



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

O Criminoso, o Policial e a Vítima no Cinema Brasileiro:

a transformação da construção dos personagens desde a década de 60 até os anos 2010

à luz da passagem histórica da norma ao risco

Luíza Lopes Galvão

Rio de Janeiro/ RJ
2014

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**O CRIMINOSO, O POLICIAL E A VÍTIMA NO CINEMA BRASILEIRO: A
TRANSFORMAÇÃO DA CONSTRUÇÃO DOS PERSONAGENS DESDE A DÉCADA
DE 60 ATÉ OS ANOS 2010 À LUZ DA PASSAGEM HISTÓRICA DA NORMA AO
RISCO**

Luíza Lopes Galvão

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo.

Orientador: Prof. Dr./ Paulo Roberto Gibaldi Vaz

Rio de Janeiro/RJ
2014

GALVÃO, Luíza Lopes.

O Criminoso, o Policial e a Vítima no Cinema Brasileiro: a transformação da construção dos personagens desde a década de 60 até os anos 2010 à luz da passagem histórica da norma ao risco/ Luíza Lopes Galvão – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2014.

54 f.

Monografia (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2014.

Orientação: Paulo Roberto Gibaldi Vaz

1. Cinema. 2. Alteridade 3. Risco. I. VAZ, Paulo (orientador) II. ECO/UFRJ III. Radialismo IV. Prof. Dr.

Para Rodrigo Groetaers

AGRADECIMENTO

Paulo Vaz. Há cinco anos, a entrada na pesquisa como bolsista de iniciação científica foi um momento definidor na minha vida. Os dois anos e meio em que participei das reuniões do grupo influenciaram na forma como eu me relaciono com o universo acadêmico e mudaram a maneira como eu me percebo como indivíduo no mundo. Obrigada pelo voto de confiança, pelo carinho e, sobretudo, por ter sido a figura mais inspiradora dos meus anos de graduação. Obrigada também pela compreensão em relação ao curto tempo de que eu dispunha para realizar este trabalho.

Rafael Gaspar. Por todo amor e paciência nos últimos quatro anos. E também por ter possibilitado o meu acesso a todos os filmes que foram utilizados na produção deste trabalho.

Carmen Lucia. Por todo amor, sempre. E também por ter ajudado na transcrição de alguns trechos de filmes incluídos neste trabalho.

Ellen Caroline. Por todo amor. E também pela ajuda na formatação deste trabalho, tornando a sua finalização possível, no prazo.

Leopoldo Mateus e João Eduardo Goulart. Por toda a amizade. Por terem sido os maiores presentes que a Escola de Comunicação me trouxe. Em especial, ao João, obrigada também pela parceria na época da pesquisa.

“Quem somos não é apenas o que fizemos, fazemos e faremos,
mas também o que poderíamos ter feito e podemos vir a fazer.

Inventar pessoas altera o espaço de possibilidades para
se ser uma pessoa”.

Ian Hacking

GALVÃO, Luíza Lopes. **O Criminoso, o Policial e a Vítima no Cinema Brasileiro: a transformação da construção dos personagens desde a década de 60 até os anos 2010 à luz da passagem histórica da norma ao risco.** Orientador: Paulo Roberto Gibaldi Vaz. Rio de Janeiro, 2014. Monografia (Graduação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 54f.

RESUMO

Este trabalho analisa através da historiografia do cinema brasileiro – da década de sessenta até os dias atuais – as transformações ocorridas nas formas como o personagem-criminoso, o personagem-vítima e o personagem-policial são representados. Encontramos no meio ficcional, que muitas vezes se pretende documental, um objeto de estudo para buscar compreender a mudança do pensamento social no que concerne à questão do risco. Para tal análise, nove filmes foram mobilizados. O assalto ao trem pagador (Roberto Farias – 1962), O bandido da luz vermelha (Rogério Sganzerla – 1968), Lucio Flávio, o Passageiro da agonia (Hector Babenco – 1977), Pixote, a lei do mais fraco (Hector Babenco – 1981), Cidade de Deus (Fernando Meirelles – 2002), Tropa de Elite (José Padilha – 2007), Última parada 174 (Bruno Barreto – 2008), Tropa de Elite 2 – O inimigo agora é outro (José Padilha – 2010) e Alemão (José Eduardo Belmonte – 2014).

Palavras – Chave

Cinema – Alteridade - Risco

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	A HISTORICIZAÇÃO	
2.1	A PASSAGEM HISTÓRICA DA NORMA AO RISCO	13
2.2	A TRANSFORMAÇÃO DA ALTERIDADE	16
3	A ANÁLISE DAS DÉCADAS DE 60, 70, 80	18
3.1	O ASSALTO AO TREM PAGADOR.....	20
3.2	O BANDIDO DA LUZ VERMELHA	23
3.3	LÚCIO FLÁVIO, O PASSAGEIRO DA AGONIA	26
3.4	PIXOTE, A LEI DO MAIS FRACO	30
4	A ANÁLISE DOS ANOS 2000	33
4.1	CIDADE DE DEUS	35
4.2	TROPA DE ELITE E TROPA DE ELITE 2.....	38
4.2.1	Tropa de Elite	39
4.2.2	Tropa de Elite 2 – O inimigo agora é outro	41
4.3	ÚLTIMA PARADA 174..	43
4.4	ALEMÃO	46
5	CONCLUSÃO	51
	REFERÊNCIAS	53

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho analisa através da historiografia do cinema brasileiro – da década de sessenta até os dias atuais – as transformações ocorridas na forma como o criminoso, a vítima e a polícia são representados.

Encontramos no meio ficcional, que muitas vezes se pretende documental, um objeto de estudo para buscar compreender a mudança do pensamento social no que concerne à questão do risco.

O enfoque da pesquisa é nos crimes urbanos, que são expressivamente aumentados quando o Brasil passa de um país essencialmente rural para quase integralmente urbano, nas décadas de sessenta e setenta, notadamente com o crescimento de favelas e espaços físicos marginalizados dentro das grandes cidades.

