rio de Janeiro sofre uma série de crises de segurança pública, os filmes acabam se apresentando como material de discussão para discutir o tempo presente²⁰⁰.

Cantuária é incisivo na crítica ao cinema como “reprodução da realidade”, o objetivo central, ao construir a sua narrativa, seria de desmistificar a associação direta entre realidade e ficção. Para o autor, o cinema produz um repertório muito nocivo ao se apresentar como a “realidade”, especialmente quando se apresenta em simetria com o discurso jornalístico, pois as chances de o espectador interpretá-lo como “realidade” são enormes.

No campo da produção, a crítica entre realidade e ficção é exercida, porém, Cantuária ainda perpetua o discurso de passividade do espectador diante da obra naturalista.

Neste caso, a fusão entre o discurso jornalístico, ou ainda, a linguagem própria da televisão, à linguagem cinematográfica, não parece trazer qualquer benefício à sociedade, dado que afasta os indivíduos do presente e os acomoda na condição passiva de espectador²⁰¹.

Segundo o autor, Padilha desenvolve essa técnica ao máximo, transformando o problema da segurança pública em puro espetáculo e entretenimento, sem ao menos trazer qualquer solução efetiva para o debate, pelo contrário, Padilha apenas fomenta medida imediatistas para problemas que precisam ser resolvidos imediatamente.

A obra de Padilha apenas exhibe cenas eletrizantes, com a troca rápida e sucessiva entre planos e policiais incorruptíveis que se transformam em heróis da nação. Ao fazer isso, para Cantuária, Padilha perpetua a violência nas periferias, ao invés de resolver o problema, pois, o espectador, com sede de imagens megalomaniacas, entra em êxtase ao ver policiais reproduzindo empiricamente a

²⁰⁰ CANTUÁRIO. Manuela de Jesus. *A representação da Guerra ao Tráfico pelo Cinema Brasileiro: A espetacularização da violência nas favelas*. FACHA. Rio de Janeiro. 2011, p. 3.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 4.

notória frase: “bandido bom, é bandido morto.” Neste sentido, o autor relembra o seguinte fato.

No dia 28 de novembro de 2010, a questão da segurança pública dominou todos os veículos de comunicação do país. A invasão do Complexo do Alemão contou com 800 soldados da Brigada de Infantaria Paraquedista do Exército, 300 agentes da Polícia Federal (PF) e 1,3 mil homens das polícias Militar e Civil; blindados do Exército e da Marinha e veículos do Bope (o famoso e polêmico “caveirão”). A Polícia Militar estimava que entre 500 e 600 traficantes estivessem no Complexo do Alemão. No dia anterior, imagens captadas por helicópteros da Rede Globo e Record mostravam, ao vivo, cerca de 200 traficantes fugindo da Vila Cruzeiro pela mata em busca de refúgio no Alemão. O discurso triunfalista da mídia e da opinião pública perante essa ocupação truculenta das Forças Armadas na comunidade denuncia uma estranha afinação do discurso policesco de alguns dos filmes analisados²⁰².

À vista disso, o espectador, ao visualizar obras interpretadas pelo autor, fica no fio da navalha, na linha tênue entre ficção e realidade, como a ficção é sempre mais interesse que a realidade, o espectador acaba ficcionalizando o real. Para a respectiva conclusão, o autor traz a interpretação de Guy Debord.

Para compreender melhor o fenômeno exposto por essa análise, podemos partir do conceito de Guy Debord de “sociedade do espetáculo” (1967, p. 13-14): “Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação. [...] O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. Ao simplificar o mundo real por imagens, elas se tornam motivações eficientes e resultam em um comportamento hipnótico do indivíduo moderno²⁰³.

A sentença do autor sobre a recepção das espetacularizações fílmicas como *Tropa de elite 2* é lacônica: espectador passivo diante da obra. Talvez se Cantuária tivesse olhado para o lugar social dos espectadores, perceberia que os moradores da periferia ou os agentes em prol dos direitos humanos, como vimos em recepções anteriores, não lutam por uma polícia enérgica e, sim, por uma polícia mais humana. Isto é, posicionam-se ativamente diante da obra.

Por mais que as estruturas exerçam fortes tensões sobre os agentes históricos, a fruição humana possibilita outros olhares sobre a obra. Não só o espectador, mas também os produtores ao se depararem com as estruturas predeterminadas da produção

²⁰² Ibid., p. 32.

²⁰³ Ibid., p. 34.

cinematográfica, como Fernando José Biscalchin exprime em sua tese intitulada *Processo de criação dos roteiros Cidade de Deus e Tropa de elite 2 de Bráulio Mantovani*.

A problemática de Biscalchin parte da análise entre estrutura de roteiro e produção criativa de Mantovani, mostrando, a partir do material cedido pelo próprio roteirista, que a criatividade possibilita transcender os manuais de roteiro, que pregam a clássica estrutura: linearidade de narrativa e diálogo temático com o público. O autor parte da premissa da criação como rede, que se encadeia mutuamente pela relação do artista com seu tempo e espaço, memória, percepção, outros repertórios que aguçam a criação etc. Neste sentido, o autor inova a partir do momento que:

Compreender esse processo nos permite enxergar caminhos até então encobertos por estudos direcionados exclusivamente à análise da construção de roteiros. A maioria dos autores que pesquisam sobre o tema, busca observar o roteiro e não o roteirista, e discursam sobre a criação narrativa sob o ponto de vista de manuais e de fórmulas preestabelecidas. Esta tese nos leva a encontrar uma nova perspectiva de produzir uma narrativa cinematográfica, nos oferecendo instrumentos que auxiliam na compreensão do processo de criação do roteirista²⁰⁴.

Biscalchin, ao se deparar com a documentação, percebeu mecanismo interessantes que envolvem a linguagem cinematográfica. O roteirista, no ato de escrita, precisa projetar as sequências imagéticas mentalmente, para assim, saber se será possível materializar a sua ideia em obra cinematográfica. Para exercer a pré-visualização, o roteirista precisa conhecer em detalhes sobre a linguagem filme. Por ter conhecimento das duas áreas, escrita de roteiro e linguagem cinematográfica, o roteirista pode deixar para complementar alguns dos seus pensamentos no ato da filmagem ou em diálogo com o diretor, potencializando ainda mais a abstração criativa, episódio presente entre Mantovani e José Padilha.

Outro fator preponderante para narrativa de *Tropa de elite 2*, levantado pelo autor, estaria na sede de José Padilha em tentar construir a verossimilhança. A conversa e o diálogo com os policiais de ofício eram imprescindíveis. *Mantovani diz em entrevista que “Padilha tinha conversas com policiais e ex-policiais do Bope. Se eles diziam ‘isso não acontece na realidade’, ele decidia mudar o roteiro”*²⁰⁵. A função

²⁰⁴ BISCALCHIN, Fernando José. *Processo de criação dos roteiros Cidade de Deus e Tropa de elite 2* de Bráulio Mantovani. PUC. São Paulo. 2015, p. 6 – 7.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 171.

de ficcionalizar a histórica ficava incumbido à Mantovani.

Há uma questão que podemos levantar em relação ao *corpus* documental de Biscalchin, o autor não se questionou porque José Padilha falava tanto em verossimilhança, mas, para alcançar tal objetivo, dialogava apenas com os policiais, jamais com moradores ou sujeitos ordinários próximos as comunidades. No caso, uma “realidade” claramente parcial.

Além da colaboração do diretor, é importante destacar a relevância das informações vindas do ex-capitão da política militar, Rodrigo Pimentel: este contribuiu com relatos imprescindíveis que permitem trabalhar com maior qualidade a verossimilhança entre a ficção cinematográfica e a realidade.

O objetivo artístico, durante sua criação, se desprende da realidade externa à obra que dissolvia na arte de dominá-la e fazer dela realidade artística. O artista é um captador de detritos da experiência, de retalhos da realidade. Há, por um lado, a superação das linhas da superfície desses retalhos externos ao mundo da criação; não se pode, porém, negar que haja afinidades secretas entre as realidades externa e interna à obra. (Salles, 2011:102)

A busca por personagens reais, ações críveis e uma linguagem quase documental criaram o personagem que se transformou no herói que o Brasil nunca teve: capitão Nascimento. Mantovani (2010:50) “agradece o amigo José Padilha por ter sido teimoso até eu me cansar. Se não fosse a insistência dele, não teríamos aquele capitão Nascimento, que não apenas evitou que Tropa de Elite fosse um fracasso como, também, o transformou em um impressionante fenômeno de massa”²⁰⁶.

O autor traz o debate sobre a verossimilhança, porém, não apresenta nenhuma crítica sobre o assunto. Entretanto, diferente dos autores citados no tópico anterior, Biscalchin pondera sobre o debate ao trazer a reflexão de Mantovani.

O personagem não precisa necessariamente ser possível na realidade, mas é necessário que o seja na narrativa. Mantovani, em entrevista, diz: “Mesmo em um filme realista, eu não acredito que a cópia da realidade sempre funcione como narrativa. O que nunca aconteceu pode acontecer um dia, no futuro. A ficção não é construída a partir dos fatos, mas das possibilidades”²⁰⁷.

A verossimilhança abordada pelo autor seria do mundo *diegético* e não da relação entre “realidade” e ficção. Em razão disso, a percepção da transcendência de Mantovani em relação aos manuais de roteiro por meio da criatividade flui no instante que Biscalchin interpreta *Tropa de elite 2* para o âmbito artístico e não como

²⁰⁶ Ibid., p. 144.

²⁰⁷ Ibid., p. 168.

instrumento de leitura política. Segundo o autor.

Apesar de seguir estrutura preestabelecida e vertiginosamente usada pelos filmes hollywoodianos – a narrativa linear –, Mantovani cria a sua própria obra, e busca na contemporaneidade novos modelos que se adéquem ao novo público da pixalização digital²⁰⁸.

A partir das recepções e do trabalho de Biscalchin, foi possível perceber que há uma diferença significativa entre obra e recepção ou entre estrutura de escrita e criação. Os modelos dizem muito sobre o cinema contemporâneo, todos os trabalhos que nós dialogamos para compreender a historiografia da ANCINE, foram imprescindíveis para examinar a estrutura do cinema nacional, entretanto, estrutura não define a obra e nem a interpretação “certa” totaliza as possibilidades de reflexão que o filme pode suscitar.

Ou seja, a polissemia não é um dado particular de determinada obra e, sim, fenômeno constitutivo da produção (enunciação) e da interpretação (recepção) de qualquer forma de linguagem. O sentido não é próprio do objeto em si, mas tecido na vicissitude entre formas gramaticais, estética, histórica, social, política etc. A linguagem está mais para o seu contexto do que para um sentido dicionarizado ou essencializado. Debate proficuamente discutido por Bakhtin, segundo o autor.

*A palavra é o fenômeno ideológico por excelência. A realidade toda da palavra é absorvida por sua função de signo. A palavra não comporta nada que não esteja ligado a essa função, nada que não tenha sido gerado por ela. A palavra é o modo mais puro e sensível de relação social*²⁰⁹.

No entanto, por mais que toda linguagem seja dialógica, *Tropa de Elite I e II* estão situados em um debate e contexto sócio histórico que auxiliam a potencializar o dialogismo entre obra e espectador, que se compõe na separação tênue entre realidade e ficção e estetização do trivial, do subjetivo e do ordinário, ou, mais especificamente do filme, da violência. Desse modo, os fenômenos históricos nos ajudam a orientar uma explicação crível para a vasta repercussão/recepção de ambos os filmes, principalmente da personagem Nascimento, que desde o primeiro filme tornou-se um fenômeno nacional²¹⁰.

²⁰⁸ Ibid., p. 197.

²⁰⁹ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, HUCITEC, 2006, p. 34.

²¹⁰ Milena Szafir, traz um debate profícuo sobre o efeito *Tropa de Elite I* na cultura de rede, mostrando a vasta repercussão do filme na sociedade brasileira. *O herói torturador: Tropa de Elite vira fenômeno*

Sendo assim, o objetivo do terceiro capítulo será de situar o filme *Tropa de Elite II* no contexto histórico e, posteriormente, analisar a estética do filme para compreendermos os motivos de sua repercussão a partir de sua linguagem, no seu próprio interior.

cultural e faz pensar sobre as razões que levam o público a aplaudir o policial violento em nossa sociedade, por Ana Paula Sousa (revista Carta Capital Edição 465) “Estima-se que 1 milhão de DVDs piratas tenham sido vendidos. As cópias das cópias são incalculáveis. No Rio, é difícil cruzar com alguém que não tenha visto o filme. Seja no bar Belmonte, no Flamengo, seja em Cidade de Deus, onde a cópia foi exibida na feira, na barbearia, nas casas todas, o filme acirra os ânimos. Em São Paulo, no Aeroporto de Congonhas, um taxista viu, nas mãos da repórter, a capa do pirateado Tropa de Elite 3, um documentário superviolento e primário, feito pela própria polícia. Não resistiu, “Você me empresta pra eu gravar? Prometo devolver. Te deixo meu telefone, meu RG, tudo.” No Nordeste, também há Tropa de Elite para todo lado. No alto sertão paraibano, na cidade de Sousa, há três semanas, um morador se espantou: “Nossa, você é jornalista e não viu o filme? Tem de ver”. ... Que sociedade é esta que viu no capitão Nascimento um herói salvador?, o link encontrado online com este texto na íntegra é referente a uma prova de vestibular de 12 de dezembro de 2007. SZAFIR, Milena. Retóricas Audiovisuais (o filme Tropa de Elite na cultura em rede). São Paulo, ECA-USP, 2010, p. 64.

3 CAPÍTULO III: TROPA DE ELITE II: ENTRE O DIALOGISMO, FICÇÃO E REALIDADE E A PERDA DA DIMENSÃO HISTÓRICA.

O início do século XXI foi um período marcante para o cinema nacional. O filme *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, por exemplo, recebeu críticas e reconhecimento mundial, mesmo sendo um filme de baixo custo e com um elenco amador. A tônica de *Cidade de Deus* não se aloja no investimento em efeitos especiais ou no sucesso de *Star System*. *Cidade de Deus*, assim como, *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz; *Ó Pai, Ó* (2007), de Monique Gardenberg; *Tropa de Elite* (2007) e *Tropa de Elite II* (2010), de José Padilha, conseguiram alçar grandes debates por optarem pela construção narrativa de ficcionalização do “real”, utilizando-se de uma linguagem frequentemente correlacionada com o relato documental, compondo um híbrido entre os gêneros de ficção e documentário; ou seja, a estética das respectivas obras podem influenciar para que o espectador fique na dúvida se ele está assistindo a um filme ou a relatos/fragmentos do próprio “real”, tamanha a carga semântica de verossimilhança que as obras proporcionam e, sorrateiramente, podendo influenciar para a aproximação entre espectador e obra (que nunca é total). Sempre composto por um drama realista que nunca abre brechas para o cômico, para o abstrato ou para o fantasioso, tentando, veementemente, representar apenas a “realidade nua e crua”.

Tropa de Elite, por exemplo, explora a tônica do sujeito ordinário, falível, que sente medo nas horas de tensão, mas nunca perde de vista a vontade de salvar a sua família e “limpar” a nação do problema da corrupção ou, seguindo o mundo da narrativa, destruir o “sistema”. A máxima de Nascimento circula no âmbito da “ética” e não na hipervalorização da masculinidade²¹¹, abordagem clássica dos filmes de guerra e thriller policial estadunidense²¹². Segundo Kellner.

²¹¹ A personagem não é pensada como um exército de um homem só, como Chuck Norris, por exemplo, é representado em seus filmes. Porém, mesmo com tal composição, alguns espectadores projetaram Nascimento dentro desse modelo. **30.outubro.2007** >> “A crítica brasileira vem adotando posições das mais contrárias. Uns dizem que o filme é fascista e que faz apologia à tortura, alguns dizem que é um dos melhores filmes brasileiros. Outros, ainda, dizem que o filme não é bom porque é muito hollywoodiano. ... [Capitão Nascimento] Trata-se do personagem brasileiro mais mothafucker de todos os tempos. Tanto que já começaram a pipocar na internet os Nascimento Facts, nos mesmos moldes dos Chuck Norris Facts. Wagner Moura subiu no nosso conceito. Conseguiu criar um mito. Ele é o nosso Jack Bauer, nosso Jhon Mclane, nosso John Locke. Ibid., p. 67

²¹² Exemplo do que seria *Nascimento Facts*. 1. Deus disse que iria fazer o mundo em 7 dias Capitão

A aplicação de métodos psicanalíticos à leitura de *Top Gun*, por exemplo, indica que o filme versa sobre o poder fálico, as ameaças aos valores masculinistas dos anos 1960 e 1970 e a sua reafirmação nos anos 1980. Ser “*Top Gun*” evidentemente significa ser supergaranhão e superpiloto de caça aéreo, e as duas competências estão relacionadas em todo o filme. Quando Maverick sai triunfante de suas façanhas militares consegue a mulher que queria; quando falha, ela o deixa; quando triunfa, no fim, ela está ali para validar sua vitória. *Top Gun* está cheio de símbolos e poderes fálicos, de imagens da potência masculina, desde as primeiras imagens dos aviões fálicos até as cenas de batalha do desfecho.²¹³

Tropa de Elite, diferente de *Top Gun: Ases Indomáveis* (1986), de Tony Scott; *Rambo: Programado para Matar* (1982), de Ted Kotcheff, ou os filmes de Clint Eastwood, não tem como finalidade principal dar uma resposta aos movimentos feministas. A historicização do filme é outra: sistematizar uma leitura crível sobre o problema de Segurança Pública no Brasil, que atormenta a classe média desde a década de 1980, com a chegada da cocaína nas periferias e a organização das facções criminosas. Desse modo, *Tropa de Elite* tem mais correspondência com a disseminação do coletivismo, da lealdade, do companheirismo do que para o individualismo, pois, segundo o raciocínio da narrativa, somente nos unindo iremos conseguir destruir o “inimigo”.

Nascimento, no segundo filme, só descobre que o “inimigo agora é outro” porque foi auxiliado por pessoas “honestas” que compunham o seu círculo de amizade. Isto é, o sujeito ordinário, falível, que consegue “interpretar” o problema de Segurança Pública e corrupção do Brasil por intermédio do companheirismo dos seus aliados²¹⁴, usufruindo de uma sistematização de narrativa que auxilia o espectador na identificação com a personagem, pois o espectador se vê na trama: sujeito falível, dotado de um mísero salário, mas que não arreda o pé da sua lealdade e honestidade.

Nascimento disse bem alto: “Faça em 6, sr.01!” 2. Capitão Nascimento dorme com a luz acesa, não porque ele tem medo do escuro, mas o escuro teme ele! 3. Capitão Nascimento joga roleta russa com uma arma inteiramente carregada, e ganha. 4. A farda do Capitão Nascimento é preta porque nenhuma outra cor quis ficar perto dele. 5. Capitão Nascimento dorme com um travesseiro debaixo de um arma. 6. Principais causas de morte no Brasil. 1º Ataque do coração; 2º Capitão Nascimento; 3º Câncer. A opção 1 é a maior porque a maioria dos bandidos morrem do coração quando vêem o Capitão Nascimento. LEITE, Thiago. *Captão Nascimento Facts*. Minhasdicas. 09 de outubro de 2007. Link de acesso: < <http://www.minhasdicas.com.br/27/captao-nascimento-facts/> > Acesso em: 01 de janeiro de 2019.

²¹³ KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia: Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP. EDUSC, 2001, p. 151.

²¹⁴ No tópico seguinte analisaremos a narrativa do filme e a sua estrutura estética para mostrarmos como o filme defende a ideia de união e coletivismo entre personagem e espectador.

Em certa medida, o respectivo imaginário sobre a corporação policial se intensifica na memória histórica social na proporção que as facções criminosas vão ganhando força e poder na sociedade, pois segundo o sistema patriarcal e racista brasileiro, que se consolidou a partir do sistema escravocrata e do racismo científico²¹⁵, o extermínio é a única solução para o problema. Nesse raciocínio, a polícia nunca está errada. Se ela estiver, é porque há alguns policiais corruptos atrapalhando o seu bom funcionamento. Sua estrutura é inquestionável e infalível no imaginário nacional. A polícia não pode ser questionada enquanto estrutura, porque é ela que mantém a “ordem” e a manutenção do *status quo* da elite brasileira.

Por isso, a aura de honestidade é perpetuada. Se há algo de errado, é porque a polícia recebe baixos salários e, conseqüentemente, precisa recorrer ao mundo da corrupção. Leitura sistematizada no livro base de *Tropa de Elite II*. Segundo Soares, ao falar sobre o projeto da UPP a partir da narrativa da personagem Draconiano.

Tudo bem. Vou dar o braço a torcer. O projeto é bom, sim. Também acho. Retoma o que funcionou no passado com novo nome e mais grana. Ótimo. Só tem um detalhe. Vai tudo pelo ralo se não fizerem o dever de casa: mudar profundamente as polícias, a começar pelos salários.²¹⁶

“Retomar o que funcionou no passado”, para a personagem, a polícia deu certo em um dado momento. Ela conseguia cumprir o seu papel de mantenedora da “ordem”, tendo a população pobre sob o seu controle. No entanto, ao final da argumentação, a personagem reitera que, mediante aos baixos salários, a polícia precisou se corromper, perdendo o controle da “ordem” social. No geral, a função – mesmo legal e honesta – da polícia permanece intacta e inquestionável.