A construção da imagem do criminoso no cinema, que antes era feita de uma maneira simpática ao espectador por conta do universo da violência ser permeado e, de certa forma, abrandado, pela ideia de causalidade, passa a criar um criminoso potencialmente mau. A polícia que agia na trama sob a figura de um investigador/ detetive, se transforma, agora, em uma força de coerção que frequentemente se vê dividida entre a polícia honesta e a corrupta. E a figura da vítima, que outrora não possuía muita relevância no desenrolar das histórias, ganha ênfase nos filmes contemporâneos.

De uma maneira geral, os indivíduos que compunham o universo criminoso dos filmes de sessenta e setenta se transformaram em forças atuantes nos filmes de hoje, algo compreendido de uma maneira menos singular e mais abstrata.

Este trabalho é um braço de uma longa pesquisa¹ desenvolvida por diferentes grupos no IDEA², que tem como questão a retórica do risco nos meios de comunicação e a comparação histórica na forma como é feita a cobertura de notícias relacionadas ao crime no Brasil.

A análise de matérias jornalísticas de veículos impressos e de televisão produziu a percepção de que a retórica utilizada para tratar de eventos semelhantes é diferenciada se compararmos as notícias das décadas de 80, por exemplo, com as notícias dos anos 2000. As narrativas construídas nas notícias propõem relações de causalidade diferentes entre eventos

¹ Orientada pelo professor doutor Paulo Roberto Gibaldi Vaz

² Programa de Estudos Avançados – Laboratório Mídia e Risco - ECO/UFRJ

similares e oferecem uma apresentação, para a audiência, distinta dos indivíduos considerados criminosos e vítimas.

A ideia do presente trabalho surge, então, como uma curiosidade pessoal de verificar se tal padrão de retórica, antes já verificado nas “narrativas da vida real”, pode ser verificado também no meio ficcional.

Para tal verificação, me debruço sobre a cinematografia brasileira. O recorte dado obedeceu ao seguinte critério: filmes longa-metragem de ficção que foram exibidos no circuito comercial e se destacam na história do cinema brasileiro, seja pelo sucesso de público, ou de crítica, cujo *plot* trata da violência urbana no Brasil, nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo, e de alguma forma explicitam uma relação entre “bandidos” e “policiais” em suas narrativas.

Foram, dessa forma, selecionados nove filmes. *O assalto ao trem pagador* (Roberto Farias – 1962), *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla – 1968), *Lucio Flávio, o Passageiro da agonia* (Hector Babenco – 1977), *Pixote, a lei do mais fraco* (Hector Babenco – 1981), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles – 2002), *Tropa de Elite* (José Padilha – 2007), *Última parada 174* (Bruno Barreto – 2008), *Tropa de Elite 2 – O inimigo agora é outro* (José Padilha – 2010) e *Alemão* (José Eduardo Belmonte – 2014).

O trabalho se propõe a analisar os elementos narrativos da construção dos personagens que se enquadram nas categorias de “bandido”, “policial” e “vítima”. Uma atenção especial ao roteiro é dada em detrimento das escolhas estéticas, embora alguns detalhes da escolha cinematográfica no tocante à fotografia e elementos cênicos também tenham sido explorados, se julgados de importância para a forma como o espectador identifica esses três personagens-modelo.

Vale ressaltar que, devido a uma necessidade de restringir o número de cenas transcritas e comentadas – para que o trabalho não ficasse excessivamente extenso – foram priorizadas as cenas de apresentação dos personagens, normalmente aquelas que se encontram no início do filme, por se entender que elas têm uma relevância considerável na forma como o espectador percebe os personagens devido ao fator “primeira impressão”.

O primeiro capítulo apresenta os conceitos de norma, risco, poder disciplinar e biopoder, que estão no plano de fundo da análise dos filmes que foram selecionados para pensarmos a construção do personagem-policial, personagem-bandido e personagem-vítima. Uma breve recuperação histórica é feita para evidenciarmos a descontinuidade no pensamento social

construído na sociedade contemporânea em relação ao pensamento social vigente nas décadas de 1960 a 80.

O pressuposto é de que a forma como o pensamento social é estruturado influencia na construção narrativa das histórias que envolvem os três personagens-modelo em questão. Dito de outra forma, o modo como a sociedade compreende os motivos que levam o indivíduo a trilhar os caminhos do crime e o modo como percebe as funções do indivíduo policial, influencia e é influenciado pelos contornos que esses indivíduos adquirem nos meios de comunicação de massa.

O segundo capítulo trata da análise da construção dos personagens policial, bandido e vítima no cinema brasileiro das décadas de 1960, 70 e 80. Serão destacados trechos de cenas dos filmes que contribuem para evidenciar os argumentos que o trabalho se propõe a desenvolver. Primeiramente, há uma exposição das características gerais (e comuns em todos os filmes analisados) que são observadas nos personagens em questão. Em seguida, há uma análise individual dos filmes.

O terceiro capítulo contém a análise da construção dos três personagens-modelo nos filmes dos anos 2000. De maneira semelhante ao capítulo anterior, propõe-se, inicialmente, uma análise geral da construção dos personagens nos filmes analisados, seguido de uma análise individual de cada filme que serve para exemplificar o que fora apontado na análise geral.

O quarto e último capítulo se ocupa de recuperar, de maneira resumida, os argumentos desenvolvidos ao longo do trabalho.

2 A HISTORICIZAÇÃO

2.1 A PASSAGEM HISTÓRICA DA NORMA AO RISCO

O poder disciplinar, tal como propõe Foucault (1975), surge na modernidade e inaugura uma forma de organização social que vem acompanhar as grandes transformações dos séculos 17 e 18. O mundo do capitalismo fabril vê a classe burguesa se encarregar da gerência do Estado e as instituições são colocadas no cerne de um modelo que funciona para disciplinar corpos e subjetividades. A homogeneidade, a norma, o padrão são ideais a serem perseguidos. A padronização vai ao encontro das necessidades do sistema de produção industrial. Corpos são treinados e amansados para produzir bens de consumo em massa. A experiência do indivíduo no mundo, nessa sociedade, é incessantemente marcada pelo poder institucional da família, do trabalho, do Estado, da escola, da prisão. Há o estabelecimento de um modelo de normalidade social e a percepção de que é possível atingir tal modelo. A família e a escola seriam as instituições que desde um primeiro momento na vida do indivíduo se encarregariam de aparar as arestas desviantes do modelo de comportamento adequado; e a prisão ou o asilo seriam as instituições de correção para o indivíduo se recuperar, caso apresentasse um comportamento “anormal” na fase adulta.