Diante dessa linha discursiva, *Tropa de Elite I e II* ganham respaldo de verossimilhança por estarem embasados por obras literárias de quem “realmente” viveu dadas situações. No caso, narrativas produzidas por policiais do BOPE e da Polícia Civil/Draço como Rodrigo Pimentel, André Batista e Claudio Ferraz. São esses híbridos de ficção e documentário, de imaginação e dramatização do protagonista ordinário que auxiliam no dialogismo obra/espectador. Ou, como José Padilha pensou o filme em entrevista para revista *Dicta e Contradicta*, na colagem entre personagem

²¹⁵ Para mais informações, ver: FLAUZINA, Ana Luiza. *Corpo negro caído no chão: O sistema penal e o projeto genocida do Estado brasileiro*. UNB. Brasília. 2006.

²¹⁶ SOARES, Luiz Eduardo. *Elita da Tropa 2*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2010, p. 105.

e espectador a partir da emoção e não da razão.

Segundo Szafir, o estilo estético (ficção/documentário) não é uma particularidade de *Tropa de Elite* e, sim, do cinema Nacional do início do século XXI.

Tropa de Elite pode ser compreendido também como uma interlocução em um mutidiálogo, onde uma série de filmes inseridos neste período de Retomada do cinema nacional se configuram, conforme analisa Esther Hamburger, em uma categoria de ficção baseado em fatos reais (como os filmes *Cidade de Deus* – de 2002, com 3,6 milhões de espectadores no cinema -, *Carandiru* – de 2003, com 4,6 milhões e *Meu Nome Não É Johnny* – de 2008, com cerca de dois milhões; entre outros. Categoria esta que ainda se difere de uma pré-cinematografia por aqui existente por haver, segundo Ismail Xavier, a presença representada de uma “autoridade somática”, ou seja, o narrador é o duplo de alguém que “realmente” viveu aquela dada situação p. 24

Ao utilizarem a obra de quem “realmente” viveu dada circunstância ou situação²¹⁷; o filme, que se apresenta como ficção, recebe legitimidade de “realidade em si”. Além da narrativa ser guiada pela consciência do protagonista que constrói forte sentimento e emoção de estarmos vivendo a narrativa junto com ele, descobrindo o mundo e os problemas sociais daquela sociedade torpe, desde a passagem do ladrão “Robin Hood” para o traficante sanguinário em *Cidade de Deus*, a partir do olhar da personagem Buscapé, até o entendimento do funcionamento das milícias em *Tropa de Elite II*, sob o olhar da personagem Nascimento. Artifícios que ofuscam drasticamente a fronteira entre realidade e ficção.

A recepção da respectiva estrutura de narrativa se tornou “natural” para o espectador, porque, socialmente, a fronteira entre ficção e realidade, principalmente da vida subjetiva e individual, vem sendo estetizada ou ficcionalizada a partir das redes sociais e meios de comunicação em geral. A vida se tornou “arte” ou o espetáculo ao vivo, estetizando desde a comida cotidiana até a forma de se vestir ou se divertir. Talvez, pensar sobre o *Homo aestheticus*²¹⁸, seja uma chave interpretativa para

²¹⁷ A literatura base para *Cidade de Deus* foi o livro de Paulo Lins, também nomeado de *Cidade de Deus*; *Tropa de Elite I e II* foi embasado por *Elite de Tropa I e II* de Luiz Eduardo Soares, Cláudio Ferraz, André Batista, Rodrigo Pimentel; Já *Carandiru* foi embasado pelo livro *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella. Esses são alguns exemplos de livros escritos por personagens que realmente viveram dada situação e, posteriormente, viraram filme com legitimidade de “real em si”.

²¹⁸ Conceito teorizado por Gilles Lipovetsky no livro *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. Para o autor, o *Homo aestheticus* é o sujeito que busca estetizar tudo, transformar tudo em arte espetacularizada, desde as coisas mais triviais da sociedade contemporânea. *O indivíduo transestético é reflexivo, eclético e nômade: menos conformista e mais exigente do que no passado, ele se mostra ao*

compreender o porquê da estrondosa afeição pela vida de Nascimento, sobre o seu casamento, sua relação com seu filho e amigos.

Historicamente, pensar sobre a estetização do mundo auxilia compreender os artifícios fílmicos de potencialidade de aproximação entre espectador e obra/debate. O intuito não é afirmar que a estética é um reflexo do contexto, mas de analisar como ela é produzida e ajuda a produzir o mundo da hiperficcionalização. Quando José Padilha argumenta que o seu objetivo era aproximar o espectador ao mundo ficcional, o diretor não estava sendo apenas “filho do seu tempo”, também estava contribuindo para a tessitura do ofuscamento entre realidade e ficção. Segundo Padilha:

Existia antigamente a noção de que, para fazer um filme sobre a sociedade, você tinha que fazer um filme que gerasse um distanciamento crítico, que não engajasse o espectador pela emoção. Os filósofos pensavam isso também, mas rapidamente descobriram que não. Como Deleuze ou Foucault, por exemplo, que descobriram que você pensa para dar conta das suas emoções.

Os neurologistas também descobriram que cientistas brilhantes, que tiveram problemas na área emocional do cérebro, por exemplo, não conseguiam mais produzir, embora a área intelectual estivesse intacta. Porque é necessário emoção para pensar. E isso chegou ao cinema. O Fernando [Meirelles] fez isso no Cidade de Deus. Ele pensou: não preciso ter uma seqüência lenta, que tire o espectador à la Brecht: "agora você pensa". Não preciso fazer isso. Preciso engajar o espectador ao longo do filme inteiro e vou gerar um debate muito maior ao final do filme.

Por isso o Cidade de Deus gerou mais de 50 teses universitárias. Tropa de Elite já gerou 30 no Brasil e no exterior. Não estou dizendo que você não possa fazer um filme que tenha um ritmo lento. Só digo que a emoção e o engajamento do filme com o espectador não alienam a razão. Pelo contrário, a emoção puxa a razão para dentro do filme muito mais do que o filme que é criticamente distanciado. Tanto que você falou que as pessoas ou amam ou odeiam e debatem o filme ferozmente. É isso que a gente quer²¹⁹.

Possivelmente, *Tropa de Elite* tenha suscitado variados debates pela sua demasiada carga de verossimilhança, auxiliando o espectador interpretar como o “real em si”, ou, também para o extremo oposto, de mostrar sistematicamente que o discurso

mesmo tempo um “drogado” do consumo, obcecado pelo descartável, pela celeridade, pelos divertimentos fáceis. LIPOVETSKY; SERROY. Op. Cit., p. 31.

²¹⁹ DW, Made for Minds. Padilha: “Ame ou odeie Tropa de Elite”, o que importa é o debate”. 14 de fevereiro de 2008. Link de acesso: < <https://www.dw.com/pt-br/padilha-ame-ou-odeie-tropa-de-elite-o-que-importa-%C3%A9-o-debate/a-3115068-3> > Acessado em: 08 de janeiro de 2019.

de *Tropa de Elite* não passa de ficcionalização ideológica sobre o real.

Não é por acaso que o gênero cinematográfico *Found Footage*, pensado na década de 1990 com o filme *A Bruxa de Blair* (1999), tenha viralizado tanto no início do século XXI, com filmes *Cloverfield – Monstro* (2008); *Apollo 18 – A missão Proibida* (2011); todos os filmes da franquia *Atividade Paranormal* (2009 – 2012); *Poder sem Limites* (2012); *Projeto X – Uma Festa Fora de Controle* (2012); *Projeto Almanaque* (2015), de Dean Israelite.

O gênero *Found Footage* tem como objetivo simular a presentificação do espectador na obra, com a filmagem sendo executada integralmente pela câmera subjetiva, bem aos moldes de uma filmagem amadora, pessoal e documental. A narrativa é registrada como se estivéssemos revendo a filmagem “real” de alguém que estivesse vivido dada situação.

A criação de hiper-realismo é tão latente, que, por exemplo, em *Cloverfield – Monstro* (2008), de Drew Goddard, o sentimento de imaginar que alguém realmente filmou todo aquele cenário apocalíptico é muito forte, parecendo que a filmagem não passa de um registro aleatório do “real em si”.

No cinema nacional, o estilo *Found Footage* não viralizou enquanto estilo de produção, mas o teor de “realidade”, concretizou-se a partir da utilização de literaturas de pessoas que “realmente” viveram dadas situações para legitimar a verossimilhança da ficção. No entanto, em tempos de *reality show*, a ficcionalização do “real” ganha sentido e extensões inimagináveis até então; elevando o amador e a filmagem “despretensiosa” como a extensão da vida.

Desse modo, podemos entender a proliferação de *reality shows*, imagens amadoras, documentários, acontecimentos não-ficcionais incorporados pela teledramaturgia, imagens não-profissionais utilizadas pelo telejornalismo e toda sorte de registros visuais que apelam constantemente à realidade como um regime de visibilidade fascinado pela ilusão da transparência total - tudo ver, tudo mostrar, nada esconder. Ao mesmo tempo, tal desejo de transparência carrega consigo o fantasma da vigilância, evocado em nome da segurança: é preciso cada vez mais fechar, codificar, constranger, isolar²²⁰.

Ao visualizarmos a grande explosão dos *reality shows* e a excessiva

²²⁰ MARZOCHI. Ilana Feldman. *Paradoxos do Visível: reality shows, estética e biopolítica*. Niterói. UFF. 2007, p. 56.

espetacularização e instrumentalização da subjetividade, surge a seguinte pergunta: os *reality shows* ficcionalizam a realidade ou a ficção produz a própria compreensão do que é realidade? Ou a trama de ambos? O que precisamos levar em conta é que ficção não é sinônimo de fantasia ou coisas triviais. Há, com grande notoriedade, programas que ficcionalizam sobre a vida de milhares de pessoas, particularmente com a vida das pessoas da periferia, por exemplo, *Brasil Urgente* (1997), com a apresentação de José Luiz Datena. A única finalidade do problema é de apresentar uma polícia espetacularizada e o espaço periférico demasiadamente estereotipado, cercado por bandidos, traficantes, estupradores e “marginais”. Em outras palavras, um *reality show* com o objetivo de ver os policiais prendendo os “marginais” da forma mais espetacularizada, estereotipada e humilhante.

Forma de narrativa muito parecida com o filme *Rota Comando* (2009), de Elias Junior, que também parte de um livro base, elaborado por quem “realmente” viveu dada situação. Neste caso, trata-se do livro *Matar ou Morrer*, de Conte Lopes, policial da ROTA. A trama do filme tem como finalidade expor o dia a dia de um grupo de traficantes de São Paulo e a recente chegada do bandido chamado “Vadão”, que estava foragido da cidade do Rio de Janeiro. Em paralelo a ação dos traficantes, o filme apresenta as eficientes ações dos policiais da Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar (ROTA) e a sua estonteante relação divina com familiares e amigos.

Ao longo do filme, todas as ações dos policiais são em resposta ao tiroteio iniciado pelos bandidos. Praticamente em todas as abordagens exercida pelos policiais, os “bandidos” são os primeiros a correr e atirar. Desse modo, a dramatização fílmica legitima o “auto de resistência”²²¹ ao justificar os homicídios a partir da legítima

²²¹ O instrumento “auto de resistência”⁶ funciona como um documento capaz de registrar uma atuação estatal legítima de utilização da força (Artigo 292 do Código de Processo Penal), nos casos em que alguém se oponha à execução de ato legal, mediante violência ou ameaça a funcionário competente para executá-lo (Artigo 329 do Código Penal). A recente Resolução nº 2, de 13 de outubro de 2015, conjunta do Conselho Superior da Polícia e do Conselho Nacional dos Chefes da Polícia Civil, publicada no Diário Oficial da União no dia 4 de janeiro de 2016, aboliu o uso dos termos “autos de resistência” e “resistência seguida de morte”. A partir de então, as ocorrências passam a ser registradas como “lesão corporal decorrente de oposição à intervenção policial” ou “homicídio decorrente de oposição à ação policial”. É importante atentarmos para o fato de que a forma jurídica da letalidade estatal pode ser tão violenta quanto um disparo de fuzil (FILHO, 2015). Para Orlando Zaccone, existe uma relação entre as palavras e os cadáveres, remontando ao conceito de Zaffaroni de “linguagem mortífera”. O que ambos quiseram dizer com isso é que existem discursos reproduzidos propositalmente pelos detentores de poder que visam legitimar certas políticas de extermínio. LIMA, Larissa Leilane Fontes de; LIMA, Igor Frederico Fontes de. “Autos de resistência” como instrumento legitimador da política de extermínio dos “indignos de vida”. Revista de Criminologias e Políticas Criminais v.2. n.2. p. 1 -15. jul/dez, 2016, p. 11.

defesa. Entretanto, no livro *Rota 66*, de Caco Barcellos, pode-se observar outro ponto de vista da narrativa sobre a abordagem policial. Segundo Barcellos:

Sem revelar os detalhes do suposto tiroteio, os radialistas dos programas policiais apresentaram Conte Lopes como o herói que havia salvado o bebê das mãos de dois bandidos. Os dois mortos, Eiji Ishizaki, de 26 anos, e Pascoal Joshi, de 23, nunca haviam praticado crimes antes. Ao investigar os antecedentes das vítimas de Conte Lopes que consegui identificar, eu também acreditava que o deputado fazia por merecer a triste fama de matador de criminosos. Ao final da pesquisa descobri que estava enganado. Pedi informações à Justiça Civil sobre o passado criminal de 25 pessoas mortas por Conte que consegui identificar, descobrir a data de nascimento e a filiação completa. Embora ele costume afirmar que só mata homens perigosos, que estupram e matam para roubar, constatamos que a verdade é bem outra. O resultado da pesquisa mostra que das 25 vítimas doze já tinham estado envolvidas em algum tipo de crime, a maioria furto e roubo. Dessas, apenas duas se enquadravam no perfil de criminosos que Conte afirma perseguir: assaltantes que já haviam matado uma pessoa. Todas as outras treze nunca haviam praticado nenhum crime e possuíam ficha limpa na Justiça. Depois de me certificar também nos computadores da polícia, cheguei ao mesmo resultado, um resultado que surpreendeu a mim mesmo. Minha investigação revela que muita gente se engana ao alimentar a sua fama de matador de bandidos. Em nosso Banco de Dados, pelo menos, o deputado Conte Lopes não passa de um matador de inocentes²²²

Diante da pesquisa de Caco Barcellos, é possível perceber dissimetria entre ficção e realidade, questionando a tônica de “neutralidade” a partir da obra literária de quem “realmente” presenciou a relação entre policiais e criminosos. Nesse seguimento, inclusive, Caco Barcellos também não fugiria da parcialidade. Outrossim, o objetivo não é de buscar a legitimidade da verdadeira narrativa, mas de perceber como que a relação entre ficção e realidade tem se embaralhado cada vez mais.

Em matéria intitulada “*Vadão*” é preso acusado de estupro de 51 anos, o jornal *Jornal da nova*, interpreta o respectivo caso de estupro a luz da narrativa ficcional de *Rota Comando*. A comparação feita pelo jornal não é apenas do nome entre os sujeitos, mas também por suas atitudes de tráfico de drogas e estupro. No filme, a personagem Vadão é demasiadamente estereotipada, construída inerentemente por sadismo, violência e animalidade²²³, chegando ao ponto de assassinar uma pessoa e, logo em seguida, estupro a esposa do homem morto em cima

²²² BARCELLOS, Caco. *Rota 66*. São Paulo: Globo, 1997, p. 244.

²²³ É importante ressaltar que a representação dos “bandidos” na ficção é extremamente racista, pois apenas os bandidos negros são os que cometem estupro sobre mulheres brancas ao longo do filme.

do cadáver. A interpretação do *Jornal da nova* sobre o “real” Vadão, e a sua atitude ilícita é de excessiva simetria com a ficção; sujeito inerentemente sádico, violento e animalizado. Não há nenhuma preocupação de discutir sobre outros fatores para compreender os motivos que levaram Vadão a cometer o ato ilícito e deplorável (saúde mental, lógica patriarcal, heteronormatividade, etc). Pelo contrário, a única atitude é de estereotipar o criminoso e associá-lo ao mundo ficcional de *Rota Comando*, segundo *Jornaldanova*.

Ação do marginal se assemelha ao da ficção

A ação violenta de Reginaldo Claudino da Silva, o “Vadão”, se assemelha as ações de outro criminoso da ficção com o mesmo apelido, “Vadão”, do filme *ROTA Comando*, que retrata o dia a dia das Rondas Táticas Tobias de Aguiar (ROTA), uma força de elite da Polícia Militar paulista.

No filme Vadão é um traficante carioca que foge do Rio de Janeiro e se refugia em favelas paulistas onde mantém “bocas-de-fumo”, comete assassinatos e pratica estupros.

Depois de preso na tarde dessa quinta-feira (13) o Vadão iguatemiense foi encaminhado para a Delegacia de Polícia Civil local onde foi autuado em flagrante pelo crime de estupro e permanece preso à disposição da Justiça. (*Com informações A Gazeta News*)²²⁴

Diante do seguinte tópico da matéria, a separação entre ficção e realidade se torna muito delicada em um mundo hiperespetacularizado, onde quanto mais a “realidade” se parecer com a ficção, mais divertida, interessante e agradável ela se torna. Além de justificar veementemente a interpretação política do jornal sobre o mundo, que transita do respaldo ficcional para o respaldo “real” da objetificação do Outro.

Tropa de Elite: Missão dada é missão cumprida (2007), mediante o seu estrondoso impacto social²²⁵, também faz borbulhar o debate público sobre a questão

²²⁴ JORNALDANOVA. ‘Vadão é preso acusado de estupro de mulher de 51 anos. 14 de outubro de 2011. Link de acesso. < <http://www.onebase.com.br/noticia/2751/vadiao-e-preso-acusado-de-estuprar-mulher-de-51-anos> > Acessado em: 08 de janeiro de 2019.

²²⁵ Tropa de Elite é uma novidade para o cinema nacional quando o requisito é a repercussão e o debate. Segundo Szafir. A partir da hipótese de que Tropa de Elite pode ser considerado um novo marco na história do cinema brasileiro – não tanto explicitamente por sua narrativa, decupagem e/ou montagem, mas talvez por sua reverberação no espaço sócio-cultural nacional -, encontrando-se tanto em um diálogo desde o documentário Notícias de Uma Guerra Particular quanto também, ou principalmente, com os diversos espaços multimidiáticos online, que vêm apontando dados públicos (e voluntários) de

da segurança pública, potencializando ainda mais a fina fronteira entre ficção e realidade do mundo hiperespetacularizado.

Tropa de Elite I suscitou um debate inimaginável no cenário cinematográfico nacional. Muito criticado por se tratar de um filme fascista, que humaniza a personagem Capitão Nascimento, com a sua preocupação sobre o bem-estar da esposa e do filho que estava prestes a nascer (retórica similar de *Rota Comando*) e, também, por sua invejável conduta incorruptível que, conseqüentemente, se espalha por toda a Tropa de Elite (BOPE). Diante da supervalorização da personagem Nascimento, tudo o que ele pensa sobre os outros ganha um ar de legitimidade, pois, como seríamos capazes de contrariar uma personagem tão íntegra e que apenas busca justiça (ou vingança?). Essa legitimidade cresce diante de outras personagens demasiadamente estereotipadas, como o estudante de classe média maconheiro; o traficante sádico e assassino e, por último, os policiais (PM) corruptos que ferem o bom funcionamento da polícia. Em resumo, a ação violenta, truculenta e genocida de Nascimento, recebe legitimidade por conta do binarismo excessivamente maniqueísta das personagens.

O debate foi tão drástico, que o roteirista, Bráulio Mantovani, escreveu texto intitulado *Eu não sou capitão Nascimento* para a revista *Dicta e Contradicta* para explicar o que ele pensa sobre o filme. Sua preocupação era demarcar, incisivamente, que jamais teria ambições fascistas com a obra. Já nos momentos finais do texto, o roteirista cita *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, com o intuito de falar sobre a diferença entre autor e narrador. Em certa medida, o roteirista ficou inquieto com tamanhas críticas e acusações de fascismo que o filme havia sofrido, principalmente quando recebeu a imagem do símbolo da suástica em seu e-mail quando estava viajando de Londres para Los Angeles a trabalho:

Quando me instalei em meu modesto quarto de hotel (se um estúdio não banca a viagem do escritor, como era o caso, as acomodações não são das melhores) e chequei meus e-mails, deparei-me com uma suástica. Não entendi nada. Alguém estava me chamando de nazista e eu não sabia o porquê. Eu não estava no cine Odeon. Li e reli o

exponenciação da importância desta produção cinematográfica p. 23 [...] E ainda assim, merece destaque o número de ingressos vendidos no período em que esteve em cartaz nas salas de cinema no Brasil (cerca de 2,4 milhões) tanto quanto os artigos e comentários a respeito deste filme tanto na mídia tradicional como em diferentes publicações pela internet: “Aproximadamente 10.700 resultados (0,35 segundos)”, dado apontado pelo robô de busca da Google quando apresentadas as palavras combinadas “foucault” e “tropa de elite” (penúltima informação aptada em maio de 2010). Vale ressaltar que somente “tropa de elite” equivale a “Aproximadamente 696.000 resultados (0,24 segundos)”. SZAFIR. Op. Cit., p. 23 – 7.

texto e não entendi do que se tratava.

“Justo eu”, pensei, “que tenho dezenas de amigos judeus e sempre ouço de todos eles, depois de algum tempo de amizade, a mesma pergunta: Tem certeza de que você não é judeu?” Certeza eu não costumo ter, porque, como disse uma vez Lacan, “a certeza é própria da paranoia”. Mas ser xingado de nazista com a imagem da suástica, sendo ou não judeu, foi demais. Fiquei imediatamente paranóico e, conseqüentemente, com a certeza de que alguém no Brasil estava iniciando um complô contra mim. Pensei em chamar a segurança do hotel para saber se havia escutas telefônicas e câmeras escondidas no meu quarto. Chequei por conta própria, e não achei nada.

Depois que meu batimento cardíaco voltou ao normal, entendi que a acusação idiota tinha sido motivada por um personagem cuja importância eu tentara diminuir a todo custo e sem sucesso, no processo de escrita do roteiro *Tropa de Elite*. Agradeço ao meu amigo José Padilha por ter sido teimoso até eu me cansar. Se não fosse a insistência dele, não teríamos aquele capitão Nascimento que não apenas evitou que *Tropa de Elite* fosse um fracasso como, também, o transformou em um impressionante fenômeno de massa²²⁶.

Mantovani usa das suas amigadas judias para legitimar a isenção de qualquer produção de um filme fascista. No início da argumentação, o autor se apresenta atormentado pela situação, mas, nas linhas finais, Mantovani se sente orgulhoso de ter ajudado a construir a personagem Nascimento que viralizou tanto no imaginário nacional.

O autor relata também sobre a premiação do filme no Festival de Berlim, eleito por Costa Gravas, famoso cineasta grego por ter dirigido diversos filmes que discutem sobre o totalitarismo, por exemplo, o filme *Amém* (2002). Segundo Mantovani, como seria possível um filme ser eleito ao Urso de Ouro por um cineasta que é contra qualquer regime totalitário? Ou seja, *Tropa de Elite* seria o oposto do fascismo, o filme apenas expõe o fascismo que há na sociedade brasileira, mas não o legitima.

No entanto, há uma gama extensa de recepção que vibraram com cada ato de violência praticado por Nascimento e os soldados do Bope. Houveram críticos que elegeram *Tropa de Elite* como o principal filme nacional com força explicativa da “realidade” da segurança pública brasileira. Para os críticos, Nascimento age de acordo com o “certo” e não a partir de moralismo hipócrita. Segundo Szafir.

Por considerar que *Tropa de Elite* pode ser índice de representação

²²⁶ MANTOVANI. Op. Cit., p. 50.

do pensamento social, pretende-se, tomando como objeto de análise a reportagem “Pegou Geral”, publicada pela Revista Veja, edição nº 2030, de 17 de outubro de 2007, na qual ao apresentar subtítulos como “A realidade, só a realidade”, “Abaixo a mitologia da bandidagem”, e “Máquina letal contra o crime”, além do artigo “Capitão Nascimento bate no Bonde do Foucault”, cria um conjunto de estratégias linguístico-discursivo para atribuir conceitos de veracidade à obra cinematográfica, ao mesmo tempo em que difunde uma visão política sobre o problema da violência no Brasil²²⁷.

Como Szafir mostra ao longo do seu trabalho, diversos críticos interpretaram *Tropa de Elite* enquanto reflexo do real, extensão imagética da própria realidade. Interpretação que legitima a violência/genocídio deliberado como a única forma de resolução do problema da segurança pública no Brasil.

Ao observar a análise em questão, percebe-se que a obra fílmica possui grande chances de ser vista como reflexo do real quando a narrativa perde a dimensão da consciência histórica. Ou seja, se dimensão histórica estiver presente na narrativa fílmica, a totalidade apreensível do real se pulveriza, pois, a realidade é excessivamente complexa para ser capturada e representada. Restando única e exclusivamente o diálogo sobre o real e não a sua extensão. À vista disso, a ficção apenas recebe similitude de “real” quando ela narra sobre noção de mundo fragmentado ao presente, ao instante e o imediato.

Como podemos ver ao analisar o filme *Projeto Almanaque* (2015), de Dean Israelite. Aos moldes do gênero *Found Footage*, o filme tem como motor da história a construção de uma máquina do tempo que, em momentos experimentais, só permite voltar alguns dias ou meses. O grupo de jovens que constrói a máquina busca, basicamente, praticar e vivenciar coisas emocionantes, espetaculares e magníficas; como ganhar na loteria, ir ao show Lollapalooza e comprar muitas roupas. A possibilidade de voltar ao passado se transforma em apenas usufruir de tudo aquilo que o capital pode proporcionar e, por estarmos falando de um gênero que utiliza a primeira pessoa como campo estético, as ações emocionantes ganham mais força de realidade, pois parece que algum amigo filmou a sua ida ao Lollapalooza e agora nos mostra por meio da filmagem.

Quanto mais capilar for a sensação de estarmos vivendo fenômenos

²²⁷ SZAFIR. Op. Cit., p. 37.

imediatistas, emocionantes e corriqueiros, maior será o simulacro de realidade representado pela obra. Outrossim, o ofuscamento entre ficção e realidade possivelmente está diretamente ligado à perda da dimensão histórica, restando apenas o efêmero para satisfazer vontades pragmáticas.

Desde o consumismo até a resolução do problema da segurança pública no Brasil, é o pragmático que se faz necessário para satisfazer o gozo dos sujeitos do capitalismo artista, que vê o aqui e o agora como a única forma explicativa. *O capitalismo artista certamente conseguiu criar um ambiente estético proliferante; ao mesmo tempo, ele não para de difundir normas de existência de tipo estético (prazer, emoção, sonho, evasão, divertimento)*²²⁸.

Porventura, pensar sobre a perda da dimensão histórica na narrativa de *Tropa de Elite I e II* seja uma possível chave interpretativa para compreender os motivos da extensiva leitura da obra enquanto reflexo da “realidade”. O filme trabalha com duas esferas: uma com a perda da dimensão histórica e a outra com a perpetuação da memória histórica conservadora, calcificada e naturalizada no imaginário social brasileiro, intensificando a influência de uma interpretação enquanto extensão da realidade.

No próximo item, analisaremos o filme para perceber em que instância a ficção se embaralha com a realidade por consequência da rejeição da dimensão histórica e, até que ponto, o ofuscamento entre as duas instâncias intensifica para a aproximação do espectador diante da obra.

3.1 O ESPECTADOR NA OBRA: TROPA DE ELITE II E A PERDA DA DIMENSÃO HISTÓRICA.

A ambientação sonora de *Tropa de elite II* inicia com um suspense inquietante de homens municiando carregadores de armas. A princípio, o espectador tem acesso apenas à sensação sonora, a exibição na tela permanece completamente escura, só depois de expor a frase “apesar de possíveis coincidências com a realidade, este filme é uma obra de ficção” e “Rio de Janeiro – Dias de hoje”, que personagens aparecem em tela, transformando o som anterior em *som in*. A imersão à obra fica ainda mais latente quando a montagem proporciona um salto de espaço de ação; para o interior

²²⁸ LIPOVETSKY. Op. Cit., p. 36.

de um hospital. A ambientação de um espaço para o outro é extremamente diferente. O primeiro espaço é um galpão abandonado, com mesas velhas de madeira cheias de armas e munições em cima delas. O segundo espaço é no interior de um hospital, filmado com dois *close up* para mostrar em detalhe o aplicador de soro e o monitor de batimento cardíaco, dando a entender que há alguém internado dentro da respectiva sala.

Os espaços são diferentes, mas não há a quebra de continuidade por parte do espectador, porque Daniel Rezende (montador) tomou o cuidado de fazer a ponte espaço temporal por meio do áudio dos carregamentos das munições com os pingos do conta gotas do aplicador de soro. A proximidade entre um movimento e outro é muito alta; influência para a perpetuação da naturalização da narrativa e aproximação do espectador com a obra.

A estrutura de continuidade espaço temporal será uma característica presente na obra, como mostraremos ao descrever outras cenas. A sutileza de montagem por Daniel Rezende; personagens psicologizantes estruturados por Bráulio Mantovani e narrativa colada com a “realidade” política estruturada por José Padilha, vão ser as principais características da linguagem naturalista para contar a narrativa de *Tropa de elite II*. A estética da obra é construída com o objetivo de seduzir o espectador para dentro do mundo ideológico e interpretativo do texto, executando o máximo de cuidado para concatenar as imagens e uma linearidade cirúrgica, para causar o mínimo de estranheza ao espectador. O objetivo seria trazer o espectador para obra por meio da emoção e, conseqüentemente, fazer com que ele acredite que o mundo (pelo menos da segurança pública), seja mecanizado “realmente” dessa maneira. A harmonia discursiva se torna tão fidedigna que, em alguns casos, ou para alguns espectadores, a notória frase “apesar de possíveis coincidências com a realidade, este filme é uma obra de ficção”, não passa de formalidade comercial. Como nos lembra Carrière.

Quando os produtores de certos programas utilizam sequências de longa-metragem, interpretadas por atores, para ilustrar fatos históricos, como se estas cenas fossem documentos contemporâneos, os espectadores são avisados de que se trata de um filme, uma simulação. Mas nossa natural indolência visual e mental logo se descuida de tais avisos, que são, de qualquer forma, muito discretos. Novamente, permitimos que nos ceguem e seduzam pela imagem²²⁹.

²²⁹ CARRIÈRE. Jean-Claude. *A Linguagem secreta do cinema*. 1. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 125.

Não compreendemos que as imagens seduzam da forma incisiva que o autor aborda, mas, concordamos que o descuido é demasiadamente latente, principalmente em relação a temas distantes da experiência do espectador, como é o caso de *Tropa de elite II*, ao abordar a violência policial nas periferias, a discussão sobre as milícias e o ofício da investigação policial.

Neste sentido, o comportamento policial em *Tropa de elite II* assume centralidade *sine qua non*, pois toda a *diegese* é filtrada pelo o olhar de um policial do Bope/coronel Nascimento; personagem que teve o respaldo estrutural de Rodrigo Pimentel, ex-Capitão do Bope, legitimando ainda mais o ar de verossimilhança.

A percepção se torna mais notória ao decorrer da cena onde Nascimento se encontra dentro do Hospital. Depois da alternância entre galpão e hospital, o campo cênico ganha o lado de fora, exibindo dois carros pretos passando rapidamente com atitudes suspeitas, a impressão que o filme tenta trazer é de que os carros estão com o objetivo de seguir Nascimento. Os veículos passam diante da câmera e o corte salta para um *plano médio* de Nascimento saindo do hospital, com olhar tenso e cabisbaixo.

Homens disfarçados de transeuntes se comunicam por meio de rádios, todos estão observando atentamente os passos de Nascimento. A utilização da técnica *câmera na mão* ao decorrer da cena e, em grande parte do filme, ajudam na composição da ambientação “realista” das ações.

Nascimento chega próximo ao seu carro, olha atentamente ao redor do estacionamento com feição que demonstra preocupação, retira a arma da cintura e entra no veículo. A partir do momento que Nascimento sai do estacionamento com o carro, dois homens entram em outro carro e começam segui-lo.

Nascimento prossegue e, ao invés de ser surpreendido pelos homens suspeitos que haviam seguido ele desde o hospital, é surpreendido por carros pretos que o interceptam na rua à sua frente. Nascimento derrapa o carro para a lateral esquerda e se protege da rajada de tiros disparada pelos homens e, logo em seguida, pronuncia a seguinte fala em *voice over*²³⁰.

²³⁰ *Voice over* é uma técnica cinematográfica – sempre em *som off* - com o objetivo de auxiliar na interpretação do espectador. A carga dramática da técnica não possui um sentido único e consolidado, a sua semântica vai depender muito da relação entre técnica e conteúdo, ou seja, cada obra possui o seu sentido em particular. No caso de *Tropa de elite II*, a técnica *voice over* cumpre o papel de atribuir onipotência a argumentação de Nascimento, como iremos explicar ao longo do capítulo. Partimos da inferência que Bráulio Mantovani (roteirista) dialogou com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis

Pode até parecer clichê de filme americano, mas é na hora da morte que a gente entende a vida. Eu dei muita porrada em viciado, esculachei muito policial corrupto, mandei um monte de vagabundo para a vala. Mas não foi nada pessoal. A sociedade me preparou para isso. E missão dada, parceiro, é missão cumprida²³¹.

A reflexão de Nascimento demonstra que o andamento da obra terá como finalidade explicar os motivos que o levaram a cometer todas aquelas atrocidades. Para isso, a obra prosseguirá a partir de *flash back*, com Nascimento fazendo digressões temporais na sua narrativa para explicar o tão falado “sistema”, principal estrutura causadora da violência no espaço público.

A respectiva citação também possibilita analisar a seguinte questão “Pode até parecer clichê de filme americano”. Ou seja, a personagem é quase alguém do “real” que está utilizando-se da ficção para sistematizar o seu pensamento sobre a sua vida e a sua trajetória na polícia e na segurança pública do Rio de Janeiro. Neste instante, a divisão entre realidade e ficção fica mais turva, pelo fato da ficção instaurar-se e materializar-se como o “real em si”.

Após o pronunciamento de Nascimento, inicia-se a música principal da franquia, *Tropa de elite*, da banda Tihuana. Em paralelo com a música, começa uma sucinta retrospectiva do primeiro filme e a exibição da ficha técnica e o elenco da obra atual. O movimento é de alternância de planos frequentes e agitados, sempre acompanhando a métrica da música.

Ao terminar a pequena apresentação, Nascimento dá início a narrativa sobre os motivos que levaram ele compreender o “real” problema da segurança pública e os motivos que fizeram ele “mandar muito viciado para a vala” e “esculachar muito policial corrupto.”

O preâmbulo da reflexão tem sua origem quatro anos antes da *diegese* inicial, lotada na Penitenciária Laercio da Costa Pellegrino, conhecida como Bangu I. Na visão de Nascimento, a respectiva penitenciária teria como objetivo “guardar” os

e o seu exponencial debate sobre a separação entre autor e narrador, como o próprio roteirista alega no seu artigo intitulado *Eu não sou o capitão Nascimento*, publicado na 6ª edição da revista *Dicta & Contradicta*. Porém, percebemos a seguinte problemática na relação entre Mantovani e Machado de Assis. Machado de Assis tem como finalidade questionar a estrutura patriarcalista ao ridicularizar a classe burguesa através de Brás Cubas, diferente de *Tropa de elite II*, que tem como finalidade perpetuar o patriarcalismo através da personagem principal, coronel Nascimento.

²³¹ *Tropa de elite 2: O inimigo agora é outro*. Direção: José Padilha. Montagem: Bráulio Mantovani. Produção: José Padilha e Marcos Prado. Intérprete principal: Wagner Moura. [S.I.]: Zazen. 2010.

principais traficantes das maiores facções criminosas do Rio de Janeiro, para assim, perpetuar a aquisição de propina. A obra utiliza os nomes reais – Comando Vermelho, ADA (Amigos dos Amigos) e Terceiro Comando -, aumentando o teor de verossimilhança.

O cinema enquanto linguagem também é explorado ao máximo para colar o espectador na *diegese*. Grande parte das filmagens dentro do presídio se dão atrás das grades. Nesses momentos, o espectador observa a ação das personagens depois das grades, aguçando o sentimento claustrofóbico e de aprisionamento. A primeira filmagem no interior do presídio é efetuada dessa forma, ao exibir o agente carcerário corrupto que irá fornecer armas ao detento Beirada – chefe do Comando Vermelho -, para poder “virar” o presídio e exterminar os chefes das outras facções.

Beirada, interpretado por Seu Jorge, sai para cumprir a sua missão; assassinar os líderes das facções rivais. O primeiro a morrer é o chefe do ADA. Depois, logo em seguida, saem em busca da cabeça do chefe da facção Terceiro Comando, porém, as portas estavam todas fechadas. A solução imediata foi de dar chutes e porretadas com o objetivo de arrombá-las, mas sem muito êxito. Nesse período, o Bope chega no local. Coronel Nascimento visualiza todas as ações que ocorrem dentro do presídio por meio dos monitores da câmera de segurança, estrutura estética que aguça a verossimilhança da narrativa, pois a duplicação de tela e a transição entre imagem exibida no monitor e os acontecimentos *digéticos* percorridos pelas personagens oportunizam o “efeito de real” ou impressão de imbricação entre ficção e “realidade”. Enquanto coronel Nascimento visualizava e comandava via monitores e rádio, capitão André Mathias organizava a patrulha *in loco*.

Em *voice over*, Nascimento fala que, *por mim, o certo era fechar a porta, jogar a chave fora e deixar os caras se trucidarem lá dentro. Só que tem muito intelectualzinho de esquerda que ganhar a vida defendendo vagabundo. E o pior que esses caras fazem a cabeça de muita gente*²³². O “intelectuazinho” de esquerda nomeado por Nascimento é a personagem antagônica, Diogo Fraga (Irandhir Santos), militante dos Direitos Humanos.

A narrativa em *voice over* de Nascimento é manuseada como ponte de montagem para alterar o espaço do presídio para o 3º congresso dos Direitos Humanos,

²³² Ibid., 2010.

ministrado por Fraga. A discussão central do congresso, pelo menos nos segundos que é exibido, é sobre a população carcerário do Brasil, que cresce exponencialmente, chegando à conta absurda de, em 2081, ter 90% da população brasileira na cadeia, segundo o cálculo de Fraga. Para não interferir na continuidade da narrativa, Daniel Rezende opera com o retorno ao espaço do presídio quando Fraga argumenta ironicamente que a plateia do congresso não precisaria se preocupar, pois, em 2083, todos eles estariam morando em um “condomínio fechado”, chamado Penitenciária Bangu I. Ao falar isso e expor a maquete do presídio, o salto de espaço para o interior do presídio se dá abruptamente, porém, se comprometer a harmonia da narrativa.

Essa é a única cena que Fraga assume o lugar da narração *voice over*, tendo como objetivo explicar a origem da crueldade dos presidiários, que viveram em lugares violentos, sem direito a educação e, agora, alojados em presídios em situação precária e comandas por policiais com fortes tendências à corrupção. Porém, a fala de Fraga ganha conotação ideológica e deslocada completamente da “realidade”, tendo em vista que a sua explicação fica em simetria com as atitudes demasiadamente violentas dos presidiários, não passando de reprodução de cartilha dos Direitos Humanos, produzidas por alguém que não faz a menor ideia da “real” situação da violência urbana do Rio de Janeiro. No meio do congresso, Fraga é acionado para ir até o presídio resolver o problema, porque o governador não queria que o BOPE fizesse daquela situação outro Carandiru.

Fraga chega ao presídio e, logo em seguida, discute com Nascimento se deveria ou não entrar com colete a prova de balas; no final, entra sem colete para que Beirada desse mais credibilidade aos seus argumentos.

Fraga conversa de forma perspicaz com Beirada. Solicita que ele libere os reféns, pois, caso contrário, o Bope iria entrar matando todo mundo. Beirada se apresenta um pouco resistente e receoso. Há um *frame* interessante para pensarmos sobre a indecisão de Beirada.



Personagem Beirada em dúvida se deve ou não trocar os reféns por Fraga para prosseguir nas negociações da rebelião. (00:17:33).

Beirada fica demasiadamente pensativo quando Fraga fala que, se ele for embora, todos os presidiários vão estar fodidos (sic). Sem muita escolha, Beirada percebe que acatar os comandos de Fraga é a sua única salvação. O frame é composto com uma grade entre Beirada e a objetiva, aumentando o teor de aprisionamento, com as duas extremidades bem poluídas com roupas penduradas, explorando o sentimento claustrofóbico. O espectador visualiza Beirada profundamente encurralado, bem próximo, de forma imagética e estética, com a sua reflexão subjetiva. Beirada atende os comandos de Fraga e liberta os reféns, mas apenas mediante troca com Fraga, que agora é o único refém de Beirada.

Na brecha entre a libertação dos reféns e a entrada de Fraga, André Mathias, policial do Bope que estava escondido atrás de uma porta na lateral esquerda de Fraga, desacata as ordens de coronel Nascimento e invade, junto com a sua equipe, o local do conflito, exterminando todos que viam pela frente, encurralando ainda mais Beirada, que segura Fraga pelo pescoço como refém.

O clima é de extrema tensão, Beirada está na iminência de assassinar o refém. Beirada só se tranquiliza um pouco porque Mathias abaixa a sua arma. Ao fazer isso, Beirada também abaixa, porém, como Mathias possuiu treino de guerra, ele levanta a arma rapidamente e aniquila Beirada para salvar o refém/Fraga.

Segundo Nascimento, tudo teria dado certo. O seu comentário em *voice over* prossegue da seguinte forma: *A equipe entrou e em menos de um minuto a gente tinha resolvido o problema. Mathias eliminou o cara mais cascudo da história do Comando Vermelho. Só teve um detalhe que estragou tudo*²³³. Corta para um *frame* da camiseta de Fraga suja de sangue e, aos extremos laterais, um microfone e um gravador de reporter de alguma emissora de televisão. Continua: *Aquela porra daquela camiseta, Direitos Humanos escrita em inglês e manchada de sangue*²³⁴.

É nessa brecha que Fraga expõe de forma contundente a sua indignação em relação ao Bope. Nos jornais, Fraga expõe tudo o que pensa sobre o Bope, taxando-os de covardes, violentos, desumanos, etc. Como a própria personagem fala, “uma polícia cujo símbolo é uma caveira”.