Dessa lógica social, no que se refere ao criminoso e a sua relação com a polícia, podemos estabelecer que: 1) há uma dimensão de possível ‘cura’ no desviante (se o indivíduo é encaminhado à prisão, e esta tem a função de corrigi-lo, existe a expectativa de que a correção seja feita e que o indivíduo volte a participar da sociedade, livre, em um momento futuro); 2) se o indivíduo apresenta um comportamento desviante, possivelmente houve uma falha institucional, a não ser que ele seja um doente incurável; 3) o doente incurável carrega consigo uma dimensão de monstruosidade (o anão e o deficiente físico são dois exemplos fáceis nos famosos *freak shows* do século 19); 4) a função da força policial é detectar os comportamentos desviantes para garantir a ordem social (o policial é uma espécie de investigador/detetive e vigilante. O século 20 e suas ditaduras fornecem abundantes exemplos desse tipo de polícia).

Na contemporaneidade, os movimentos de contestação ao poder homogeneizador ganham formas agigantadas e impossíveis de serem encobertas. Os ideais de liberdade e individualismo ganham força e o controle social não pode mais operar pela norma. Torna-se necessário, ao

sistema, se apoderar da produção de múltiplas subjetividades pelos indivíduos e passar a operar através disso. Estratégias são colocadas em prática para que as identidades produzidas pelos indivíduos sejam utilizadas como espelhos e referências para o consumo e o desejo, e consigam promover o controle social através da interferência nos prazeres, necessidades e afetos. Em outras palavras, o poder passa a interferir no comportamento das pessoas por meio do estabelecimento de estereótipos de consumo e aquisição: é a instalação do que Foucault chama de *biopoder*.

A crise do modelo de produção dos anos 1970/80 coloca em cheque a padronização do consumo e de identidades, mostrando como necessário o fluxo livre de criação. É essencial que haja mudança, efemeridade, incessante produção de subjetividades e objetos de desejo diferenciados a cada momento. O *biopoder* assegura, então, o controle da sociedade, tornando visível a ideia do risco. Os indivíduos são convidados a calcular os riscos de seus comportamentos e a agir de modo a minimizar um possível efeito negativo. Eles se veem confrontados com o risco de perderem o emprego, o risco de perderem a saúde, e em última instância, o risco de morrerem. Os indivíduos passam a ser seus próprios vigilantes, calculando os perigos de seus comportamentos. Não ter uma atitude proativa na empresa pode fazê-lo perder o emprego; não praticar exercícios e/ou ingerir álcool/açúcar em demasia pode fazê-lo adoecer. Cabe a ele a decisão de se arriscar ou não.

Na passagem para a sociedade do risco, as atitudes do presente são justificadas com base na antecipação de uma possível consequência futura. Imagina-se um possível acontecimento no futuro e calcula-se o custo de “agir” ou “não agir” agora. Se a ideia é evitar que algo de ruim venha a acontecer um dia, talvez seja válido fazer um sacrifício no presente.

A retórica da sociedade do risco trabalha por fazer o “risco futuro” parecer o mais real possível e o mais próximo possível do indivíduo. O conceito de *vítima virtual* de Vaz (1999) mostra de maneira clara como o discurso do medo trabalha transformando todos os indivíduos em possíveis vítimas de um evento trágico. A exposição de um sofrimento no espaço público, relacionado a um evento que poderia ter acontecido com qualquer um, produz uma generalização da dor e faz com que as pessoas comuns se sintam vítimas em potencial de um evento semelhante. Dessa forma, as pessoas tendem a apoiar quaisquer tipos de política que ofereçam o vislumbre de evitar que o sofrimento em potencial venha de fato a ocorrer, mesmo que isso demande alguns sacrifícios no presente.

“O que determina a seleção de um sofrimento para entrada no espaço público não é sua intensidade, nem o número de sofredores; é, sim, sua capacidade de expressar a violação de valores básicos de uma cultura. Se um valor maior é a recusa de uma desigualdade social extrema entre os seres humanos, a fome ou a qualidade da moradia ou da educação serão destacadas; se o valor maior é a vida longa e prazerosa de indivíduos, todos os eventos que provocam morte abrupta ganharão relevância. Por outro lado, se o que vale é o bem-estar do indivíduo, perderão posição hegemônica no espaço público os sofrimentos que melhor expressam a desigualdade”.³

Pode parecer natural aos indivíduos de uma determinada cultura, familiarizados com a lógica de seu pensamento social, que determinados eventos trágicos ganhem destaque na esfera pública em detrimento de outros. Entretanto, tornar invisível ou visível determinados eventos/sofrimentos é uma escolha feita levando-se em consideração “os valores básicos de uma cultura”.

No mundo ocidental, que a partir dos anos 80 vê os ideais neoliberais ganharem um novo fôlego, a liberdade de escolha se afirma como um valor importante. A escolha – ou mesmo a sensação de escolha – é um fator relevante para o indivíduo do final do século 20. Na sociedade do risco, parece inaceitável, ao indivíduo, ser submetido a um risco que ele não escolheu. Ser morto aleatoriamente na rua por uma bala perdida é inadmissível, pois o indivíduo foi forçado a enfrentar um perigo (a violência urbana) que poderia não existir, cumprisse o Estado o seu papel de garantir a ordem. Dessa forma, não é difícil conceber que políticas mais conservadoras de aprisionamento em massa e policiamento ostensivo sejam apoiadas pela população amedrontada.