A denúncia de Fraga ocorre nos jornais e o espectador visualiza o desfecho da matéria pela televisão da casa de Nascimento e da sua ex-esposa, Rosane, que agora está casada com Fraga²³⁵. Nascimento é extremamente contrário ao casamento. Alega sua aversão por meio da narrativa *voice over*. Na visão dele, Fraga apenas enchia a cabeça do seu filho de merda.

A antipatia entre eles se explica a partir da composição das personagens. Ambos são estruturados de forma muito estereotipada. Se Nascimento é o fascista, Fraga é o de extrema esquerda, ou como Nascimento mesmo fala, “intelectualzinho de esquerda”.

Para reforçar a respectiva visão, a equipe de *Tropa de elite II* utilizou o seguinte elemento. Quando Nascimento fala que Fraga está enchendo a cabeça de seu filho de merda (sic), o *frame* se compõe da seguinte maneira: o filho de Nascimento em primeiro plano com a fisionomia bem confusa ao ver Fraga denunciar o Bope/seu pai na televisão e, em segundo plano, pendurado na parede, um quadro do MST – Movimento do Trabalhadores Rurais Sem Terra -, reforçando ainda mais o estereótipo.

Outro mecanismo de linguagem utilizado pela equipe seria de sincronizar a fala de Nascimento com o movimento de câmera da direita, imagem de Fraga, para a

²³³ Ibid., 2010.

²³⁴ Ibid., 2010.

²³⁵ A relação de Fraga e Rosane expõe sentido contrário ao poder fálico difundido por *Top Gun: Ases Indomáveis* na interpretação de Douglas Kellner. Em *Tropa de Elite* a questão se instaura no extremo oposto, a personagem está perdendo todo o seu poder para o seu principal “inimigo”.

esquerda, locando o filho de Nascimento dentro do campo de visão. Ao escolher esse movimento de câmera, a carga dramática aumenta a competência da argumentação de Nascimento de convencer o espectador em relação ao estereótipo sobre Fraga.



Filho de Nascimento em dúvida sobre as atitudes do pai. (00:21:59)

O antagonismo entre as personagens possui grande densidade no prelúdio da obra. Após a cena que foi descrita na narrativa acima, o filme estrutura o primeiro ponto de virada²³⁶ do roteiro, tencionando o curso da narrativa. Posterior ao episódio, coronel Nascimento é expulso do Bope por conta da repercussão social em relação a violência do próprio Bope denunciada por Fraga. No entanto, Nascimento ao invés de “cair para baixo”, ele “cai para cima”, sendo promovido ao cargo de subsecretário de segurança pública. A transferência para o cargo superior só foi possível porque a população média da sociedade apoiou a atitude do Bope, cumprindo o famoso lema: “bandido bom, é bandido morto”.

²³⁶ Ponto de virada faz parte da estrutura de roteiro do livro *Manual do roteiro*, de Syd Field. O conceito tem como objetivo guiar as tensões da narrativa fílmica: *O PONTO DE VIRADA (plot point) é um incidente, ou evento, que "engancha" na ação e a reverte noutra direção. Ele move a história adiante. Os pontos de virada (plot points) no fim dos Atos I e II seguram o paradigma no lugar. Eles são âncoras do seu enredo. Antes de começar a escrever, você tem que saber quatro coisas: final, início, ponto de virada no final do Ato I e ponto de virada no final do Ato II. Ao longo deste livro eu enfatizo a importância dos pontos de virada no final dos Atos I e II. Você tem que saber quais são os pontos de virada no final de cada ato antes de começar a escrever. O roteiro completo pode conter até 15 pontos de virada. Quantos você terá, outra vez, depende de sua história. Cada ponto de virada move a história adiante, no sentido da resolução.* FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 101 - 2.

Neste momento, a obra mostra de que forma a participação e a opinião pública influenciam para a composição da administração do espaço público. São nas pequenas digressões quase imperceptíveis, com o público/ou mundo que está fora da relação entre policiais e criminosos, que faz com que o espectador fique mais ativo diante da obra, incentivando o desejo de opinar se concorda ou não com os raciocínios de Nascimento. O debate acionado pelo filme sobre a retórica “bandido bom, é bandido morto”, é um fenômeno intensivamente atual e cotidiano, é uma prática que proporciona o embaralhamento da separação entre realidade e ficção, pois o espectador vê a questão quase como extensão do seu dia a dia mais corriqueiro. Por outro lado, se o filme apresentasse a reflexão a partir da dimensão histórica, ele não iria ganhar tanto teor de “realidade” e, sucessivamente, influenciaria para o desengajamento do espectador sobre a obra.

Inevitavelmente, a equipe produtora de *Tropa de Elite* conseguiu sistematizar uma forma de narrativa que estimule o espectador a opinar sobre o mundo em que vive, tanto para concordar, discordar ou apresentar alguma reflexão que esteja totalmente fora da totalidade defendida pelo filme. Enfim, a recepção é sempre polissêmica, como viemos trabalhando até o exato momento. Não obstante, a questão que se instaura é a seguinte: seria possível sistematizar uma estética cinematográfica que aproxime o espectador ao mundo da obra sem perder a dimensão histórica?

Padilha e Fernando Meirelles, direto de *Cidade de Deus* (2002), dissertam constantemente que o erro do Cinema Novo foi ter saturado suas obras de consciência histórica, guiando para uma certa embriagues e confusão para o espectador; conseqüentemente, exercendo o desengajamento.

“31.maio.2008 >> “[Tropa de Elite] Virou uma referência, o que é ótimo. Compreendo perfeitamente essa idéia de o longa tentar ser neutro, de não se aliar ao protagonista, o Capitão Nascimento, mas também de não o condenar. É o anti-Glauber Rocha. O Glauber era um cara que opinava em cada diálogo, em cada plano. E Tropa de Elite é o oposto. Essa estratégia tem muito mais impacto na sociedade do que qualquer filme que o Glauber fez.” (Fernando Meirelles, diretor de Cidade de Deus, em entrevista à Bravo!, onde ainda acrescentou a respeito de si e de José Padilha, diretor do Tropa de Elite, que “O que fazemos é totalmente anti-Hollywood”)²³⁷.

Segundo Meirelles, o erro de Glauber Rocha foi ter opinado excessivamente a

²³⁷ SZAFIR. Op. Cit., p. 69.

cada sequência de plano que era exibido, proporcionando distanciamento entre obra e espectador. Padilha e Meirelles souberam fazer um filme que impactou a sociedade. O debate social sobre os seus filmes se estende até o tempo presente; porém, será que os respectivos debates são inerentemente positivos? Qual é a perda para o debate social, dimensão política e cultural ao retirar a dimensão histórica da obra fílmica?

A obra fílmica, partindo da análise enquanto perda da dimensão histórica, reafirma, cria, recria, calcifica e dissemina interpretações sociais problemáticas para a resolução do problema da desigualdade, violência e racismo no Brasil. Uma delas, por exemplo, é a forma como a narrativa é contada; por meio da retórica *voice over* de Nascimento que tem, como consciência criacionista, que dizer tudo o que é ou não sobre os Outros e o mundo *diegético*. Cabe ao Nascimento dar a interpretação final ao espectador sobre o problema da segurança pública e corrupção no Rio de Janeiro/Brasil (que nunca é sem resistência). A outra questão se instaura na perpetuação da *memória histórica* nacional de eleger o Estado, ou a má administração do espaço público, como o principal causador ou produtor de criminosos e corruptos. No caso, os sujeitos são vistos apenas como reflexo do Estado, destituídos de qualquer vontade ou reflexão própria²³⁸.

²³⁸ A respetiva interpretação vem sendo consolidada desde o século XIX, com a obra de Joaquim Nabuco, *O Abolicionismo*. Segundo o autor, a liberdade aos escravos deveria ser “concedida” e não conquistada, pois, tais sujeitos, não possuíam a capacidade de agenciar sobre a própria realidade histórica e social. A interpretação de Nabuco influenciará a narrativa da sociologia e historiografia da década de 60 e 70, ocorrendo a sua superação no âmbito acadêmico somente na década de 1980. Segundo Chalhoub. *A predominância, nas décadas de 1960 e 1970, do paradigma da ausência na produção acadêmica sobre os trabalhadores requer alguma descrição de suas origens e fontes intelectuais mais remotas. Referência clássica é Joaquim Nabuco, em especial sua obra intitulada O Abolicionismo, publicada originalmente em 1883. Ao definir o caráter do movimento abolicionista, Nabuco parte da idéia de que tal movimento tinha “o mandato da raça negra”, ou seja, os escravos e seus descendentes nascidos após a Lei de 1871 □ os ingênuos □ haviam delegado aos abolicionistas a missão de libertá-los. Essa delegação, todavia, era “inconsciente da parte dos que a fazem”, pois que tais pessoas não tinham percepção de seus interesses nem meios de reivindicar os seus direitos. A escravidão nos legara “um povo”, mas “fraco” e “oprimido”, a exigir a sua defesa por abolicionistas humanos e compassivos. Preocupado em angariar simpatias à causa da abolição, Nabuco enfatizava que sua pregação não se dirigia aos escravos. Seria covardia fazê-lo, pois a esperança de liberdade desencadearia energias incontroláveis num contingente numeroso de pessoas despreparado para lidar com as responsabilidades da reivindicação de direitos por dentro da ordem social e jurídica existente. O assunto teria de ser negociado entre os proprietários de escravos e seus pares políticos e sociais, e conduzido pelas vias institucionais e legislativas habituais, nas quais não se concebia qualquer atuação dos escravos. Em suma, a liberdade teria de ser “doada ou concedida” aos negros, por definição incapazes de obtê-la sem implodir a ordem social. Nabuco pretendia defender a classe dos proprietários da “vindita bárbara e selvagem dos escravos”; seu pressuposto sobre os cativos era o de que constituíam “uma população mantida até hoje ao nível dos animais e cujas paixões, quebrado o freio do medo, não conheceriam limites no modo de satisfazer-se.”. CHALHOUB, Sidney; SILVA, Fernando Teixeira. *Sujeitos no imaginário acadêmico: Escravos e trabalhadores na historiografia brasileira desde os anos 1980*. Caderno AEL, Campinas, v. 14, 2009, p. 17.*

Em diálogo com a problemática de culpabilizar exclusivamente o espaço público como produtor de violência, a obra fílmica deixa outras instâncias ou a própria lógica de funcionamento da sociedade intacta, desde o racismo estrutural da sociedade brasileira, até a ação de manutenção do *status quo* da polícia militar em prol das elites. A sociedade é correta, o problema está nos “corruptos” que interferem no seu bom funcionamento.

Todavia, abordaremos, por meio da narrativa fílmica, a complexificação da dimensão histórica para, em seguida, observamos que, possivelmente, *Tropa de Elite II* fala mais a partir do presentismo e da perpetuação de determinada *memória histórica* calcificada como natural, do que a partir da ideia de um filme que disserta sobre o “real” problema da segurança pública.

A primeira questão será de argumentar que *Tropa de Elite II* sistematiza uma interpretação sobre o “sistema” - conceito muito pronunciado pelo protagonista – enfatizado no presentismo e no argumento sobre a má administração do espaço público/jeitinho brasileiro. Segundo a interpretação do filme, o “sistema” seria um mecanismo impessoal, gerido exclusivamente para o seu próprio interesse em produzir dinheiro e riqueza, mesmo que tenha que custar a vida de milhares de inocentes. Como Nascimento disserta: *Só que o sistema não tem planejamento central e nem diretoria, parceiro. O sistema é um mecanismo impessoal, uma articulação de interesses escrotos.* A explicação é tão abstrata que acaba generalizando para o espaço público na sua totalidade. Em vista disso, outras esferas da experiência brasileira ficam de fora enquanto problema para pensar a questão da segurança pública, por exemplo, a lógica mercadológica e o racismo estrutural, principal experiência social responsável pela perpetuação da má administração do espaço público, isenção jurídica da perversidade do neoliberalismo e violência urbana no Brasil.

No entanto, *Tropa de Elite II* não seria a representação fidedigna da realidade, mas a reprodução da *memória histórica* de deterioração do espaço público em prol da total legitimação do sistema capitalista. Desde a argumentação de Jessé Souza, ao teorizar sobre a eficácia discursiva de Raymundo Faoro e Sérgio Buarque de Holanda²³⁹, até as condutas políticas do partido UDN entre as décadas de 40 e 60. Não

²³⁹ explicação dominante do vira-lata brasileiro, emotivo, corrupto e da corrupção só do Estado – que sempre possibilitou toda a manipulação midiática e política contra a democracia e contra os interesses

é por acaso que, assim como a UDN, Nascimento se vê como a personagem onisciente, capaz de compreender a “verdadeira” lógica de funcionamento do “sistema”. Mesmo sendo uma compreensão gerida pelo coletivo – Fraga, André Mathias e Clara Vidal -, é Nascimento que totaliza a interpretação e propaga, pelo seu filtro moral, ao espectador.

Por exemplo, Benevides compreende a organiza da UDN da seguinte maneira na sua pesquisa intitulada *A UDN e Udenismo: Ambiguidade do Liberalismo Brasileiro (1945 – 1965)*.

O liberalismo restrito (antipovo) remete diretamente ao elitismo do partido, caracterizado em torno de dois pontos principais: a defesa da tese sobre a presciência das elites (e daí, um passo certo para a contestação dos resultados eleitorais, com o rotineiro refrão "o povo não sabe votar", e o golpismo) e o sentido de excelência dos udenistas. O moralismo — marca registrada do partido, interna e externamente corresponde, por um lado, ao ascetismo tático no combate à corrupção (via indireta do ataque ao getulismo) e, por outro; ao compromisso com a moralização desejada pelas classes médias, que a UDN pretendia representar. Corresponde, igualmente, à ótica udenista derivada de sua autoimagem da "pureza de princípios", inspiradora da idéia de que "o poder corrompe". O bacharelismo significa, em primeira abordagem, o gosto excessivo pela retórica, antigo apego reconhecido ao longo da história das elites brasileiras. No bacharelismo importa salientar a ênfase no legalismo formal e na ordem (a tradição assegurada), além da mística de uma comunidade de estilos e mentalidades²⁴⁰.

Por ser uma interpretação veemente consolidada no imaginário nacional, *Tropa de Elite II* transforma-se em simulacro de realidade que potencializa ainda mais a fina linha entre ficção e realidade da sociedade hiperespetacularizada, engajando ainda

populares – tem sua força na história e na sociologia do vira-lata. Uma explicação, para ser dominante, tem que esclarecer a totalidade da realidade social. Ou seja, ela tem que esclarecer as três questões principais tanto para os indivíduos quanto para as sociedades: de onde viemos, quem somos e para onde vamos. A teoria que responde a essas três questões de forma convincente é aquela que se candidata à interpretação dominante, definindo a forma como toda uma sociedade se vê. Não por acaso, eram também as três questões que todas as religiões bem-sucedidas respondiam a seus fiéis. A única teoria brasileira que responde a essas três questões de modo convincente é a teoria implicitamente racista do culturalismo conservador entre nós. Não existe nenhuma outra teoria nacional com essa abrangência. A esquerda, por exemplo, jamais desenvolveu uma concepção crítica a essa teoria e, por conta disso, sempre foi colonizada no coração e na mente pelo culturalismo racista conservador com efeitos práticos devastadores, como os recorrentes golpes de Estado mostram tão bem. Como muita gente inteligente, inclusive especialistas, não percebe a importância da noção de totalidade para a eficácia de uma explicação, se imagina que qualquer explicação sobre tópicos específicos – por mais geniais e importantes que sejam – constitua uma teoria abrangente que daria conta da totalidade referida acima. SOUZA, Jessé. *A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato*. – Rio de Janeiro: Leya, 2017, p. 25.

²⁴⁰ BENEVIDES, Maria Victoria. *A UDN e o Udenismo: Ambiguidade do Liberalismo Brasileiro (1945 – 1965)*. São Paulo: USP, 1980, p. 110.

mais o espectador, pois ele se vê dentro da narrativa, principalmente em período tão delicado como a eleição de 2010 entre Dilma PT e Aécio PSDB. Reiterando: o objetivo central não é de mostrar qual é a verdadeira totalidade da realidade brasileira e, sim, de defender que *Tropa de Elite II*, ao discursar sobre a respectiva *memória histórica*, acaba ofuscando a separação entre ficção e realidade e, possivelmente, influenciando para a aproximação do espectador sobre a obra.

3.2 TROPA DE ELITE II DESVENDA A “CORRUPÇÃO” OU NÃO VÊ A SUA PRÓPRIA?

Na parte inicial do texto, a narrativa não transpassou de interpretação da linguagem cinematográfica, sem adentrar muito sobre conceitos e reflexões do problema da violência pública no Rio de Janeiro/Brasil. Portanto, neste tópico, selecionaremos algumas cenas para discutir os motivos que proporcionaram *Tropa de Elite II* alçar tantas críticas e recepções, levantando como hipótese o esfacelamento da separação entre ficção e realidade concedida por meio da explicação social fragmentada no presentismo.

Ao longo da trama da rebelião no presídio, Nascimento ainda perpetua o seu imaginário fascista do primeiro *Tropa de Elite*. Segundo a personagem, *o certo era fechar a porta, jogar a chave fora e deixar os caras se trucidarem lá dentro. Só que tem muito intelectualzinho de esquerda que ganha a vida defendendo vagabundo. E o pior que esses caras fazem a cabeça de muita gente*²⁴¹. Em primeira instância, parece que a obra fílmica apresenta leitura de forma “neutra”, pois Nascimento apresenta a sua argumentação e, logo em seguida, a personagem Fraga explica a sua concepção de mundo e o seu pensamento em relação aos presídios de segurança máxima.

Não obstante, a interpretação genocida de Nascimento perpetua-se com legitimidade pelo fato do fragmentado recorte imagético; momento que os presidiários se rebelam e comentem atrocidades como, por exemplo, matar a personagem Qualé - chefe da facção criminoso ADA (Amigo dos amigos) - com diversas facadas e a carbonização de seu corpo, seguida da fala cruel de Beirada – chefe do Comando Vermelho e líder da rebelião - *Agora vocês vão aprender como se assa um porco, filho*

²⁴¹ NASCIMENTO, Op. Cit., 2010.

*da puta*²⁴². Diante disso, a chance de o espectador interpretar a argumentação de Fraga como simples retórica de “intelectualzinho de esquerda” é extensa, pois o que fazer diante de tanta violência a não ser responder com o combate repressivo?

Por apresentar poucos elementos para pensar sobre a realidade histórica e social da violência, o filme acaba denotando caráter de “realidade”, pois atende ao anseio mais pragmático dos espectadores, que estão intoxicados de imagens espetacularizadas da violência reproduzidas nos programas sensacionalistas ou filmes de thriller americano. Proporcionando um movimento duplo por meio da estética: “efeito de real” e aproximação do espectador sobre a obra. Possível interação causada até mesmo para os espectadores que discordam da narrativa fílmica, que se engajam revoltosamente ao estapafúrdio argumento fascista de Nascimento. Como diria José Padilha, a emoção suscita o debate.

Decerto, se a obra fílmica abrangesse a reflexão histórica da produção da violência urbana (por exemplo, quando Caco Barcellos, no livro *Rota 66*, nos mostra que a violência da Polícia Militar ajudou a intensificar ou até mesmo criar em larga escala a violência criminal nos espaços periféricos, tamanha a brutalidade apresentada pelos Policiais Militar²⁴³), *Tropa de Elite II* teria perdido a sua potencialidade emotiva e, possivelmente, desengajado o espectador da obra. O efêmero, na narrativa de *Tropa de Elite II*, ajudou a potencializar o imaginário do cinema naturalista enquanto “extensão da realidade”, estilo de narrativa que perpetua-se desde o primeiro *Tropa de Elite*.

Ao longo da narrativa, Nascimento alega impetuosamente que são os policiais corruptos, mais o tráfico de drogas financiado pela classe média, que sustenta o “sistema” produtor da violência pública. A respetiva lógica de funcionamento social causou muita intriga, como foi discutido e apresentado no trabalho de Szafir. Porventura, se Padilha optasse por historicizar sobre a “Guerras às Drogas” e o processo de encarceramento em massa da década de 1990, como Salo de Carvalho interpreta sobre o sistema penitenciário, haveriam ocorrido excessivos engajamentos

²⁴² Ibid., 2010.

²⁴³ Os policiais militares foram treinados pelo Exército a usar metralhadoras, em 1969, com o objetivo de combater guerrilheiros. Mas, quatro anos depois, vencida a guerrilha, continuam usando armamento pesado durante o patrulhamento regular da cidade. Contra outro tipo de inimigo. Agora o alvo das metralhadoras são geralmente jovens da periferia, muitas vezes desarmados. De 73 até 75, os soldados foram autorizados pelos seus comandantes a metralhar pelo menos 109 vezes contra pessoas da zona pobre da cidade, suspeitas de serem criminosas. BARCELLOS. Op. Cit., p. 47.

dos espectadores diante da obra?

Em termos político-criminais, a adesão explícita ao “populismo punitivo” ocorre em 1990, com a publicação da Lei dos Crimes Hediondos. A referida Lei representa o marco simbólico do ingresso do Brasil no cenário internacional do grande encarceramento. Neste aspecto, é inegável a reponsabilidade do Legislativo no aumento superlativo da população carcerária brasileira, pois, a partir da Lei 8.072/90, o país aderiu à demanda punitivista. Assim, juntamente com inúmeras outras alterações legislativas, aumentou o input e restringiu o output do sistema punitivo – as quais consistem, por exemplo, na criação de novos tipos incriminadores, na elevação das penas em abstrato, no enrijecimento nas formas de cumprimento das penas (regimes prisionais), no aumento das hipóteses de prisões cautelares, na restrição de indultos e comutação das penas²⁴⁴.

Notoriamente, na década de 1990, com a Lei dos Crimes Hediondos, instaura-se outras tecnologias de poder para a perpetuação do racismo e da violência urbana enraizado na sociedade brasileira. Ironicamente, o filme *Tropa de elite I*, de 2007, tem a sua temporalidade *diegética* na década de 90, mas a problemática do encarceramento em massa e as novas formas de perpetuação do racismo não são abordadas. O único debate apresentado é o funcionamento do “sistema” interpretado por Nascimento, que representa o desejo enérgico de uma parcela da sociedade que compreende a resolução efêmera da naturalização da violência como a única forma de resolução do problema.

Para além da ação enérgica do BOPE, representada em ambos os filmes, o estilo de narrativa reproduz outra *memória histórica* presente na sociedade brasileira: a do patriarcalismo. Nascimento não apenas descreve o visível por meio das imagens, como também cria o mundo e dá sentido a ele, especialmente quando, ao bel prazer, faz o seguinte julgamento sobre a personagem Fraga: *Só que tem muito intelectualzinho de esquerda que ganha a vida defendendo vagabundo. E o pior que esses caras fazem a cabeça de muita gente*. Na *diegese*, Fraga é professor de história, a sua profissão tem como finalidade ensinar um ofício ou ministrar aulas para alguma escola de nível fundamental ou médio, nenhuma dessas características entram no hall de “defender vagabundo”. Quem atribui esse estereótipo à personagem é Nascimento, o narrador onisciente, detentor do filtro moral sobre tudo e todos que transitam na realidade ficcional. O comportamento de Nascimento lembra em demasia a estrutura da personagem Estácio do livro *Helena*, de Machado de Assis.

A interpretação da obra *Helena* partirá da leitura de Sidney Chalhoub, no livro

²⁴⁴ Ibid., p. 631.

Machado de Assis Historiador. Segundo Chalhoub, Machado de Assis teria como finalidade questionar a estrutura patriarcal do século XIX, especificamente as políticas conservadoras do “tempo saquarema”. Para isso, Machado de Assis, polarizou o debate por meio de duas personagens, Estácio, filho do conselheiro Vale, representando o patriarcalismo e a filha apenas em testamento de Vale, representando o questionamento e a crítica ao patriarcalismo. A alegoria pretendia interpretar os problemas sociais entre os anos de 1866 e 1871, marcado pela promulgação da Lei do Ventre Livre, um dos principais mecanismos jurídicos de problematização ao *status quo*, que teve grande efeito pragmático graças à atuação imperativa de Machado de Assis no ministério da fazenda²⁴⁵.

Estácio representaria a ala conservadora pela sua composição de sempre ver as relações sociais a partir de sua visão e julgamento moral. O mundo, assim como as demais pessoas, teria como único objetivo servi-lo e acatar os seus desejos mais íntimos. Segundo Estácio, só há duas possibilidades de existência humana: liberdade absoluta ou dependência moral. No caso, os patriarcas, como detentores da liberdade absoluta, e os demais sujeitos: escravos, mulheres, pretos livres etc., no âmbito da dependência moral.

Em sua forma pura – isto é, caso existisse fora de um contexto de luta de classes -, a ideologia de Estácio seria como o Deus do Gênesis: criaria um mundo que seria a mera expansão de sua vontade. Todavia, como essa ideologia é produto e ao mesmo tempo instituinte de um contexto de luta de classes, ela é apenas aquilo que permite a Estácio pensar e dizer que está concedendo quando, na verdade, estiver cedendo a pressões, ou ao menos reconhecendo a existência de antagonismos sociais²⁴⁶.

A alteridade é um conceito inexistente no imaginário de Estácio. Quem tenta trazer outras formas de ver o mundo é Helena, mas sem muito êxito, mesmo afirmando incisivamente que *um preconceito desfaz-se; basta a simples reflexão*. Assim como Estácio, coronel Nascimento também não consegue ver o mundo a partir da alteridade.

²⁴⁵ Todavia, Helena não podia ser apenas o registro de certa estrutura de dominação: Machado escreveu tal romance em 1876, evocando as práticas sociais e o “clima” vigentes na década de 1850. Ou seja, é preciso ler Helena em suas duas historicidades: a da narrativa – anos 1850 – e a do autor – 1876 -, e considerar que houve, de permeio, a crise social e os debates políticos intensos que culminaram na lei de 28 de setembro de 1871, depois conhecido como Lei do Ventre Livre. Escrito na perspectiva de quem presenciara a emergência da crise nas formas tradicionais de domínio, Helena se torna também uma revelação, às vezes sutil, outras vezes aberta e até informada pelo propósito da denúncia, dos antagonismos e da violência inerente às relações sociais vigentes durante “o tempo saquarema”. CHALHOUB. Sidney. Machado de Assis Historiador. São Paulo: Companhia das letras, 2003, p. 19.

²⁴⁶ Ibid., 28.

Pelo contrário, o mundo *diegético* é completamente construído por ele, tudo deve passar pelo seu crivo moral. Cabe a Nascimento transmitir a interpretação sobre o mundo ao espectador. Tal prática demonstra que, mesmo dentro do vácuo de um século, a polícia do Rio de Janeiro perpetua práticas patriarcalistas da cultura escravocrata, observando os negros – com a roupagem de vagabundos – como “dependentes absolutos”, que podem ser exterminados a qualquer momento.

Porém, por mais que haja a forte presença da *memória histórica* escravocrata, as relações sociais se dão de maneiras específicas dentro das suas temporalidades. Na narrativa de Machado de Assis, a pessoa negra era vista em similitude ao animal, o próprio Estado o registrava como tal²⁴⁷. Já em *Tropa de elite II*, o patriarcalismo é interferido pela presença do Estado democrático, pela premissa iluminista, pela tecnologia jurídica moderna instaurada a partir do século XIX na Europa²⁴⁸ etc. Por isso que a vontade de Nascimento é recalcada. Ele gostaria de trancafiar as facções rivais dentro do presídio e deixar eles se trucidarem, porém, é inibido pelo aparato do Estado. Isso não quer dizer que o Estado²⁴⁹ é contrário ao pensamento de Nascimento. O Estado, pelo menos o número hegemônico representativo, também é conivente ao genocídio. No entanto, o seu exercício deve ser executado via respaldo jurídico, burocrático e legal. Dentre dos seus mecanismos.

O Estado, assim como qualquer relação humana, sempre perpetuará concepções ideológicas e políticas. A sua lógica positivista de funcionamento não conseguiu sublimar o imaginário escravocrata e criacionista do mundo. Pelo contrário, ressignificou a partir dos moldes filosóficos embrionários da modernidade. Autores

²⁴⁷ Cá estamos, sem dúvida, de volta à galhofa. Ocorre, porém, que Helena continua a fala de cativo. Numa sociedade escravista, escravos e animais encontram-se muitas vezes em lugar semelhante no que tange à estrutura legal e até às representações sociais: num inventário post-mortem, por exemplo, escravos e animais aparecem lado a lado como os bens semoventes do senhor/proprietário; nos discursos de denúncia contra a escravidão, era comum que os críticos do regime acentuassem seus horrores traçando paralelos entre a condição dos escravos e a dos animais “irracionais” à sua volta. Pois então a galhofa de Helena dissimulação. Ela declara que não vai fazer a vontade do irmão e, portanto, não defenderá a causa de que o cativo é uma “bem-aventurança”. *Ibid.*, p. 32 – 3.

²⁴⁸ Para mais informações, ver: FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, Vozes, 1987.

²⁴⁹ Não estamos pensando o Estado como uma entidade autônoma e, sim, enquanto um grupo de instituições com visões de mundo e interpretações ideológicas demasiadamente conflituosas, sendo esse um dos motivos da impossibilidade de Nascimento não exercer as suas vontades ao bel prazer. Porém, como a herança escravocrata e patriarcal são latentes no imaginário social, as instituições que compõe o Estado acabam assumindo tais posturas de forma hegemônica, mas jamais sem conflitos.

como Descartes²⁵⁰, Isaac Newton e os seus intérpretes²⁵¹, interpretaram o mundo enquanto corpo e extensão, dimensionados basicamente por grandeza, número, quantidade, lugar, tempo e duração. Segundo Descartes, a extensão, por mais imperceptível, seria um dado *a priori* constituinte da mente/alma, da relação entre mente e corpo, por isso o autor questiona o mundo sensível, mas, conclui que a única forma de analisar o mundo, seria pela racionalidade. E o corpo, que tem como atributo a extensão, deveria ser sempre analisado pelo pensamento, pois toda matéria é destituída de alma, logo, passível de análise²⁵².

Característica de percepção de mundo que se torna basilar para o processo de modernização do Brasil no começo do século XX, principalmente nas áreas das profissões liberais, por exemplo, direito e medicina.

A despeito de uma variação nas interpretações, o fato é que esses juristas, enquanto “homens de ciencia”, se sentiam responsáveis por essa difícil nação ainda em processo de formação. Intelectual era, portanto, aquele que ia à filosofia apenas para encontrar os fundamentos necessários para lidar com os problemas locais: a

²⁵⁰ Depois, examinando com atenção o que eu era e notando que podia fingir que eu não possuía corpo algum e que não havia mundo algum ou qualquer lugar onde eu existisse, mas que nem por isso podia supor que não existia e que, ao contrário, pelo fato mesmo de pensar em duvidar da verdade das outras coisas, seguia-se de modo muito evidente e muito certo que eu existia, ao passo que, se somente tivesse parado de pensar, ainda que todo o resto que alguma vez havia imaginado fosse verdadeiro, já não teria razão alguma de acreditar que eu tivesse existido. Compreendi então que eu era uma substância cuja essência ou natureza consiste somente no pensar e que, para ser, não necessita de lugar algum, nem depende de qualquer coisa material. Desse modo, esse eu, isto é, a alma, pela qual sou o que sou, é inteiramente distinta do corpo e até mesmo que ela é mais fácil de conhecer do que ele e, ainda que essa nada fosse, ela não deixaria de ser tudo o que é. DESCARTES, René. *Discurso do método; Meditações; tradução Roberto Leal Ferreira. – 2. Ed. – São Paulo: Martin Claret, 2012, p. 40.*

²⁵¹ *O método de Kissinger no ensaio segue o que os lingüistas chamam de oposição binária: mostra que há dois estilos na política externa (o profético e o político), dois tipos de técnica, dois períodos e assim por diante, Quando, no final da parte histórica da sua argumentação, ele se encontra frente a frente com o mundo contemporâneo, ele o divide, conseqüentemente, em duas metades, os países desenvolvidos e os que estão em desenvolvimento. A primeira metade, que é o Ocidente, "está profundamente comprometida com a noção de que o mundo real é exterior ao observador, que o conhecimento consiste no registro e na classificação de dados - com quanto mais precisão, melhor". A prova de Kissinger para isso é a revolução newtoniana, que não teve lugar no mundo em desenvolvimento: "As culturas que não passaram pelo primeiro impacto do pensamento newtoniano retiveram a visão essencialmente pré-newtoniana de que o mundo é quase completamente interno ao observador". Conseqüentemente, acrescenta, "a realidade empírica tem um significado muito diferente para vários dos novos países do que tem para o Ocidente, pois de um certo modo esses países nunca passaram pelo processo de a descobrir". SAID, Edward W. *Orientalismo: O oriente como invenção do ocidente; tradução. Tomás Rosa Bueno. São Paulo. – Companhia das Letras, 2007, p. 57.**

²⁵² Segundo Descartes, natureza é extensão, qualquer configuração que a natureza apresentar, será sempre natureza. Descartes retira o pecado da manipulação da natureza. Arvore e corpo são a mesma coisa, ambos são matérias enquanto qualidade. Os princípios nunca mudam, são os mesmos. Só Deus cria, eu não recrio os princípios de Deus, eu apenas aplico-os. Se Deus me fez um ser inteligente, ele queria que eu aplicasse para a minha satisfação. Os animais não fazem isso porque são apenas mecanismo, pura extensão. Tudo se transforma, nada se cria.

miscigenação, o atraso, a pobreza, o parco desenvolvimento²⁵³.

Homens letrados responsáveis para “guiar” a nação, com a sua conduta extremamente racista, eugênica e sem a possibilidade de exercer qualquer tipo de alteridade. A partir disso, se torna compreensível porque a “Guerra às Drogas” não é um mecanismo “neutro” do Estado, perseguindo, quase que exclusivamente, pessoas negras. Dimensão histórica que *Tropa de Elite I e II* fragmenta.

Seria de imaginar que quarenta anos de uma guerra fracassada fossem suficientes para persuadir seus combatentes quanto à necessidade de uma mudança de rumo. No entanto, a guerra desastrosa continua inabalável. Por quê? Uma das razões é que a guerra global contra as drogas tem relativamente pouco a ver com a resolução de problemas associados a drogas ilegais. O consumo de drogas é a justificativa para a guerra, mas não é (e nunca foi) sua principal motivação. A Guerra às Drogas nunca teria sido declarada nos Estados Unidos se não fosse pela raça e pela classe daqueles rotulados como inimigos. A política de drogas e sua prática atual remontam em grande parte à política racial estadunidense e permanecem arraigadas na utilidade política (e na rentabilidade econômica) da guerra perpétua²⁵⁴.

Segundo Alexander, o Estado a cada século desenvolve novas características ou, como a autora nomeou o livro, novo Jim Crow, para perenizar o racismo. Todavia, as instituições que compõem o Estado não exercem ou desenvolvem tecnologias de poder de forma onipotente: os conflitos políticos e ideológicos sempre são notórios em qualquer século/instituição²⁵⁵. Ao mesmo tempo que algumas instituições, por exemplo a polícia, legitimam o genocídio, há outras instâncias que lutam em prol da perpetuação da vida e do bem-estar da população²⁵⁶. Portanto, não há um postulado

²⁵³ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870 – 1930*. São Paulo. – Companhia das Letras, 1993, p. 221.

²⁵⁴ ALEXANDER, Michelle. *A nova segregação: racismo e encarceramento em massa*. 1º ed. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 22.

²⁵⁵ Para mais informações, ver: SLENES, Robert W. *Na senzala uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava. Brasil Sudeste, século XIX*, 1999; CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte*, 1990.

²⁵⁶ Por exemplo, a Lei do Ventre Livre. Segundo Chalhoub, a Lei do Ventre Livre teria como finalidade iminente suavizar os densos conflitos entre negros e senhores de escravo. Mas não pela leitura unilateral e, sim, pela constante e arguciosa luta dos negros em prol da sua liberdade e o papel preponderante de Machado de Assis em fazer a lei acontecer. *O senhor é o único protagonista dos acontecimentos, e Pancrácio surge na melhor das hipóteses como um negro imaturo e infantil, que aceita tudo “humildemente”. O próprio Gledson, contudo, nos dá uma pista ao enfatizar a passagem na qual o senhor procura medir a altura de Pancrácio.6 O molecote é mais alto que o senhor, havia crescido “imensamente”, valia “muito mais que uma galinha”. É óbvio que, numa análise das relações de força física entre os dois homens, era o bom Pancrácio quem detinha poderes de distribuir os petelecos e pontapés que bem entendesse. Machado pode estar mais uma vez ironizando o ponto de vista do narrador na crônica, que sempre se auto-representa como o único sujeito dos fatos descritos. Podemos fazer então uma leitura deliciosamente invertida da situação: é exatamente por reconhecer os maiores poderes de Pancrácio que o senhor se rende às evidências e lhe “concede” a liberdade. O moleque — assim como*

apriorístico que defina o Estado sem litígios e homogêneo; o confronto é uma característica *sine qua non* do Estado. A representação da aversão, mesmo de forma exorbitantemente estereotipada, na obra cinematográfica, seria da personagem Fraga.

Em *Tropa de Elite II*, a dimensão histórica abordada acima é suprimida e, em paralelo, as medidas mais enérgicas são condensadas em um latente pragmatismo; ou seja, a naturalização da violência. Por exemplo, a concepção de mundo criada por Nascimento após a atitude da Polícia Militar/BOPE com o assassinato de Beirada. Segundo Nascimento:

Mathias aproveitou a chance que teve, fez o que aprendeu no BOPE, matou o vagabundo para proteger o refém. O problema, parceiro, é que um tiro de 7.6.2 faz um furo pequeno na entrada, mas o buraco de saída é do tamanho de uma tangerina. A equipe entrou, em menos de um minuto a gente já tinha resolvido o problema, Mathias eliminou o cara mais cascudo da história do Comando Vermelho. Só teve um detalhe que estragou tudo. Aquela porra daquela camiseta. Direito Humanos escrito em inglês e manchada de sangue. Aquela merda virou manchete no mundo inteiro²⁵⁷.

Para Nascimento, o único problema da situação toda foi a camiseta manchada de sangue, principal elemento causador da repercussão da notícia do assassinato de Beirada, com a denúncia contundente de Fraga para televisão.

Na sequência, Nascimento é transferido para o cargo de subsecretário de segurança pública; motivo: questões políticas. O Governado queria exonerar o coronel Nascimento da polícia, mas muda de ideia ao tomar conhecimento que a população havia apoiado o ato de extermínio do BOPE. Nesse momento, o filme representa o discurso majoritário da classe média: “bandido é bandido morto”. Em decorrência, ocorre a transferência. Ao invés de “cair para baixo”, Nascimento “cai para cima”, como ele relata no filme.

os escravos em geral — havia crescido “imensamente” nos últimos dezoito anos; isto é, os negros haviam assumido atitudes mais firmes no sentido de obter a liberdade nesse período. Essa interpretação é apoiada ainda pela própria idade de Pancrácio: se ele tinha “mais ou menos” dezoito anos em 1888, havia nascido no início da década de 1870, em torno da data da chamada “lei do ventre livre”. Esse é um momento decisivo do encaminhamento político da crise da escravidão, um momento cuja importância é reconhecida por Machado, como enfatiza Gledson.⁷ Ou seja, Machado nota mudanças significativas a partir do início da década de 1870, e inclui entre as linhas de força do processo as transformações nas atitudes dos próprios negros, ou pelo menos a percepção por parte dos senhores de que algo estava mudando entre os escravos. Pancrácio, “tu cresceste imensamente”. CHALHOUB, Sidney. Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte. – São Paulo: Companhia das letras, 1990, p. 101.

²⁵⁷ Op. Cit., 2010.

Lotado novo local de trabalho, a personagem Nascimento, ainda munida com a concepção de corrupção²⁵⁸ do primeiro filme, transforma o Bope em uma máquina de guerra com o objetivo de cortar o mal pela raiz; de exterminar o tráfico para, conseqüentemente, findar o dinheiro do arrego²⁵⁹ fornecido aos policiais corruptos.

Para dar maior credibilidade à argumentação de Nascimento, Daniel Rezende e Lula Carvalho (direção de fotografia), articulam estética e conteúdo em constante diálogo. Nascimento é apresentado pelo movimento suave da câmera da esquerda para direita, perpassando pela parte traseira dos policiais do Bope, que são apresentados em total simetria. A passagem lenta por trás dos agentes aguça o sentimento de tensão, apreensão, potencializando o olhar ativo de nascimento. O movimento de câmera pausa quando Nascimento fica centralizado em *plano médio*. Junto com a movimentação descrita acima, Nascimento discursa em *voice over* sobre os seus problemas pessoais – relata que o seu filho tinha medo dele, que Rosane o achava fascista e André Mathias o via como traidor -. Na visão de Nascimento, ele tinha tudo para ficar deprimido, algo que não acontece, pois a sua missão era mais importante que os seus problemas pessoais. Quando Nascimento é centralizado no plano, a narração *voice over* finda e Nascimento discursa em *som in*. *Senhores, o Bope é uma peça fundamental na nossa política de segurança pública. E eu tenho total confiança na capacidade dos senhores*²⁶⁰.

Ao iniciar a fala “na capacidade dos senhores”, a montagem salta do plano frontal da imagem de Nascimento para as costas, capturando apenas ombro, nuca e cabeça em primeiro plano e os agentes do Bope, em extrema ordem e disciplina em segundo plano. Nascimento prossegue o seu discurso alegando que: *Nós estaremos sempre juntos*²⁶¹, em seguida, os agentes do Bope dão o grito de guerra “Caveira!”, e a câmera, manuseada pela grua, movimenta-se de baixo para cima aumentando ainda mais ímpeto dos policiais.

²⁵⁸ Em *Tropa de elite 2*, Nascimento inicia o filme com a mesma concepção de corrupção do primeiro filme – corrupção exclusivamente entre policiais e traficantes -. A sua visão só será modificada a partir terceiro ponto de virada, quando Nascimento perceber que os principais causadores da violência no estado do Rio de Janeiro são os políticos e os milicianos, com trabalhos unificados em prol da conquista da hegemonia no Congresso Federal.

²⁵⁹ Gíria para designar suborno entre policiais e traficantes.

²⁶⁰ Op. Cit., 2010.