O Estado e a lei ganham, mais do que antes, uma dimensão de garantidores da vida e de toda a sua potência criadora de subjetividades. Sendo assim, se a lei existe para proteger a vida dos indivíduos (levando em consideração que estar vivo significa produzir e consumir identidades), descumprir a lei traz uma dimensão de colocar a “vida” (potência criadora) em risco.

Na sociedade do risco, a relação entre o criminoso e a força policial é expressa por alguns paradigmas: 1) Se a lei serve para preservar a vida dos indivíduos, aquele que descumpra a lei está possivelmente colocando vidas de pessoas que não tiveram o poder de escolha sobre isso em risco; 2) Há uma compreensão liberal das responsabilidades dos indivíduos: cada um se

³VAZ Paulo, CARDOSO, Janine Miranda e FELIX, Carla Baiense. Risco, Sofrimento e Vítima Virtual: a Política do Medo nas Narrativas Jornalísticas Contemporâneas. In: Revista Contracampo, nº.25, dez de 2012. Niterói: Contracampo, 2012. Pags: 24-42.

responsabiliza por si; se há um comportamento desviante, não existe um entendimento de falha institucional e sim de “falha de caráter”; 3) A prisão serve para afastar aquele indivíduo que coloca a ordem em risco; ela serve para isolar os desviantes e não para reabilitá-los; 4) Aquele que, de alguma forma, contribui para encerrar a vida de alguém, como não pode ser “curado”, tem uma dimensão monstruosa, há algo de menos humano nesse indivíduo; 5) A força policial serve para eliminar “o monstro”, “o inimigo” (há uma lógica de guerra no que concerne a lidar com a alteridade. Percebemos uma clara separação entre “o homem de bem” e o desviante).

2.2 A TRANSFORMAÇÃO DA ALTERIDADE

Na sociedade da norma, o arquétipo do bandido é o indivíduo que, apesar de não obedecer a lei, faz parte da sociedade. É possível enxergar traços comuns de humanidade entre o cidadão comum e o bandido. Dessa maneira, não é tão problemático imaginar que o bandido é nada mais do que o homem comum que porventura escolheu seguir um caminho diferente da maioria ou aquele que foi obrigado, pelas circunstâncias da vida, a optar pela ilegalidade.

Compreendendo o criminoso como produto de uma estrutura social, dá-se espaço para que questionamentos sobre o sistema ganhem visibilidade, numa compreensão de que ele é produtor de injustiças sociais que seriam a causa da criminalidade. Ao descrever o que chama de “ladrão nobre”, Hobsbawm⁴ desenha o criminoso da modernidade: “o ladrão nobre inicia sua carreira de marginalidade, não pelo crime, mas como vítima de injustiça”⁵, “ele corrige os erros, tira dos ricos e dá aos pobres, nunca mata a não ser em legítima defesa”.⁶

Se compararmos o arquétipo do criminoso da modernidade com o criminoso da contemporaneidade, notamos uma diferença considerável. O bandido é, nos dias atuais, concebido como alguém que não faz parte da sociedade, ele está à margem. O criminoso é aquele que tem objetivos contrários aos do cidadão comum. É muito mais difícil, nesse cenário, conseguirmos imaginar traços de semelhança entre o “homem de bem” e o homem desviante. O desviante adquire, como já dito acima, uma faceta monstruosa, menos humana. Assim, quando se

⁴ O conceito de “ladrão nobre” se refere ao banditismo rural, e não ao urbano. Entretanto podemos conceber algumas similaridades entre os dois.

⁵ HOBBSAWM, Eric. Bandidos. Tradução: Donaldson Magalhães Garschagen. Rio de Janeiro:Forense, 1976. pag.39.

⁶ Ibidem. pag. 40

pensa em “aniquilá-lo” ou quando não se preocupa tanto com a sua “reabilitação”, não há um grande questionamento, já que o bandido é concebido como um não-membro da sociedade.

Essa diferença na forma de conceber a alteridade é representativa de uma mudança na produção de valores da sociedade. A forma de se pensar “o outro” e de se produzir subjetividade não é de forma alguma evidente e *natural*, ela é característica de uma sociedade localizada em um determinado período histórico com uma determinada dinâmica de funcionamento. E é esse entendimento foucaultiano que vai ajudar a dar os contornos deste trabalho.

Numa tentativa de desnaturalizar visões calcificadas sobre os arquétipos do policial, do bandido e da vítima, propõe-se uma comparação histórica a fim de percebermos que, mesmo sem recuar muito na linha do tempo, já é possível encontrar formas de concepção desses três personagens radicalmente diferentes.

3 A ANÁLISE DAS DÉCADAS DE 60, 70, 80

A partir de meados da década de 60, o Brasil passa a ser um país majoritariamente urbano e, com isso, a violência urbana ganha volume e passa a ser objeto de uma renovada atenção dos cineastas. Por esse motivo é que tal década foi escolhida como ponto de recuo para a comparação histórica que o trabalho pretende fazer.

Nos quatro filmes analisados das décadas de 60 a 80, é possível verificarmos alguns padrões.

Logo de início, é fácil perceber que em todos eles o personagem principal da trama é o bandido. E, estando o bandido na posição de anti-herói, um sentimento de empatia é provocado na audiência logo no começo. O espectador, de alguma forma, torce para que o “final feliz” aconteça para o criminoso.

Outra implicação decorrente do fato de o bandido ser o personagem condutor da narrativa é que, no decorrer do filme, esse personagem tem um tempo muito maior de exposição ao espectador, comparado aos personagens secundários. E isso faz com que a audiência receba, desse personagem, um número de informações muito maior. Ao longo do filme, ficamos sabendo onde moram, conhecemos sua família/amigos, sua rotina, seus *hobbies*, etc. O que contribui para humanizar esse personagem e produzir uma identificação na audiência em relação a ele.

Esse grande número de informações sobre o criminoso também contribui para que seus crimes sejam justificados. O espectador, entendendo o contexto pessoal em que as ações criminosas estão inseridas, compreende as motivações do personagem e isso de certa maneira contribui para que o peso negativo de suas ações seja reduzido.