²⁶¹ Ibid., 2010.



Nascimento e os policiais do BOPE depois do investimento da Secretaria de Segurança Pública. (00:37:16)

Segundos depois, Nascimento, em *voice over*, descreve as modificações que ele fez dentro do Bope.

Eu fiz o que eu disse pro Mathias que eu ia fazer. Transformei o Bope numa máquina de guerra. Comigo na Secretaria de Segurança, o Bope passou a ter 390 policiais e dezesseis equipes táticas. Antes, a gente tinha oito viaturas. Agora, a gente opera de blindado e helicóptero²⁶².

Após a seguinte narração, o filme muda de espaço para uma operação policial na favela, com Nascimento lotado no helicóptero. É nessa cena que o filme explora ao máximo a estética hollywoodiana: cortes rápidos de cenas, planos bem fechados, técnica da câmera na mão, música agitada em *som off*, polícia eficiente e sintonizada e bandidos assassinados com tiros de fuzil. Artifícios convincentes para atrair o espectador ao máximo para fruição fílmica em prol da legitimação da visão de Nascimento. Ou seja, o Bope enquanto instituição proficuamente eficiente. Durante a intervenção do Bope na favela, Nascimento, em *voice over*, descreve o seu plano de destruição do tráfico e da corrupção na polícia militar.

Depois que eu entrei na Secretaria de Segurança, a paz dos vagabundos acabou. A máquina de guerra que eu ajudei a montar, quebrou o tráfico de drogas no Rio de Janeiro. Era só uma questão

²⁶² Ibid., 2010.

de tempo. Com o tráfico fora da jogada, a farra dos corruptos ia acabar. Finalmente, eu ia foder o sistema²⁶³.

Ao terminar a sua leitura de “foder o sistema”, a montagem exhibe imagens tranquilas dentro da favela, reforçando a visão de Nascimento. A narrativa prossegue junto com a cena dos policiais militares indo pedir o arrego aos traficantes. *Na teoria, meu plano tinha tudo para dar certo. Quanto menos maconha e cocaína chegasse nas bocas, menos o tráfico ia faturar*²⁶⁴.

No caso, o plano de Nascimento não deu certo porque a corrupção da polícia foi mais esperta que ele. Ao invés de usarem os traficantes como atravessadores da propina, Rocha (policial militar criador da milícia), reivindicou a comunidade para ele/matou os traficantes, e passou a receber o dinheiro diretamente dos moradores. Rocha cobrava taxas referentes à utilização do “gatonet”, internet, gás de cozinha, água etc.,

Partindo da premissa do filme, basta sistematizar a polícia proficuamente que a “Guerra às drogas” conquista o seu êxito. No entanto, o êxito não foi perene porque a corrupção ou a má administração do espaço público aproveitou um momento de falha para instaurar novas tecnologias de corrupção. A política de “Guerra às Drogas” é eficiente, o problema estaria na corrupção. Todavia, como vimos na discussão de Salo de Carvalho, a “Guerra às Drogas” é uma política genocida do Estado em prol da perpetuação da violência sobre os corpos negros, a não eficiência dessa política é a sua justificativa de existência. Desse modo, *Tropa de elite II* defende uma política que apenas estende o genocídio da população negra com o simulacro de uma possível eficiência que jamais acontecerá. Como Michelle Alexander expõe.

Além do anseio de que os Estados Unidos sejam responsabilizados no tribunal da opinião internacional, rezo para que este livro contribua com o crescente debate sobre a guerra global às drogas. Mais de cinquenta anos se passaram desde que as Nações Unidas adotaram a Convenção Única sobre Entorpecentes – um tratado internacional destinado a proibir a produção e o fornecimento de entorpecentes específicos – e mais de quarenta anos se passaram desde que o presidente Nixon declarou uma “guerra às drogas” que, de doméstica, rapidamente se converteu em global – uma guerra brutal e ineficaz que tem causado devastação por décadas. Apesar de investir bilhões em prisões, proibições e militarização da política, essa guerra global fracassou totalmente em reduzir, quanto mais em acabar, com o abuso e o vício em drogas. Na verdade, drogas ilegais

²⁶³ Ibid., 2010.

²⁶⁴ Ibid., 2010.

estão mais facilmente disponíveis e são consumidas em taxas mais elevadas do que antes de a guerra contra as drogas começar. Como a Global Commission on Drug Policy [Comissão Global de Política sobre Drogas] observou em 2011: A guerra global às drogas falhou, com consequências devastadoras para indivíduos e sociedades ao redor do mundo [...]. Vitória aparentes na eliminação de uma fonte ou organização de tráfico são negadas quase instantaneamente pela emergência de outras fontes e traficantes²⁶⁵.

Em tese, deveríamos reconhecer que a política não é eficiente e pensar em outras formas para resolver o problema da segurança pública; outros métodos de conceber a polícia urbana. A pergunta que se faz necessária: a polícia não consegue bons resultados porque possui um quadro de policiais corruptos ou porque a própria polícia funciona apenas para controlar os espaços periféricos, que tem a própria lógica legal “corrupta”? Polícia da qual, em 1995, recebia bonificações pelo o seu alto número de homicídios.

No Rio, uma das bonificações a policiais mais polêmicas foi instituída em 1995 pelo então governador Marcello Alencar (PSDB). Oficialmente chamado encargo especial por mérito, tornou-se conhecido como "gratificação faroeste".

O decreto previa que policiais civis e militares cujo desempenho fosse bem avaliado receberiam prêmios no valor de 50% a 150% do próprio salário. O valor era incorporado ao salário. Quando a gratificação foi lançada, nos confrontos entre policiais e suspeitos, era registrada a média de dois mortos para cada ferido. Dois anos depois, a proporção havia passado a quatro mortos por cada ferido - daí o apelido de "gratificação faroeste".

Em 1998, uma lei estadual interrompeu a concessão da gratificação, mas quem já recebia o prêmio manteve o benefício até 2000, quando ele foi extinto pelo então governador Anthony Garotinho, hoje no PR. Garotinho criou outros dois tipos de gratificação: para policiais civis lotados em delegacias legais e a policiais civis e militares que conseguissem reduzir índices de criminalidade. Esta foi extinta pela sucessora de Garotinho, Benedita da Silva (PT), que era vice dele e governou o Rio de abril a dezembro de 2002. Ela alegou falta de dinheiro²⁶⁶.

O problema estaria nos policiais corruptos ou na própria lógica de funcionamento da polícia? A questão não seria de buscar uma “igualdade de violência” como Hélio Luz²⁶⁷ - ex-chefe da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro - discute ao alegar que a sociedade não aguentaria uma polícia que não fosse corrupta,

²⁶⁵ Op. Cit., p. 21 – 2.

²⁶⁶ GRELLET, Fábio. Rio tem histórico de bonificações a policiais. Estadão, 2014. Disponível em: < <https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,rio-tem-historico-de-bonificacoes-a-policiais,1120798> >. Acesso em: 15 jan de 2019.

²⁶⁷ SALLES, João Moreira; Lund Kátia. *Notícias de uma Guerra Particular*. Cinematografia: Walter Carvalho. Documentário. DVD. 57min, 1999.

pois ela teria que atuar no Posto 9 do mesmo jeito que atua na favela; combater o uso de cocaína em Ipanema; mandato de segurança e pé na porta na Delfim Moreira. Pensar sobre outra lógica de funcionamento da polícia não é o mesmo que “democratizar a violência” e, sim, refletir sobre o lugar da droga na sociedade contemporânea. Práticas mais justas do controle da violência; compreender a tessitura da construção da violência e, principalmente, sobre a forma como a sociedade utiliza da força da polícia para perpetuar o racismo estrutural, que defendemos como chave interpretativa para compreender o problema da má administração do espaço público e privado.

Pesquisas mostram que as nações mais punitivas do mundo são as mais diversas. As nações mais compassivas, mais indulgentes, são as mais homogêneas. Parece que um aspecto da natureza humana é ser mais punitivo e menos generoso com aqueles rotulados como “outros”²⁶⁸.

Tropa de elite 2 tenta incentivar a união entre os diferentes, em específico, a união entre Fraga (representa a esquerda) e coronel Nascimento (representa a direita). Por mais que Nascimento fosse contrário às atitudes de Fraga, reconhece que foi graças às investigações em relação aos milicianos que a compreensão sobre a “real” corrupção de Estado se tornou possível.

Reiterando: *Tropa de elite II* expõe enfaticamente que são os dois grandes rivais de Nascimento que auxiliam para o desvendamento da “corrupção”. Fraga questiona as milícias e Clara Vidal, a personagem jornalista²⁶⁹, descobre que as milícias possuem relação visceral com os agentes políticos. Clara Vidal é assassinada pelos milicianos por ter descoberto o material de campanha no QG dos milicianos, em específico, banners com a imagem do governador, Fortunato e Guaracy.

Para sorte de Nascimento, dentro da realidade fílmica, o áudio de Clara denunciando as milícias, ao ver o material de campanha em ligação com Fraga, foi completamente gravado porque momentos antes Nascimento havia exigido que a secretaria de segurança grampeasse o celular de Fraga, para possíveis investigações sobre a milícia. No instante que Nascimento escuta o áudio, ele pega o gravador de seu parceiro de trabalho Valmir (Emilio Orciollo Netto) e sai atordoado em simetria

²⁶⁸ Op. Cit., p. 23.

²⁶⁹ Representa a instituição que reverberou a crítica de Fraga em relação a truculência do Bope, causando, conseguinte, a expulsão de Nascimento do Bope.

com a câmera trêmula e pronuncia o seguinte discurso em *voice over*. *Foi como se eu tivesse levado um soco. De uma tacada só eu tinha descoberto que não era só a milícia que estava por trás do roubo das armas, do sumiço da Clara e do assassinato do André*²⁷⁰.

Nascimento entra no gabinete da subsecretaria de inteligência. Neste momento, a câmera está capturando a região inferior da personagem em *plano médio*, exibindo apenas ombro, nuca e cabeça. Junto com o plano, a técnica de *câmera na mão* e o áudio de suspense em *som off* ajudam a potencializar a tensão da narrativa. Nascimento pega uma pistola no criado-mudo para se proteger de possíveis problemas.

A milícia não ia fazer campanha pro Governador e pro Guaracy de graça. O buraco era muito mais embaixo. Eu estava cercado de inimigos. Os inimigos verdadeiros. A Secretaria de Segurança era o coração do sistema. A segurança pública do Estado do Rio de Janeiro estava nas mãos dos bandidos. E eu não podia confiar em ninguém²⁷¹.

Formoso passa ao lado e cumprimenta Nascimento. A personagem nem olha e prossegue com a sua narração normalmente. A atitude deixa Formoso completamente inquieto. Para aumentar o suspense, a câmera passa seguir Formoso e larga Nascimento sozinho, se perdendo no horizonte. Mas a narrativa prossegue:

O roubo das armas e a morte do Mathias não significavam muita coisa pro sistema. O sistema é pautado pela política, e a política só respeita a mídia. Só que dessa vez, a milícia tinha matado uma jornalista. O sistema ia ter que correr atrás²⁷².

Formoso solicita ao Valmir a gravação telefônica, porém, Valmir alega que Nascimento já havia saído com todas as cópias. Formoso sai agressivamente. Diante da situação crítica para os milicianos, o grupo resolve assassinar Fraga para, assim, romper com qualquer possível prova. Nascimento prevê a possível queima de arquivo e vai atrás de sua ex-esposa, Rosane, e filho, Rafael. Nascimento tenta ligar para Rosane, mas ela não atende, pois estava em passeio com atual esposo, Fraga. Atordoado, Nascimento resolve esperar na porta do prédio onde ela mora. No instante que Fraga, Rosane e Rafa chegam na rua do prédio, Nascimento acena para eles e, logo em seguida, uma moto aparece repentinamente em direção ao carro de Fraga. O passageiro da moto retira uma pistola da cintura e atira. Nascimento, por ser ágil,

²⁷⁰ Op. Cit., 2010.

²⁷¹ Ibid., 2010.

²⁷² Ibid., 2010.

consegue evitar desastres maiores e assassina o passageiro.

A tentativa foi grande, mas o pior não foi evitado, infelizmente, o filho de Nascimento foi baleado no rim, deixando-o internado. É essa carga dramática que unirá ao máximo Nascimento e Fraga, pois, agora, ambas as personagens estavam na iminência de perder uma pessoa íntima.

O risco de morte do filho de Nascimento faz a personagem mudar completamente a sua visão de mundo, leva-o a percepção que os seus maiores inimigos não eram os “traficantes” e, sim, os agentes do poder. É importante perceber que *Tropa de Elite II* não representa o herói onipotente, comum nos filmes thriller americano e filmes de ação. A lógica de *Tropa de Elite II* é de agregar o máximo de personagens possíveis para a resolução dos problemas e, quiçá, até do próprio espectador, aumentando a proximidade entre ambos, desde a identificação com a personagem de Nascimento, até a participação para compreensão dos problemas que vão se resolvendo ao longo da narrativa. Efeito estético que aumenta o dialogismo e o esgarçamento da separação entre ficção e realidade.

A primeira medida que Nascimento toma – a mais catártica do filme, diga-se de passagem, segundo as críticas – foi fazer uma blitz em frente ao prédio onde Guaracy mora para poder dar o seguinte recado.

*Seu filho da puta. Olha pra mim. Olha pra mim! Se acontecer alguma coisa com o meu filho, se acontecer alguma coisa com qualquer pessoa da minha família, se o meu filho morrer, eu vou matar todo mundo. Você tá entendendo agora? Olha pra mim! E o primeiro a morrer vai ser você, seu filho da puta*²⁷³.

Toda a fala de Nascimento é acompanhada por agressões físicas ao Guaracy, deixando-o completamente ensanguentado. Para maior frenesi à cena, a filmagem é exercida por planos bem fechados, *som off* de tensão e câmera trêmula.

Após a cena descrita, o espectador é lançado à visualização de Fortunato sendo filmado por trás, andando excessivamente rápido e indignado com o objetivo de questionar a abertura da CPI das milícias pelo juiz/excelência. Para Fortunato, aquela CPI era completamente errônea, pois iria favorecer Fraga por estarem em ano de eleição, que também concorria ao cargo de deputado Federal. O posicionamento ríspido de Fortunato não abala o posicionamento de Fraga e a CPI procede

²⁷³ Ibid., 2010.

normalmente.

Alguns segundos depois, somos jogados ao plano *digético* inicial; o espaço do Hospital. Agora, o espectador tomava consciência de quem estava na maca no preâmbulo do filme; Rafa, filho de Nascimento. A respectiva movimentação cênica é importante para pensarmos sobre a relação entre tempo e cinema. A obra percorreu toda essa narrativa para, nos momentos finais, chegar ao “marco zero”, como se criasse um vácuo temporal que paralisasse o espectador, dando a impressão que o tempo voltou a correr só agora; instante posterior à cena inicial. Segundo Carrière.

Às vezes me pergunto se essa destruição deliberada do tempo não é uma das obsessões secretas do cinema: eliminar fisicamente o tempo, oblitera-lo, construir uma ilusão tão forte que as plateias verdadeiramente deixem de envelhecer e saiam do cinema rejuvenescidas – ou, pelo menos, se sentindo rejuvenescidas. Sem dúvida isto se aplica ao flashback, esta técnica de narrativa maravilhosamente cinematográfica muito em voga nos anos 1940. Ele primeiro nos mostra algo, alegre ou triste, acontecendo no presente, e depois nos joga de volta ao passado para procurar as origens dessa ação – como se remássemos de volta contra a corrente num rio casual -, antes de nos devolver ao fim da história que o filme está contando. O tempo é, desta forma, verdadeiramente negado. É possível, de fato, voltar. Contrariando o que dizem os filósofos, o rio passa duas vezes, sim. Um hora e meia depois, nós nos encontramos no nosso ponto de partida, que agora é o nosso destino. Fecha-se um círculo no tempo, este que foi virtualmente preservado, como que imune ao envelhecimento natural. Quando saímos para a calçada, no fim da tarde, nos surpreendemos ao ver a noite que se aproxima e as luzes da rua já acesas²⁷⁴.

Posterior à digressão temporal, Nascimento – imerso no terceiro ponto de virada -, começa a descrever mais detalhadamente a sua concepção de corrupção do Estado. Em narração *voice over*, junto com os milicianos se preparando para assassiná-lo, Nascimento diz o seguinte.

Para os políticos, não era interessante que eu morresse logo, antes de depor. Eu ia virar mártir dos direitos humanos em plena CPI e o Fraga ia transformar o Governador em suspeito de assassinato. Só que o sistema não tem planejamento central e nem diretoria, parceiro. O sistema é um mecanismo impessoal, uma articulação de interesses escrotos. Governador fez o que era melhor pra ele, manchou o meu nome e acabou com a minha carreira na polícia²⁷⁵.

Ao terminar a narração *voice over*, o espaço fílmico salta para o hospital, exhibe Nascimento levantando do sofá para observar o seu filho que está deitado na maca e,

²⁷⁴ CARRIÈRE. Op. Cit., p. 112.

²⁷⁵ Op. Cit., 2010.

sucessivamente, avisa a Rosane que precisa ir embora. Logo em seguida, repete-se a cena de Nascimento saindo do hospital com os homens suspeitos o seguindo.

A novidade apresentada ao espectador gira em torno da salvação de Nascimento. Foram os milicianos que alvejaram tiros em direção a seu carro, porém, os amigos de Nascimento do Bope o seguiram o tempo todo para quando necessário ajudá-lo. Nesse momento, a cena propicia para o aumento de empatia ao Bope, por aguçá-lo. Nesse momento, a cena propicia para o aumento de empatia ao Bope, por aguçá-lo o sentimento de coletividade entre as personagens. Nascimento e os agentes do Bope conseguiram expulsar os milicianos sem qualquer ferimento.

Após a respectiva cena, Nascimento é jogado para o espaço da CPI das milícias na posição de depoente. Segundo a personagem, ele iria continuar lutando, porém, de um jeito diferente. A primeira imagem que o espectador visualiza ao mudar o espaço, é de um Nascimento totalmente diferente, cabisbaixo, reflexivo e cheio de dúvidas, muito divergente do Nascimento do primeiro filme e do início do segundo, cheio de certeza, agressivo e intransigente.

Nascimento é apresentado no local de depoimento em *plano médio*. A câmera desloca-se lentamente da esquerda para a direita, até chegar ao ponto de locar Fraga dentro do campo, simbolizando a unificação entre os dois, que agora lutam coletivamente. Em suma, o objetivo de Nascimento é “desvendar” toda a podridão que há na política brasileira.

O meu nome é Roberto Nascimento. Eu sou tenente-coronel do polícia militar do estado do Rio de Janeiro. Me dediquei vinte e um anos da minha vida à polícia. De modo que não é fácil o que eu vou dizer aqui agora, mas a verdade é que a PM do Rio tem que acabar²⁷⁶.

O plano é alterado para expor pessoas que lutam por seus familiares aplaudindo o comentário de Nascimento sobre a PM do Rio. Logo após volta para Nascimento, mas agora em plano frontal e bem fechado, para expor a sua seriedade e convicção. Nascimento prossegue:

Quando meu filho tinha dez anos, quando o meu filho tinha dez anos ele me perguntou por que meu trabalho era matar? O meu filho Rafael, que está agora no hospital, vítima de um tiro de pistola. E eu não sei responder à pergunta dele. Eu tenho vinte e um anos de polícia e não sei dizer porque eu matei e nem por quem eu matei. Mas o que eu posso afirmar, com certeza, senhores deputados, é que

²⁷⁶ Ibid., 2010.

o policial não puxa esse gatilho sozinho²⁷⁷.

O plano salta para o lado direito de Nascimento, para expor Nascimento em primeiro plano e Fraga em segundo. A impressão que o plano transmite é de união entre os dois em prol de uma causa maior; combate contra corrupção. Nascimento prossegue:



Símbolo da união entre os contrários. Nascimento: primeiro plano, desfocado e Fraga: segundo plano, focado. (01:44:44).

Deputado Fraga, metade dos seus colegas aqui nessa casa deveria estar na cadeia. Metade é pouco, deputado. Metade é pouco, deputado. Aqui tem uns seis ou sete de ficha limpa. Deputado Fortunato, o senhor é chefe de uma das maiores organizações criminosas dessa cidade. O senhor age em parceria com o comandante, o ex-comandante da Polícia Militar do Estado do Rio e ex-secretário de segurança, seu Guaracy Novaes, um dos piores bandidos que eu tive o desprazer de conhecer na minha vida como policial²⁷⁸.

O discurso de Nascimento é acompanhado de planos limpos, movimentos de câmera simétricos e serenos. A respectiva técnica ajuda, esteticamente, na verossimilhança da argumentação de Nascimento. Para dar maior credibilidade, a câmera passa a ser manuseada pela grua para filmar o espaço em *zoom out* de forma progressiva, aumentando a carga semântica de Nascimento enquanto superior aos demais. O *áudio off* de tensão também ajuda na potencialização da verossimilhança da narrativa de Nascimento. A estética, nesse instante do filme, é bem diferente das cenas anteriores, com a técnica de *câmera na mão*, cortes rápidos e planos fechados.

²⁷⁷ Ibid., 2010.

²⁷⁸ Ibid., 2010.