A justificativa para os crimes é diretamente relacionada à pobreza e/ou à falta de oportunidades na sociedade. Os criminosos são apresentados como indivíduos que, de outra maneira, a não ser o crime, não teriam oportunidade de ter uma vida digna (e isso é explicitamente dito em alguns diálogos, como veremos a seguir). Essa construção de causalidade traz à visibilidade o sistema social que produz extremas desigualdades. O criminoso, dessa forma, é aquele que questiona o sistema. Quando ele rouba bancos ou mansões, isso pode ser considerado como uma espécie de justiça com as próprias mãos. Levando essa ideia ao extremo, é como se os personagens fossem construídos ao espelho do arquétipo de Robin Hood.

Vale também notar que os assaltos e roubos são planejados em bancos ou em residências de indivíduos de alto poder aquisitivo. Não há roubos ao cidadão comum. E a violência nunca é gratuita. O uso da violência é limitado ao estritamente necessário para se atingir o objetivo (não há, por exemplo, como vamos verificar nos filmes dos anos 2000, um criminoso assassinando alguém com múltiplos tiros, apenas um ou dois), e há um código moral seguido pelos criminosos. As pessoas assassinadas são a) pessoas que reagiram e/ou tentaram impedir/difícultar a ação criminosa ou b) imorais (traidores, delatores, mentirosos). Sobre as pessoas assassinadas, pouco se sabe. Não há um detalhamento de suas histórias, na grande maioria dos casos. As vítimas são personagens anônimos.

O indivíduo criminoso, apesar de estar na categoria de “bandido”, ocupa também o lugar de “vítima” em alguns momentos nos filmes (implicitamente em “O assalto ao trem pagador” e “O bandido da luz vermelha” e explicitamente em “Lúcio Flávio” e “Pixote”), como será argumentado no decorrer do trabalho.

A força policial, nesses filmes, é desenhada na figura de um investigador. O policial aparece nas tramas como aquele que está à caça do bandido, fazendo uso de uma espécie de “serviço de inteligência” para juntar as pistas. Ele é um “poder vigilante”, fiscalizando os cidadãos em busca de uma atividade que possa ser considerada criminosa. Ele é também um inquisidor, entrevistando pessoas aleatórias, fazendo uso da violência, algumas vezes, para conseguir as informações que deseja. E é apresentado em alguns momentos como corrupto, imoral, e, algumas vezes, é um personagem ridicularizado.

A pobreza é um elemento explorado em todos os filmes analisados (incluindo os dos anos 2000). O que não é um fato casual visto a grande ligação do cinema no Brasil com esse elemento. “A emergência do cinema moderno no Brasil está umbilicalmente associada à favela carioca”⁷. As favelas e os moradores de favelas são personagens relevantes na historiografia do cinema do país. Ao citar o filme “Rio 40 graus”, de 1955, Esther Hamburger aponta que “a favela aparece como uma espécie de reduto: lá moram a solidariedade e a poesia”.⁸

É justamente esse tipo de “aura poética” que verificamos nos filmes analisados. A pobreza é construída de uma maneira romantizada e leve. Apesar da dureza da vida, a miséria não está associada à desumanidade e violência.

⁷HAMBURGER, Ester. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo. Cebrap, nº .78. São Paulo, julho de 2007.

⁸idem

A marginalidade construída no cinema dos anos 60-80 é aquela do malandro, do bêbado do botequim, da vida simples no barraco e da risada desdentada. Uma marginalidade simpática.

3.1 O ASSALTO AO TREM PAGADOR

O filme de Roberto Farias é um dos grandes clássicos da produção brasileira dos anos 60. Traz, em suas escolhas estéticas, referências a um misto de *western* e filme *noir* norte-americanos. A trama é baseada em um caso real de roubo de um trem pagador da Central do Brasil, próximo à estação de Japeri, que havia sido amplamente noticiado pelos jornais da época. O roubo do trem, entretanto, apesar de bem explorado nas longas primeiras cenas do filme, funciona apenas como pano de fundo para mostrar as relações dos criminosos entre si e o trabalho da polícia em investigar os mentores do tal crime milionário.

A sequência do assalto do trem apresenta os personagens-bandido, conferindo pouca atenção às vítimas. Visualmente, entre bandidos e vítimas do assalto, não é possível notar nenhuma diferença em relação às roupas que vestem, com exceção de uma máscara negra que cobre toda a parte da cabeça, utilizada pelos assaltantes.

Durante a sequência que dura pouco menos de 8 minutos, apenas uma frase é conferida aos personagens-vítima: “eu vou me entregar, eu tenho filho e não quero morrer”. Há planos detalhe que destacam as armas utilizadas pelos assaltantes, e em um momento (4’50”) o espectador vê um homem caído (supõe-se morto, embora não haja sangue). É possível perceber, contudo, mostras de humanidade nos assaltantes.

Ao entrar no trem para recolher o dinheiro, um dos assaltantes vê um homem correndo ao longe e atira em direção a ele (5’18”). Outro bandido o repreende “Não atira nesse, não, que ele tá com a gente”, o que atirou, retruca “Vamos fuzilar esses cara” e novamente é repreendido “Chega de morte, quem morreu, morreu”. Na sequência, o homem que corre fica frente a frente com um dos assaltantes mascarados e ouve “Quê que você tá fazendo aí? Cai fora!”. O assaltante o deixa fugir e ri “Esse Zé mané vai se ver doido com a polícia”, deixando claro ter ciência de que o homem iria contar para a polícia sobre o roubo ao trem e mesmo assim nada fez para impedi-lo.

Ainda na primeira parte do filme (17'33''), o diálogo entre um dos assaltantes do trem e sua esposa deixam explícitas a justificativa e a ideia de causalidade subjaz à atividade criminosa. A esposa o repreende por ter cometido tal ato, mas não pelo motivo que imaginaríamos.

Esposa – Tu só aprendeu ler, fazer conta e roubar. Lendo e fazendo conta tu não ganha dinheiro. Tem que roubar. Não digo que não roube. Rouba! Não sou contra. Mas pobre não pode passar de ladrão de galinha. Mas você não... Esqueceu e trouxe quase três milhão pra casa. Conclusão, não vai poder gastar e é capaz de parar na cadeia.

Bandido – Roubar pouco é que dá cadeia.

Esposa – Mas não dá morte. E tu por causa de ter roubado feito rico é capaz de morrer.

O problema destacado pela esposa era, afinal, ele ter ousado romper a barreira que o define como “pobre” para tentar chegar a uma classe social na qual ele jamais poderá ser ajustado.

A identidade dos personagens-bandido é construída através da relação deles com os moradores da favela onde habitam: abundam cenas que destacam as moradias pobres da favela, as crianças brincando perto de esgotos, a rotina difícil dos trabalhadores.

Tião medonho é o personagem principal do filme. Um dos assaltantes. O espectador o percebe como um pai dedicado, pela forma como trata seus filhos, e um marido amoroso, apesar de infiel. Esse personagem-bandido dá mostras de sua lealdade quando se relaciona com os outros personagens-bandido da trama. Tem-se a percepção de que é um homem simples, justo, amoroso.

Tião é alguém que não ousa sequer questionar a autoridade de sua esposa frente aos filhos (29'00'').

(Tião traz de presente um revólver de brinquedo para um dos filhos)

Filho – Papai, mamãe me tomou meu revólver.

Tião – Zulmira, por quê?

Esposa – Não quero meus filho brincando de dar tiro.

Tião – Vou comprar uma bola de pneu pra você, meu filho.

A pobreza da favela é desvelada nas falas dos moradores: (32'59'') “Pensa que eu não ía pedir pra não me matar? Até que eu gostava, era melhor do que ficar vivendo nessa imundície” e (1h01'25'') “Quando morre uma criança na favela, todo mundo devia de cantar. É menos um pra

se criar nessa miséria”. A miséria é, sem dúvida, um atenuador para a condição de “bandido” de Tião e seu grupo. E, em certo sentido, funciona para colocar os “bandidos” na condição de “vítima”.

A primeira aparição relevante dos personagens-policiais no filme se dá aos 39’29”. Os policiais invadem um dos barracos da favela, procurando Tião. Alguns estão desarmados, outros com armas em punho.

Policiais – Cadê o Tião medonho? (apontando uma arma para a mulher)

Mulher – Tião medonho, não é aqui, não senhor. (não parecendo assustada)

Policiais – Tião medonho não é um sujeito alto que mora aqui?

Homem (entra em cena) – Posso saber o que é que há?

Policiais – O senhor trabalha?

Homem – Isso aqui é casa de gente honesta, não é casa de vagabundo não senhor.

Policiais – Onde é que o senhor trabalha?

Homem – Sou vigia de um posto de gasolina. Trabalho de noite. Mas de dia o que eu gosto mesmo é de dormir, sim senhor.

Policiais – O senhor desculpe. Mas disseram que esse tal de Tião morava aqui.

Os policiais, no filme, cumprem a função de uma força de investigação. Funcionam como detetives que estão em busca da solução para o mistério do roubo do trem.

Na cena em que o personagem-bandido e o personagem-policiais se encontram, é estabelecida uma relação serena entre eles. Tião, baleado em decorrência de uma perseguição dos policiais, está no leito do hospital. Dentro do quarto também se encontram o delegado de polícia e sua esposa. Tião pede ao delegado que o deixe a sós com a esposa e que retire o microfone que havia sido escondido na cabeceira da cama. O delegado respeita o pedido de Tião. Retira o microfone e o deixa a sós com a esposa.

Tião – (no leito do hospital) Zulmira, tu nunca vai dizer onde tá o dinheiro. Aquilo é pros nossos filho não ter que viver feito eu. Promete, nega? Tu nunca vai dizer?

Esposa – Prometo, Tião.

Tião, antes de morrer, tem a chance de deixar claro para o espectador o motivo pelo qual participou do assalto ao trem pagador: dar uma chance aos seus filhos de ter uma vida digna, menos miserável que a sua. Embora relacionado a um ato criminoso, o código moral de Tião

pode ser compreendido pelo espectador. O desejo de oferecer uma vida longe da miséria aos filhos é uma ponte de identificação entre o personagem principal e a audiência.

Há, durante o filme, dois relevantes assassinatos, cometidos por Tião medonho e seu bando. Ambos os assassinatos funcionam, na trama, como um “castigo”. O primeiro personagem assassinado extorquia um dos integrantes do bando, pedindo cada vez mais dinheiro para não denunciá-los à polícia. E o segundo, além de ter pego para si o dobro de dinheiro que lhe cabia no início do filme, mentiu sistematicamente, não cumpriu um importante “pacto de honra” e planejou um novo assalto para ser executado por Tião e seu bando que, provavelmente, os colocaria na cadeia.

A cena do assassinato de Henri (o segundo personagem assassinado) é, talvez, a mais intensa do filme. O discurso preconceituoso proferido por ele, antes da morte, reafirma, para o espectador, a imoralidade do personagem.

Henri – Não pensa que eu vou pedir pra não me matar não, Tião. Pode matar! Mas daqui a pouco está todo mundo morto ou na cadeia! Eu já preparei a cama de vocês. E a polícia não é besta. Não nasci pra viver em favela não, Tião. Vocês vão me matar é por isso! Não é porque eu comprei carro e desrespeitei o pacto não. É porque eu tenho cara de ter carro! Você tem inveja de minha inteligência. Inveja de mim! Do meu cabelo louro! Do meu olho azul! Você pensava que dinheiro ia fazer você ficar bonito, Tião? Como é que você queria ter mulheres como as minhas, Tião? Você é feio! Sujo! Fedorento! Não, Tião... seu destino é viver na favela. O seu e o de sua família. E dinheiro não vai tirar você de lá não, Tião. Você tem dinheiro e não pode gastar, Tião. Tua inveja está aí! Eu tenho cara de ter carro! Tenho olho azul! E você? Você tem cara de macaco. Macaco! (Ouve-se um tiro. Depois outro. Henri morre.)