Nascimento agora é mais consciente, ele requer uma estética serena para imiscuir e legitimar o seu discurso. Segundo Nascimento, em *voice over*: *Eu fui pra CPI do Fraga pra detonar o sistema. Eu fui lá pra falar a verdade. Pra dizer o que eu estava sentindo. Conteí tudo o que eu sabia, reconheci meus erros e falei por mais de três horas*²⁷⁹.

Neste instante, a obra irá viajar por diversos espaços enquanto Nascimento narra em *voice over*. Por exemplo, Fortunato sendo preso – agora o presídio não fica reservados aos “vagabundos”, mas também aos verdadeiros “corruptos” -; matagal onde pessoas estão sendo desovadas; Rocha assinado no iate pelo capitão Fábio; A comemoração do governador por ter vencido as eleições novamente; Congresso Nacional, etc.

Eu dei porrada em muita gente. Botei muito político corrupto na cadeia. Por causa do meu discurso, teve filho da puta que foi pra vala muito antes do que esperava. Foi a maior queima de arquivos da história do Rio de Janeiro. E mesmo assim o sistema continuava de pé. O sistema entrega a mão pra salvar o braço. O sistema se reorganiza, articula novos interesses. Cria novas lideranças. Enquanto as condições de existência do sistema estiverem aí, ele vai resistir²⁸⁰.

Nascimento cessa a narração por um tempo e Fraga começa a falar em *som in*, dentro do Congresso Nacional. Para Fraga, Guaracy não teria o direito de ser efetivado como presidente do conselho de ética da câmara dos deputados, pois havia sido eleito com dinheiro do crime, dinheiro da milícia. A corrupção restrita ao espaço público é tão forte na narrativa fílmica, que nessa cena o próprio conceito de democracia é questionado, pois ela estaria ali apenas para legitimar criminosos travestidos de representantes do povo, como alega Fraga.

A carga semântica ganha mais apelo quando Guaracy comporta-se agressivamente para se defender das ofensas de Fraga. Guaracy age completamente ditatorial, alegando que poderia exercer o cargo indubitavelmente, pois havia sido eleito democraticamente. A personagem não argumenta agressivamente apenas para Fraga: o espectador, nessa hora, também faz parte das ofensas, pois a câmara captura Guaracy em primeira pessoa, expondo um crucifixo ao lado superior direito, desmantelando qualquer afirmação de laicidade e democracia do Estado.

²⁷⁹ Ibid., 2010.

²⁸⁰ Ibid., 2010.



Deputado Guaracy na decisão para o cargo de presidente do conselho de ética da câmara dos deputados. (01:47:52).

Segundo Guaracy.

Deputado Fraga, eu peço a palavra. Eu peço a palavra. Fraga não cessa de acusa-lo, “Acalma-se, deputado. Eu não admito que o senhor duvide da minha idoneidade e da idoneidade dos meus colegas. Eu fui eleito democraticamente presidente desse Conselho. Democraticamente! Eu fui eleito e o senhor vai ter que engolir suas palavras difamatórias. Porque eu vou assumir as minhas funções aqui, quer queria o senhor, quer não²⁸¹.

Sucessivamente ao questionamento da obra fílmica sobre as bases democráticas, representado no diálogo entre Guaracy e Fraga, o espaço cênico ganha o lado de fora do Congresso Nacional e Nascimento narra em *voice over*.

Agora me responde uma coisa, quem você acha que sustenta tudo isso? ... É... E custa caro. Muito caro. O sistema é muito maior do que eu pensava. Não é à toa que os traficantes, os policiais e os milicianos matam tanta gente nas favelas. Não é à toa que existem as favelas. Não é à toa que acontece tanto escândalo em Brasília e que entra governo, sai governo, a corrupção continua. Pra mudar as coisas, vai demorar muito tempo. O sistema é foda. Ainda vai morrer muito inocente²⁸².

Por meio dessa digressão, percebemos que a obra fílmica busca suscitar uma união entre direita, esquerda e o espectador em prol do inimigo maior: a corrupção do

²⁸¹ Ibid., 2010.

²⁸² Ibid., 2010.

Estado (apenas de Estado) que é sustentada pelo dinheiro do crime. Nascimento reconhece que assassinou milhares de pessoas em prol de uma guerra que ele nem concordava, também reconhece que estava completamente errado sobre os seus julgamentos em relação a personagem Fraga. Nascimento muda completamente por ter “desvendado” a real organização do “sistema”. Será mesmo? Ou Nascimento apenas dialoga com uma *memória histórica* consolidada?

Como vimos na discussão de Michelle Alexander, a repressão, a agressividade e a violência por parte do Estado instaura-se com mais frequência em regiões mais heterogêneas, como é o caso do Brasil. Neste sentido, para entendermos a corrupção no Brasil, deveríamos olhar para o histórico escravocrata. Nascimento não é o único a perpetuar o patriarcalismo. Outros agentes do poder e do ramo empresarial também reproduzem tal perspectiva, ao observar o Outro apenas como dependente moral, que deve agir e viver ao seu bel prazer. Talvez o racismo seja uma chave interpretativa para pensarmos sobre o desprezo do espaço público em relação aos campos periféricos/população negra e do ramo empresarial, que, veementemente, defende a notória frase: “bandido bom é bandido morto”.

A estrutura jurídica moderna é pensada para reprimir apenas os crimes que “ferem” os objetos privados e os patrimônios. Por mais livre que o BOPE agisse ou por mais que o estado do Rio de Janeiro reprimisse as milícias, a estrutura da “corrupção” iria continuar, pois a sua funcionalidade está imiscuída no próprio funcionamento judiciário. Segundo Foucault.

É portanto necessário controlar e codificar todas essas práticas ilícitas. É preciso que as infrações sejam bem definidas e punidas com segurança, que nessa massa de irregularidades toleradas e sancionadas de maneira descontínua com ostentação sem igual seja determinado o que é infração intolerável, e que lhe seja infligido um castigo de que ela não poderá escapar. Com as novas formas de acumulação de capital, de relações de produção e de estatuto jurídico da propriedade, todas as práticas populares que se classificavam, seja numa forma silenciosa, cotidiana, tolerada, seja numa forma violenta, na ilegalidade dos direitos, são desviadas à força para a ilegalidade dos bens. O roubo tende a tornar-se a primeira das grandes escapatórias à legalidade, nesse movimento que vai de uma sociedade da apropriação jurídico-política a uma sociedade da apropriação dos meios e produtos do trabalho. Ou para dizer as coisas de outra maneira: a economia das ilegalidades se reestruturou com o desenvolvimento da sociedade capitalista. A ilegalidade dos bens foi separada da ilegalidade dos direitos. Divisão que corresponde a uma oposição de classes, pois, de um lado, a ilegalidade mais acessível às classes populares será a dos bens —

transferência violenta das propriedades; de outro a burguesia, então, se reservará a ilegalidade dos direitos: a possibilidade de desviar seus próprios regulamentos e suas próprias leis; de fazer funcionar todo um imenso setor da circulação econômica por um jogo que se desenrola nas margens da legislação — margens previstas por seus silêncios, ou liberadas por uma tolerância de fato. E essa grande redistribuição das ilegalidades se traduzirá até por uma especialização dos circuitos judiciários; para as ilegalidades de bens — para o roubo — os tribunais ordinários e os castigos; para as ilegalidades de direitos — fraudes, evasões fiscais, operações comerciais irregulares — jurisdições especiais com transações, acomodações, multas atenuadas, etc. A burguesia se reservou o campo fecundo da ilegalidade dos direitos. E ao mesmo tempo em que essa separação se realiza, afirma-se a necessidade de uma vigilância constante que se faça essencialmente sobre essa ilegalidade dos bens²⁸³.

A preocupação de Foucault seria de mostrar que a estruturação do sistema jurídico moderno europeu tem o sistema capitalista como premissa, para assim, poder punir dentro do conflito de classes. No Brasil, para além do conflito de classe, há o conflito racial, com o objetivo de privar ao máximo a liberdade e o desenvolvimento da população negra.

À vista disso, por mais que a obra incentive a união entre esquerda e direita, ela não tangencia sobre o debate racial, ponto nevrálgico para resolução do problema de segurança pública no Brasil. O racismo é o principal causador da sangria infindável dos corpos negros, reforçando socialmente e estruturalmente o genocídio do negro brasileiro. Reiterando: por mais importante que o racismo seja para a resolução do problema da segurança pública, o respectivo trabalho não tem a finalidade de esgotar o debate sobre o tema, mas de dialogar e tencionar a obra para mostrar que a equipe de *Tropa de elite II* está mais para a reprodução de variados conceitos impregnados na *memória histórica* do que para interpretar da “realidade”²⁸⁴.

Partindo dessa premissa, Nascimento não desvenda o “real” problema da segurança pública e corrupção no Brasil, ele apenas reproduz o conceito de patrimonialismo calcificado na *memória histórica* brasileira. Segundo Jessé Souza.

Sérgio Buarque, ao localizar a “elite maldita” no Estado, torna

²⁸³ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*; tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1987, p. 107.

²⁸⁴ A obra, a partir da relação entre estética e conteúdo, busca perpetuar essa visão, por exemplo, estilo de roteiro, de montagem, técnica de filmagem, fotografia, enredo etc., não é à toa que grande parte da crítica, não toda, assumiu a postura de afirmar que *Tropa de elite II* interpretou a “realidade” da corrupção como ela “realmente” funciona.

literalmente invisível a verdadeira elite de rapina que se encontra no mercado. Um mercado capturado por oligopólios e atravessadores financeiros. Como a elite que vampiriza a sociedade está, segundo ele, no Estado, abre-se caminho – vazio esse que foi logo preenchido por seus discípulos – para uma concepção do mercado que fosse o oposto do Estado corrupto. Com isso, não só o poder real é tornado invisível, mas o Estado, tornado o suspeito preferido – como os mordomos nos filmes policiais – de todos os malfeitos. Essa ideia favorece os golpes de Estado baseados na corrupção seletiva, mote que sempre é levado à baila quando o Estado hospeda integrantes não palatáveis pelo mercado ávido de capturar o Estado apenas para si²⁸⁵.

A perspectiva de Buarque centraliza a corrupção apenas no Estado, que está impregnado da herança ibérica que é extremamente passional, familiar, personalista etc. Por isso, em *Raízes do Brasil*, Buarque propõe que o Brasil se modernize e torne burocrático e racional, em paralelo aos EUA. Porém, ao fazer isso, Buarque interpreta o Brasil lotado no extremo oposto *Da ética protestante e o espírito do capitalismo*, de Max Weber, causando um dos maiores problemas de “síndrome de vira-lata”, segundo Jessé.

Outro ponto problemático no arcabouço teórico seria de centralizar a interpretação dos problemas sociais brasileiros na herança ibérica e, não, na escravidão/racismo, um dos períodos históricos mais traumáticos para o Brasil. A teoria de Buarque foi tão disseminada e consolidada que acabou ganhando o status de “realidade”, fazendo-se perceptível em *Tropa de elite II*. A obra não tangência sobre o debate racial e mesmo assim é elegida massivamente como “extensão da realidade”. A partir desse ponto de vista, Nascimento não era o incorruptível como o filme queria construir e, sim, o principal reprodutor das bases discursivas que legitimam a corrupção e o racismo genocida do Estado brasileiro.

²⁸⁵ SOUZA. Op. Cit., 2017, p. 33.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da pesquisa, tivemos o cuidado de mostrar a variedade semântica de interpretação que *Tropa de Elite II* produziu nas relações sociais e políticas brasileira. A premissa inicial foi de perceber o lugar da crítica sobre os filmes produzidos pelo órgão de fomento ANCINE. Tornou-se perceptível que um número significativo de críticos interpretaram as obras cinematográficas a partir da sua base econômica de produção, nesse caso, o avanço do neoliberalismo nas práticas culturais que até então eram fomentadas pelo Estado e, abruptamente, foram sendo alteradas após década de 1990 com o governo Collor.

Marcelo Ikeda, foi um dos autores mais incisivos para a compreensão do respectivo debate, em livro intitulado *Cinema brasileiro a partir da retomada: Aspectos econômicos e políticos*, o autor exerce trabalho sistemático para compreensão das mudanças legais no âmbito de fomento, elegendo com maior ênfase para a reflexão, a modificação do fomento via capital da União por meio da EMBRAFILMES, para o mecanismo de incentivo fiscal via ANCINE.

Para o autor, a prática de incentivo fiscal retira qualquer possibilidade de reflexão sócio-política das obras produzidas, tendo em vista que fica a caráter da própria empresa na escolha da obra a ser incentivada, desde que, o projeto esteja devidamente cadastrado no banco de dados da ANCINE, ou seja, o papel do Estado restringe-se apenas na organização e avaliação das obras a serem cadastradas e, a empresa investidora, na escolha de qual obra será financiada/produzida.

A escolha por obras que possivelmente sejam mais lucrativas, aumentam a partir do instante que o mecanismo permite que as empresas façam parte significativa, mas não total, dos direitos autorais da obra. Desse modo, dificilmente uma obra que não assegure o retorno de capital será financiada. Mecanismo que receberá diversas críticas pela sua lógica de funcionamento, ao alegarem que a preocupação seria de girar as engrenagens do capital ao invés de suscitar o debate reflexivo no âmbito social.

No entanto, ao organizarem o pensamento dessa maneira, deixam apreensível o

possível diálogo, consciente ou inconsciente, com a *memória histórica* de Horkheimer e Adorno, no campo macro filosófico e Paulo Emílio de Sales Gomes, na esfera local nacional.

Horkheimer e Adorno, produziram árduo trabalho sobre a explicação filosófica para a construção social do sujeito moderno; da percepção do “eu” racional e, de forma dialógica entre os dois, o sistema capitalista que *mantém tão bem presos em corpo e alma que eles sucumbem sem resistência ao que lhes é oferecido*²⁸⁶. Na perspectiva dos autores, os produtos oriundos do capital persuadem o espectador retirando-o qualquer força de resistência diante do produto apresentado. Compreensão de mundo e capital similar ao descrito por Ikeda e a leitura que atribui sobre as obras produzidas pelas ANCINE.

A contribuição de Paulo Emílio é semelhante, porém, com as suas particularidades ao interpretar a partir da experiência histórica brasileira. Paulo Emílio manteve-se receoso diante da presença do capitalismo no cinema, segundo o autor, o cinema deveria ser tutelado pelo Estado, para assim, frear a presença do capital e a sua excessiva necessidade de acúmulo, se interessando mais pela construção de um mercado cinematográfico – principalmente o mercado estrangeiro -, do que consolidar um cenário cinematográfico brasileiro.

De um modo geral, Paulo Emílio considera a intervenção do Estado — embora ele emane do ocupante — na estrutura econômica do filme brasileiro como uma das possibilidades abertas na desocupação do mercado interno, uma vez que, nas mãos da iniciativa privada (exibidores = ocupantes), esse mercado permaneceria ocupado por filmes estrangeiros, mantendo a relação de dependência com o imperialismo, que visava somente ao lucro obtido pela exibição dessas películas vindas de outros países. Essa defesa da formação de um mercado interno voltado para atender as necessidades internas dos filmes brasileiros, ou melhor, a defesa de uma industrialização do cinema brasileiro tutelada pelo Estado, também demonstra a *transcritibilidade de linguagens já codificadas* na interpretação de Paulo Emílio, especialmente no seu diálogo com os argumentos já lançados por Caio Prado Junior em *A revolução brasileira* (1966) e por Gustavo Dahl em *Cinema novo e estruturas econômicas tradicionais* (1965)²⁸⁷.

A aversão de Paulo Emílio em relação à presença do capital no cinema é latente,

²⁸⁶ HORKHEIMER; ADORNO. Op. Cit., p. 109.

²⁸⁷ SOUZA. Op. Cit., p. 216.

nesse caso, o Estado seria o único capacitado no gerenciamento das produções cinematográficas. O objetivo discutido ao longo do primeiro capítulo não teve como finalidade “defender” o capital, mas de perceber qual seria a matriz interpretativa que os críticos estavam perpetuando ou até naturalizando. Para, posteriormente mostrar, que o espectador não se mantém omissivo diante da obra, mesmo sendo fruto da produção capitalista.

A análise da recepção, produzida no segundo capítulo, auferiu papel fundamental para compreendermos que a defesa em relação à omissão do espectador por Adorno e Horkheimer estava mais para uma perspectiva teórica e ideológica (e qual não seria?), do que a “real” compreensão do funcionamento do capitalismo.

Ao analisar as críticas sobre *Tropa de Elite II* em periódicos e trabalhos acadêmicos, ficou notório que o espectador não se manteve omissivo diante da narrativa fílmica, pelo contrário, a polissemia interpretativa foi vasta, mesmo com um grande número de receptores alegando que *Tropa de Elite II* seria a real interpretação sobre o problema de segurança pública no Brasil.

A relação entre obra e espectador sempre tem o potencial de ser polissêmica, pois o espaço de experiência do espectador difere da carga semântica da obra, descarregando no efeito polissêmico e, conseqüentemente, resistente ao mundo ficcional. Por exemplo, a leitura de Vladimir Safatle, que foi duramente contrário ao conceito de “sistema” trabalhado na obra, alegando que o filme naturaliza a violência e culpabiliza única e exclusivamente os “corruptos”. Possivelmente, a leitura de Safatle infere sobre o seu lugar social de professor de filosofia da USP e árduo crítico sobre a violência estrutural e simbólica no mundo contemporâneo, com ênfase no debate sobre os afetos.

Diante da plural recepção, o terceiro capítulo teve como finalidade sistematizar uma chave interpretativa para a vasta repercussão de *Tropa de Elite II* que, teve como hipótese, a perda da dimensão histórica como principal mecanismo de esgarçamento da separação entre ficção e realidade, causando “efeito de real” potencializador para aproximação entre obra e espectador. Além do constante exercício estético de introduzir o espectador para os questionamentos produzidos no mundo ficcional.

O “efeito de real” perpetuou-se ainda mais pelo fato da obra estar imersa na

sociedade hiperespetacularizada, onde os âmbitos mais idiossincráticos ganham ar artístico e estético, que devem ser apreciáveis. Desde o uma foto no Instagram (real ou ficcional?), até o mundo da vigila dos reality shows; mundos estéticos que embaralham em demasia a separação entre ficção e realidade.

No entanto, por mais que *Tropa de Elite II* suscite intenso debate teórico-metodológico, a obra cinematográfica traz outro fator peculiar para o entendimento da sua reverberação; a realidade da segurança pública no Brasil após a década de 1990²⁸⁸. A década de 1990 foi marcada pela ascensão da cocaína e das notórias facções criminosas, dentre elas: Comando Vermelho (CV-RL); Amigos dos Amigos (ADA); Terceiro Comando; Primeiro Comando da Capital (PCC). Segundo Araujo.

Na década de 1990, a polícia de uma grande cidade dos Estados Unidos conseguiu prender vários integrantes de uma quadrilha que vendia crack num bairro pobre. Foram tantos que a quadrilha foi extinta. Em uma das prisões, a polícia encontrou um caderno com toda a contabilidade de cinco anos de atividade da “empresa”. Foi um instrumento e tanto para um equipe de pesquisadores estudar como os criminosos se organizavam. O *modus operandi* da gangue era muito parecido com o das bocas de fumo do Rio de Janeiro, que funcionam em um contexto cultural, geográfico e econômico bem diferente – o que não chega a ser uma surpresa; afinal, os objetivos e as necessidades das “empresas” são os mesmos.

As quadrilhas que vendem drogas no varejo sempre são lideradas por uma pessoa ou um grupo de pessoas que têm o contato com o distribuidor atacadista. É comum líderes de diferentes quadrilhas se associarem para capitalizar e comprar as quantidades mínimas que os atacadistas vendem. Eles negociam a compra, recolhem a maior parte do lucro e pagam diversas pessoas para fazer todo o trabalho necessário para colocar o produto na rua. É preciso transportar, armazenar, fracionar, embalar, vender a droga e recolher o dinheiro faturado. A divisão de trabalho também cria a necessidade de uma espécie de gerente administrativo, que organiza as atividades do grupo e as reporta ao chefe. Afinal, mas não menos importante, as gangues precisam ter equipes de segurança para proteger seus pontos de venda e seus integrantes da ação da polícia e dos rivais. Este último ingrediente, a segurança, tem consequências decisivas para quem faz parte de uma gangue e para as comunidades onde elas funcionam²⁸⁹.

No instante que o “ingrediente segurança” do crime organizado²⁹⁰ extrapola as

²⁸⁸ A facção carioca Comando Vermelho começou com assaltos a bancos, mas foi com o tráfico de drogas que desestabilizou o Rio de Janeiro nos anos 1990, quando surgiram traficantes como Fernando Beira-Mar. Em 2010, ainda dominava cerca de 40% das favelas do Rio. ARAUJO, Tarso. *Almanaque das drogas* / Tarso Araujo. – 2. ed. – São Paulo: Leya, 2014, p. 131.

²⁸⁹ ARAUJO, Op. Cit., p. 129 – 0.

²⁹⁰ Mas, afinal, o que é crime organizado? A expressão circula freneticamente pela mídia. Políticos, policiais e especialistas variados sempre se referem a ele como uma entidade superior e abstrata. E a verdade é que “crime organizado” é mesmo um conceito vago, objeto de grande debate entre especialistas. Normalmente, o máximo que se consegue definir são os grupos que praticam o tal crime organizado, seja

periferias e inunda o “asfalto”, a classe média entre em desespero, solicitando as medidas mais enérgicas da polícia; a violência brutal. Não é à toa que em 1995, o Estado do Rio de Janeiro, por meio do governador Marcello Alencar (PSDB), decreta a bonificação salarial por encargo especial por mérito; em resumo, por número de homicídios, sendo nomeado polemicamente por “gratificação faroeste”.