3.2 O BANDIDO DA LUZ VERMELHA

O filme de Rogério Sganzerla é marcante na historiografia do cinema brasileiro por ter sido inovador, tanto na estética fotográfica, quanto na narrativa. Uma relação nova com as imagens e com a forma de contar os eventos é explorada nesse filme: não há uma preocupação do diretor com a clareza na descrição dos fatos e, sim, a exibição dos eventos da história de uma forma pessoal e artística.

O personagem-bandido (Jorge) é o personagem principal da narrativa. Sua construção foi baseada em um personagem real: João Acácio Pereira da Costa, um criminoso que ganhou notoriedade nos jornais brasileiros da década de 60.

Jorge é o anti-herói perseguido pela polícia que invade mansões de classe média alta em São Paulo, sempre portando uma lanterna vermelha. Assalta as residências e tem relações sexuais com as vítimas mulheres. O fator “estupro” é trabalhado de uma maneira peculiar e contribui menos pra que o personagem ganhe uma dimensão de “malvado” (como se poderia, inicialmente, pensar) e mais para que ele tenha uma dimensão de “bizarro”, uma vez que as cenas são trabalhadas de forma muitas vezes cômica.

A apresentação desse personagem é feita em primeira pessoa, em voz off:

Jorge – Eu sei que fracassei. Minha mãe tentou me adotar pra eu não morrer de fome. Nasci assim. (...) Eu pensava que tava dando o maior dentro e foi o maior fora da minha vida. Fui talhado pra cadeira elétrica. Nunca me dei bem. Eu não simpatizava com os bandidos. Fracassei, eu sei disso. Eu tinha que avacalhar. Um cara assim só tinha que avacalhar pra ver o que saía disso tudo. Era o que eu podia fazer.

Jorge, que diz em outro momento do filme ter saído da favela do Tatuapé há 15 anos, oferece ao espectador um discurso de “vítima”. Escapou de “morrer de fome”, “não simpatizava com os bandidos”, entretanto é, hoje, um “fracassado”. Uma lógica determinista, implicitamente, se revela em seu discurso. As ações do personagem ao longo da vida pouco poderiam contribuir para que o destino dele fosse diferente. Ele diz ter “nascido assim”. Não lhe restara muitas opções de escolha na vida a não ser “avacalhar pra ver o que saia disso tudo”. O bandido da luz vermelha é, em última instância, um provocador, um gozador do sistema. Seus crimes são justificados menos por uma necessidade de enriquecimento pessoal e mais por uma necessidade de “avacalhar”. Jorge deseja sacudir a sociedade, chocá-la, se vingar dela por tê-lo feito “vítima”.

A locução de rádio, que é usada no filme como uma espécie de narrador onisciente condutor da narrativa, reduz o peso negativo da atividade criminosa de Jorge quando apresenta ao espectador a faceta “corriqueira” do crime. O bandido da luz vermelha seria então, apesar de um bandido famoso nos jornais e inimigo número um da polícia, apenas um criminoso banal no meio de uma sociedade de tantos criminosos.

Locução de rádio (9'00'') Os gangsters estão em todas. Na política, na administração, nas famílias, no futebol, na imprensa, nos bilhares e nas eleições. Na vida noturna, nos atentados contra o presidente. Na paz, na guerra. Nos mosteiros e nos presídios. Nem sempre é um inimigo público número 1.

O personagem do bandido é humanizado ao longo da trama. Muitos detalhes de sua personalidade, sem relevância para a história de crime principal do filme, são postos visíveis, facilitando uma possível identificação da audiência com esse personagem, como podemos verificar, por exemplo, em (11'48'') “Num sou canhoto e não gosto da minha profissão. Meu fraco é mortandela”.

Os policiais, no filme, se enquadram na categoria de “investigador”. Na cena de apresentação desses personagens, eles são construídos como indivíduos insensíveis e ignorantes.

(Sala da residência que fora assaltada pelo bandido da luz vermelha. Há muitos policiais no local. Vasculham a casa de classe média alta em busca de pistas).

Policial 1 – (olhando para um quadro na parede) Ah, arte moderna! É o que sempre digo: coisa de depravado. Lixo!

Policial 2 – Lixo, mas só aquele quadro valia mais de 5 milhão.

Policial 1 – Ahm. É isso mesmo. Quanto mais podre, mais caro. Por mim, eu mandava juntar tudo isso e botar fogo. Admito tudo menos essa laia de parasitas intelectuais.

A locução de rádio, um elemento que, no filme, traz um questionamento sobre a maneira sensacionalista como os noticiários tratam os criminosos como se fossem celebridades, contribui para dar nuances ao perfil psicológico do personagem Jorge. A voz em off (23'03'') torna o espectador ciente do pedido das autoridades que investigam o caso, mas a verdade desse discurso é questionada por conta da sua sobreposição do som a imagens que levam o espectador a ter uma percepção diferente de Jorge. O que o espectador vê (uma mulher dorme de braços na cama. Jorge escreve, com os dedos, carinhosamente, “merci” nas costas nuas da mulher) contrasta com o que o espectador ouve:

Locução de rádio – As autoridades só pedem uma coisa. Pelo amor de Deus! Não façam dele um herói. Principalmente o rádio e a televisão. Que espalham a versão do ladrão bondoso e cavalheiro, que roubava dos ricos para dar esmolas aos pobres, às criancinhas pobres. A quem compraria

doces, sorvetes e outras guloseimas. Era uma versão mentirosa! Por que ele não passava de um ladrão grosso, chato, faroleiro, sobretudo mentiroso, dono de um imenso repertório de palavrões.

O mecanismo de fornecer ao espectador informações contrastantes, do qual a narrativa do filme faz uso em alguns momentos, nos remete ao contexto histórico do país em que o filme foi produzido. A estratégia de tornar visível mais de uma versão diferente sobre um mesmo personagem, obrigando o espectador a questionar a veracidade dos fatos, é representativa de um filme, marginal, em um contexto político de regime militar.