O importante é controlar o perímetro urbano, mesmo que seja necessário reavivar as práticas mais racistas e sórdidas da sociedade brasileira em nome de uma “Guerra às Drogas” que, Michelle Alexander, mostrou que não resolveu nada desde a sua implementação no governo Nixon (1969 – 1974). Como Rodrigo Pimentel (ex-capitão do BOPE) disserta em entrevista ao filme *Notícias de uma Guerra Particular* (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund. Segundo Pimentel, o único braço do Estado que adentra as periferias são as polícias, apenas para manutenção (ou genocídio?) da ordem urbana, sendo assim, não há possibilidade de tal “guerra” dar certo, entrando em um ciclo vicioso sem fim.

Tropa de Elite I e II surgem como resposta ou explicação para o problema da segurança pública no Brasil. Ambas as obras fílmicas elegem a polícia como ponto nevrálgico para resolução ou interpretação do problema. Os filmes não constrói a representação da polícia enquanto onipotente no âmbito judicial, pelo contrário, expõe uma polícia violenta e incapaz de resolver os problemas judiciários, restando apenas a incorruptibilidade como ponto positivo e intensamente valorativo para a Tropa de Elite/BOPE.

Mas é nesse imaginário da incorruptibilidade que filme alçará grandes debates e a supervalorização por uma parte expressiva dos espectadores em relação a polícia, que elegeram tal órgão, mesmo com seus problemas de corrupção, como o único capaz de resolver o problema da violência urbana. Não obstante, será que a polícia teria as condições para resolver o problema da segurança pública? Será que os espectadores que solicitam polícias enérgicas querem a resolução efetiva ou apenas expressar o ódio

lá o que ele for. Uma definição diz que esses grupos são empreendedores; têm estrutura hierárquica duradoura; empregam violência e corrupção sistematicamente; têm margens de lucro maiores do que outras organizações criminosas; e misturam suas atividades à economia legal. A dificuldade em descrever o que é crime organizado e seus grupos é consequência da grande variedade de atividades e métodos que as quadrilhas empregam, além da flexibilidade que elas têm para mudar tudo isso de uma hora para outra. Elas, com certeza, não estão preocupadas em se encaixar em nenhuma definição. Afinal, quanto mais indefiníveis, mais imprevisíveis elas são. ARAUJO. Op. Cit., 2014, p. 102.

calcificado na *memória histórica* do patriarcalismo e do racismo científico? Ou também expressar o seu ódio em relação à democracia representativa e o Estado em nome da supervalorização do capitalismo?

Em certa medida, *Tropa de Elite I e II* dialogam com todas as *memórias históricas* supracitadas que, na sua grande maioria, representa um ato de ódio na experiência histórica brasileira. Desse modo, concluímos esse trabalho com a seguinte pergunta: Por que *Tropa de Elite I e II* dialoga com tantas vertentes de ódio da experiência histórica brasileira e por que grande parte dos espectadores, nem todos como vimos ao longo do trabalho, naturalizam tais expressões de ódio?

5. BIBLIOGRAFIA

TRABALHOS ACADÊMICOS

BENEVIDES, Maria Victoria. *A UDN e o Udenismo: Ambiguidade do Liberalismo Brasileiro (1945 – 1965)*. São Paulo: USP, 1980.

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

BISCALCHIN, Fernando José. *Processo de criação dos roteiros Cidade de Deus e Tropa de elite 2* de Bráulio Mantovani. PUC. São Paulo. 2015.

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*. PUCRS. Rio Grande do Sul. 2016.

CHALHOUB, Sidney; SILVA, Fernando Teixeira. *Sujeitos no imaginário acadêmico: Escravos e trabalhadores na historiografia brasileira desde os anos 1980*. Caderno AEL, Campinas, v. 14, 2009.

FACCHINELLO, B.; Araújo, C. L. *Distribuição no cinema brasileiro contemporâneo: estudo de caso Tropa de Elite I e II*. Intercom, Santa Cruz do Sul, RS, p. 15, jul., 2013.

FARO, Ana Elisabeth Rodrigues. “Quem quer rir, tem que fazer rir” – *Uma interpretação sobre a extorsão e suas representações nos filmes Tropa de elite: Missão dada é missão cumprida e Tropa de elite 2: O inimigo agora é outro*. USP. São Paulo, SP, 2014.

GIMENEZ, F. A. P.; ROCHA, D. T. D. *A presença do filme nacional nas salas de cinema do Brasil: um estudo sobre a distribuição*. Galaxia, São Paulo, p. 94, jan-abr, 2018.

IKEDA, Marcelo. *O mercado cinematográfico brasileiro e a aliança entre o global e o local*. UFSCAR. Geminis. ano 3 – n. 2 p. 69 – 82, 2010.

LIMA, Igor Frederico Fontes de. “Autos de resistência” como instrumento legitimador da política de extermínio dos “indignos de vida”. *Revista de Criminologias e Políticas Criminais* v.2. n.2. p. 1 -15. jul/dez, 2016.

MACIEL, Fabrício Barbosa. *Quem é a elite da tropa?* Espaço Acadêmico. Maringá, p. 4. ISSN: 1519 – 6186, 2011.

MARSON, Melina Izar. *O Cinema da Retomada: Estado e Cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine/ Melina I. Marson – UNICAMP, Campinas, 2006.*

MARZOCHI. Ilana Feldman. *Paradoxos do Visível: reality shows, estética e biopolítica*. Niterói. UFF. 2007.

METZ, Franciele Casagrande. *Poder Instituído Versus Poder Marginal: Confrontações Discursivas*. Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das missões – URI -. Frederico Westphalen, 2013.

MICHEL, Rodrigo Cavalcante. *Indústria cinematográfica brasileira de 1995 a 2012: estrutura de mercado e políticas públicas/* Rodrigo C. Michel; Ana Paula Avellar. Nova Economia, Belo Horizonte, 2014.

MORAES, A. F. G. D; GOMES, D. C. *Cultura e Jeitinho Brasileiro: Uma Análise dos Filmes Tropa de elite 1 e 2*. XXXVIII Encontro da ANPAD, Rio de Janeiro, 2014.

NATARELLI, T. V. P. *Sob a vigência da ANCINE (2001 – 2011): Trajetória, mecanismos e a ingerência da economia da cultura na cinematografia*. Araraquara, SP: [s.n], 2003.

PIRES, Lucas Rodrigues. *Os melhores do cinema brasileiro em 2003*. Digestivo Cultural, 22 de janeiro de 2004.

Ramos. RIBIERO, Márcio Rodrigo. *Do Cinemão ao Blockbuster Verde-amarelo: as hibridizações do aparelho cinematográfico brasileiro de 1975 a 2010/* Márcio Rodrigo Ribeiro. – UNESP, SP, 2016.

ROZENDO, Suzana. *Tropa de elite 2 sob o olhar de Maquiavel e de Foucault*. BOCC, Portugal, 2012.

SIMIS, A. *A política cultural como política pública*. III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador, mai. 2007.

SIMIS, Anita. *A política cultural como política pública/* Anita Simis. III ENECULT, UFBA, Salvador, BA, 2007.

SIMIS, Anita. *Estado e Cinema / Cinema e Estado, eis a questão/* Anita Simis. Revista Desafios do Desenvolvimento, IPEA, ano 8, n. 67, 2011, p. 53. ISSN 1806-9363 publicação mensal, 2011.

SOUZA, J. S. M. *Paulo Emílio Salles Gomes e a eficácia discursiva de sua interpretação histórica: Reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro*. (UFU). Uberlândia, p. 432, 2014.

LIVROS PUBLICADOS

ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos/* Theodor W. Adorno, Max Horkheimer; tradução, Guido Antonio de Almeida. – Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1985.

ALEXANDER, Michelle. *A nova segregação: racismo e encarceramento em massa*. 1º ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12º ed. São Paulo. HUCITEC. 2006.

BARCELLOS, Caco. *Rota 66*. São Paulo: Globo, 1997.

BAZIN, A. *O realismo Impossível*; seleção, tradução, introdução e notas Mário Alves Coutinho. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BERNARDET, J. C. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*/ Jean- Claude Bernardet. São Paulo, SP: Annablume, 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema e história do Brasil* / Jean-Claude Bernardet, Alcides Freire Ramos – São Paulo: Ed. Contexto, 1988.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem secreta do cinema*. 1. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006,

CERTEAU, M. D. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*/ Michel de Certeau. Petrópolis, RJ: Vozes, v.1, 1994.

CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. – São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis Historiador*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. 1º reimpressão. Belo Horizonte. UFMG. 2001.

DESCARTES, René. *Discurso do método; Meditações; tradução Roberto Leal Ferreira*. – 2. Ed. – São Paulo: Martin Claret, 2012.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. – Lisboa. Temas&Debates. 2003.

FAORO, Raymundo. *Os Donos do Poder: Formação do Patronato Político Brasileiro*. 3º ed. Revista Globo. 2001.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, Vozes, 1987.

HOBBSAWM, Edward. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914 – 1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IKEDA, Marcelo. *Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos*/ Marcelo Ikeda. São Paulo, SP: Summus, 2015.

ISER, Wolfgang. *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3º ed. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 2002.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia: Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP. EDUSC, 2001.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica* / Bruno

Latour; tradução de Carlos Irineu da Costa. – Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LIPOVETSKY; SERROY. *A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista*; tradução. Eduardo Brandão. – 1º ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MANTOVANI, Bráulio. *Eu não sou o capitão Nascimento*. 6º ed. São Paulo. Dicta&Contradicta. 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. Assim Falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém / Friedrich Nietzsche; tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. – São Paulo: Companhia das letras, 2011.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura/ Renato Ortiz*, São Paulo, SP: Ed. Brasiliense, 2007.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos*. – Bauru, SP: EDUSC, 2002.

RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, televisão e publicidade: Cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970 – 1980/ José M. O. Ramos*. - 2º edição – São Paulo, SP: Annablume, 2004.

SAID, Edward W. *Orientalismo: O oriente como invenção do ocidente; tradução. Tomás Rosa Bueno*. São Paulo. – Companhia das Letras, 2007.

SCHWARCZ. Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870 – 1930*. São Paulo. – Companhia das Letras, 1993.

SOUZA, Jessé. *A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato*. – Rio de Janeiro: Leya, 2017.

VESENTINI, Carlos Alberto. *A teia do fato: Uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica*. Editora Hucitec, História social, USP. – São Paulo, 1997.

LEIS

BRASIL. Medida Provisória Nº - 2.228-1, de 6 de setembro de 2001. Brasília, 2001.

LEI FEDERAL – Nº 8.685/93. *Portal das leis de incentivo*. Quero incentivar. Disponível em: < <http://queroincentivar.com.br/leis-de-incentivo/lei-do-audiovisual/> >. Acesso em: 17 jan 2019.

SITES

<<http://queroincentivar.com.br/leis-de-incentivo/lei-do-audiovisual/>> Acesso em: 11, jul. 2018.

ALVARENGA, 2010, p. 43 Apud SANTANA, J. Contexto Histórico – As origens das agências reguladoras. Jusbrasil, 2016. Disponível em: < <https://jucamposs24.jusbrasil.com.br/artigos/412260313/ancine> >. Acesso em: 11 jul. 2018.

ANCINE. Manual das empresas que operam os benefícios fiscais da Art. 39 da MP

2.228-1/01. Ancine. Disponível em https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/manuais/Manual_art39.pdf >. Acesso em 27 jun. 2018.

ANCINE. Publicação decreto que estabelece a Cota de Tela para 2018/ Ancine, 2017. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/publicado-decreto-que-estabelece-cota-de-tela-para-2018>> Acesso em: 11 jul. 2018.

CENTRAL GLOBO DE PRODUÇÕES. *'Tropa de elite 2' é a maior bilheteria da história no Brasil*. G1.com, 2010. Disponível em: < <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/12/tropa-de-elite-2-e-maior-bilheteria-da-historia-no-brasil.html> > Acesso em: 11 jan 2019.

CENTRAL GLOBO DE PRODUÇÕES. *Canal F entrevista ex-policial do Bope e mostra trailer do Tropa de Elite 2*. Globo Play, 2011. Disponível em: < <https://globoplay.globo.com/v/1337915/>> Acesso em: 11 jul. 2018.

CENTRAL GLOBO DE PRODUÇÕES. *Equipe do Fantástico faz pré-seleção de trailer de 'Tropa de Elite 2'*. Globo Play, 2010. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/1348755/>> Acesso em: 11 jul. 2018.

CENTRAL GLOBO DE PRODUÇÕES. *Globo Filmes*. Disponível em: <<http://globofilmes.globo.com/>> Acesso em: 11 jul. 2018.

CENTRAL GLOBO DE PRODUÇÕES. *Tropa de Elite 2 é o vencedor do Grandes Prêmio do Cinema Brasileiro 2011*. Globo Play, 2011. Disponível em: < <https://globoplay.globo.com/v/1524086/>> Acesso em: 11 jul. 2018.

COSTA, Reginaldo. *Tropa de Elite 2: Violência, corrupção... mas e o sistema capitalista?* LSR, 2010. Disponível em: < <https://www.lsr-cit.org/2010/11/30/tropa-de-elite-2-violencia-corrupcao-mas-e-o-sistema-capitalista/> > Acesso em: 24 jul. 2018.

CUNHA, Rodrigo. *A melhor e mais complexa obra de Stanley Kubrick*. Cineplayers, 2005. Disponível em: < <http://www.cineplayers.com/critica/2001-uma-odisseia-no-espaco/576> > Acesso em: 20/07/2018.

DICTA E CONTRADICTA. *Tropa de Elite: Uma revolução no cinema brasileiro – Lançamento Dicta & Contradicta. Nº 6. Parte 8 Youtube*, 10 de Fev. de 2011. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=rUC8a_isWkQ > Acessado em: 20 de Jul. de 2018.

DW, Made for Minds. Padilha: “Ame ou odeie Tropa de Elite”, o que importa é o debate”. 14 de fevereiro de 2008. Link de acesso: < <https://www.dw.com/pt-br/padilha-ame-ou-odeie-tropa-de-elite-o-que-importa-%C3%A9-o-debate/a-3115068-3> > Acessado em: 08 de janeiro de 2019.

FONSECA, Rodrigo. *Para proteger 'Tropa de elite 2', diretor depositou cópia em cofre de banco*. O Globo. 04 de setembro de 2010. Link de acesso: < <https://oglobo.globo.com/cultura/para-proteger-tropa-de-elite-2-diretor-depositou-copia-em-cofre-de-banco-2950013> > Acessado em: 23 de julho de 2018.

GRELLET, Fábio. *Rio tem histórico de bonificações a policiais*. Estadão, 2014.

Disponível em: < <https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,rio-tem-historico-de-bonificacoes-a-policiais,1120798> >. Acesso em: 15 jan de 2019.

LEITE, Thiago. *Captão Nascimento Facts*. Minhasdicas. 09 de outubro de 2007. Link de acesso: < <http://www.minhasdicas.com.br/27/captao-nascimento-facts/> > Acesso em: 01 de janeiro de 2019.

PERIÓDICOS

“Tropa Animada: Lista” Folha de São Paulo, 21 de outubro de 2010. Ilustrada, página E2.

<<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=18446&keyword=Tropa%2CElite&anchor=5834784&origem=busca&pd=56a02ed8143f33f7260549d045f24cee>> Acessado em: 20 de jul. de 2018.

ARAÚJO, Inácio. “*Tropa de Elite*” responde a questão sociais brasileiras. Folha de São Paulo. 27 de março de 2011. Ilustrada.

ARAÚJO, Inácio. *Cinema nacional seguiu a receita do sucesso*. Folha de São Paulo. 12 de abril de 2011. Ilustrada.

ARAÚJO, Inácio. *Recepção de ‘adeptos’ definirá êxito de ‘Tropa 2’*. Folha de São Paulo. 12 de outubro de 2010. Ilustrada, página E5.

ARAÚJO, Tarso. *Duelo contra o ‘sistema’*. Folha de São Paulo. 18 de outubro de 2010. Folhateen, página. N06.

BARROS, Jorge Antonio. *A elite da tropa: Nem tudo é verdade*. O Globo. 08 de outubro de 2010, página 12.

BLOCH, Arnaldo. *‘Tropa de elite 2’ é humanista?* O Globo. 16 de outubro de 2010. Segundo caderno, página 12.

BORTOLOTTI, Marcelo. *Subúrbio faz elogio a “Tropa de Elite 2”*. Folha de São Paulo, 14 de outubro de 2010, Caderno Ilustrada, página E3. Disponível em:

BOSCO, Francisco. *Tropa de elite 2*. O Globo. 13 de outubro de 2010. Segundo caderno, página 2.

BRISOLLA, Fabio; BARBOSA, Aduari Antunes. *Diretor de “Tropa” não aderiu a manifesto*. O Globo. 20 de outubro de 2010. O País, página 3.

CALIL, Ricardo. *Indicação de ‘Tropa 2’ mostra que ficha caiu para o establishment*. Folha de São Paulo. 23 de setembro de 2011. Ilustrada.

CANTUÁRIO, Manuela de Jesus. *A representação da Guerra ao Tráfico pelo Cinema Brasileiro: A espetacularização da violência nas favelas*. FACHA. Rio de Janeiro. 2011.

DAHL, Gustavo. *Filme livra cinema brasileiro da irrelevância*. Folha de São Paulo. 16 de outubro de 2010. Ilustrara.

ENGELKE, Antonio. *A Tropa, a elite e o sistema*. O Globo. 19 de outubro de 2010. Opinião, página 7.

FONSECA, Rodrigo. *A agonia do anti-herói*. O Globo, 07 de outubro de 2010, segundo caderno, página 4.

FONSECA, Rodrigo. *Arrasa Batalhão*. O Globo, 07 de outubro de 2010, segundo caderno, página 1.

FRAGA, Plínio. *Cel. Nascimento dá razão a Foucault em 'Tropa 2'*. Folha de São Paulo. 19 de outubro de 2010. Ilustrada, página E5.

JORNALDANOVA. 'Vadão é preso acusado de estuprar mulher de 51 anos. 14 de outubro de 2011. Link de acesso. < <http://www.onebase.com.br/noticia/2751/vadiao-e-preso-acusado-de-estuprar-mulher-de-51-anos> > Acessado em: 08 de janeiro de 2019.

LIMA, Alexandre. *Tropa de elite 2, pelos olhos dos direitos humanos*. Brasil de Fato. 14 de fevereiro de 2011.

MENA, Fernanda. *Tropa de elite 2: Sequência investe em trama mais complexa*. Folha de São Paulo. 10 a 16 de outubro de 2010. Cinema, página 60.

MONTEIRO, Karla. *'O tráfico já era'*. O Globo. 19 de outubro de 2010. Segundo caderno, página 1.

MONTEIRO, Karla. *Tricô com as mocinhas do 'Tropa de elite 2'*. Jornal O Globo, 22 de setembro de 2010, segundo caderno, página 3.

REIS, Marco Antonio Pinto. *Realidade na tela*. O Globo. 18 de outubro de 2010. Opinião, página 8.

RODRIGUES, Fernando. *"Tá tudo errado"*. Folha de São Paulo. 18 de outubro de 2010. Opinião, página A2.

SAFATLE, Vladimir. *Longa usa lógica da guerra civil para discutir questão da segurança pública*. Folha de São Paulo. 18 de outubro de 2010. Ilustrada, página E6.

SILVA, Marina. *"Tropa de Elite 2": mudou a vista, mudou o ponto*. Folha de São Paulo. 27 de outubro de 2010. Ilustrada, página E5.

VENTURA, Zuenir. *A volta da Tropa*. O Globo. 09 de outubro de 2010. Opinião, página 7.

VIANNA, Luiz Fernando. *Milícias do Rio são os inimigos em "Elite da Tropa 2"*. Folha de São Paulo. 02 de outubro de 2010. Ilustrada, página. E7.

FILMOGRAFIA

2001: Uma Odisseia no Espaço. Direção: Stanley Kubrick. Com: Keir Dullea e Gary Lockwo. Vídeo. Warner; 2001. (148 min). DVD. Color (ficção).

Cidade de Deus. Direção: Fernando Meirelles; Kátia Lund. Montagem: Bráulio

Mantovani. Produção: Donald Ranvaud; Maurício Andrade Ramos; Andrea Barata Ribeiro; Walter Salles. DVD. 130 min. O2 Filme; Globo Filmes, 2002.

Notícias de uma Guerra Particular. Diretor: SALLES, João Moreira; Lund Kátia. Cinematografia: Walter Carvalho. Documentário. DVD. 57min, 1999.

Tropa de Elite 2: O inimigo agora é outro. Direção: José Padilha. Montagem. Bráulio Mantovani. Produção: José Padilha e Marcos Prado. Intérprete principal: Wagner Moura. DVD. 115 min. [S.I.]: Zazen. 2010.

Tropa de Elite: missão dada é missão cumprida. Direção: José Padilha. Montagem. Montagem: Bráulio Mantovani. Produção: James D'Arcy; Marcos Prado. Intérprete principal: Wagner Moura. DVD 116 min. Universal, 2007.