Na parte final do filme, vemos o bandido da luz vermelha de volta à favela (1h24'17''), cantando e tocando violão, sozinho. Na sequência, ele acaba morrendo, eletrocutado em uma cerca, por acaso. O policial, indo verificar o corpo do bandido, também encosta na cerca e morre.

3.3 LÚCIO FLÁVIO, O PASSAGEIRO DA AGONIA

Filme de Hector Babenco baseado em um personagem real: Lúcio Flávio, assassinado em uma prisão, em 1975, durante o regime militar.

A narrativa do longa trabalha na construção do anti-herói. O personagem principal é o criminoso Lúcio Flávio. Um indivíduo famoso entre os bandidos e policiais da trama por ter conseguido fugir da prisão inúmeras vezes e também pelo planejamento e execução de grandes assaltos a bancos.

A cena de apresentação do personagem (2'50'') é um acerto de contas entre Lúcio Flávio e dois “traidores”. Lúcio, no banco do carona, dentro de um carro, aponta um revólver para o condutor do veículo. As “vítimas”, virá, o espectador, a saber na sequência, não se tratam de indivíduos aleatórios, são pessoas que estiveram envolvidas em esquemas ilegais e traíram aqueles que os ajudaram.

Lúcio Flávio – Com Morete ou sem Morete, tu não passa de um traidor. Seu filho da puta!

(Lúcio mata o traidor 1 com 2 tiros. Se vira, e mata o traidor 2, também com 2 tiros)

A brutalidade da cena é abrandada por ter-se deixado saber que a “vítima”, de certa forma, estava sendo castigada por uma má ação. É um personagem-vítima que tem uma dimensão de bandido.

A cena de apresentação do personagem-policial (7’01’’), logo no início do filme, serve também para construir a identidade de Lucio Flávio, através do depoimento de um conhecido dele.

(Policial entra no bar)

Policial – Agüém aí conhece o Lúcio Flávio?

Homem – Noquinha?

Policial – Noquinha?

Homem – É isso mesmo, moço. É um menino sonhador.

Policial – Esse bandido é gente, vovô?

Homem – É... eu não tô falando do bandido. Eu tô falando de um menino que eu conheci. Se deu no que deu, não foi culpa dele, foi culpa da mãe dele que não apelou pra Iemanjá.

Policial – Assim a gente não prende ninguém, vovô.

Homem – Ah, e isso interessa alguma coisa? Pra polícia a gente é o que ela quer que a gente seja. Por exemplo, qualqué nego pra polícia é malandro. (risos)

O policial, no papel de investigador-inquisidor aborda pessoas aleatórias para conseguir chegar até o bandido. Na sequência da cena, o policial obriga o homem a se sentar à mesa no bar, o obriga a beber 3 *shots* de cachaça e prossegue com um interrogatório sobre Lúcio Flávio (que inclui um tapa do rosto do homem e um chute). As respostas oferecidas pelo homem no diálogo transcrito acima explicitamente colaboram para que consigamos perceber que existem dois lados a serem considerados em Lúcio. O bandido-assassino, que foi apresentado ao espectador na primeira cena, coabita o mesmo corpo de um “menino sonhador”. Se por um acaso Lúcio se transformou em bandido, “não foi culpa dele”. A responsabilidade individual de Lúcio é claramente reduzida nessa frase, permitindo ao espectador imaginar que, provavelmente, então, o contexto social em que Lúcio, “menino”, estava inserido, teve um peso preponderante na sua transformação em bandido.

O personagem-policial, no filme, também tem uma dimensão de bandido. Tortura ilegalmente, recebe dinheiro ilícito para facilitar a fuga de prisões e até mesmo ajuda a arquitetar um assalto a banco. A primeira cena em que Lúcio Flávio fica frente a frente com o 132 (o

principal policial da trama) é uma cilada que os policiais armam para sequestrar Lúcio e torturá-lo em um cativeteiro privado. Lúcio entra em um taxi e se depara com os policiais (18'00''):

Policial – Veja só... A gente numa merda de fazer gosto e o malandro aqui cheio do tutu. A gente vai meter a mão nessa grana, hein! E bico fechado. Porque a ordem com você é botar pra quebrar! Ouviu? No-qui-nha! (gargalha)

Lucio Flávio – Quem são vocês?

Policial – Eu sou o 132. Aquele ali é o carcará. E o motorista... O motorista não tem nome. É amigo da polícia. (gargalha)

Lúcio Flávio, o personagem-bandido, se transforma numa vítima rendida aos policiais. Chegando ao cativeteiro, Lúcio Flávio é torturado e interrogado (24'00'') numa sequência que dura cerca de 10 minutos. A última cena dessa sequência deixa implícito que os policiais torturadores obrigam Lúcio Flávio a fazer sexo oral (28'05'') em um outro bandido (amigo de Lúcio que também estava sendo torturado). A aspereza e o deboche do policial torturador fazem com que a audiência se sinta identificada com Lúcio e o amigo. A partir do meio do filme, já se percebe o personagem de Lúcio com uma dimensão maior de vítima do que de bandido.

Um diálogo, por exemplo, que retira a carga de “bandido” de Lúcio Flávio se dá no apartamento onde Lúcio e o seus comparsas se escondem (35'04'').

Homem (bandido amigo de Lúcio) – Viu que não é fácil a vida de ladrão, né?

Mulher – Ih, que ladrão, minha gente? Ladrão é o que faz grandes negócios. Tá sempre com grana no bolso, jantando em lugar bacana, não fica se escondendo por aí, não...

A questão das diferenças de classe é suscitada nesse diálogo. Lúcio Flávio estaria, afinal, localizado na classe mais pobre, “se escondendo” e não “fazendo grandes negócios”.

Os papéis da “polícia” e do “bandido” que já haviam se confundido e misturado durante o filme, são finalmente unificados na conversa (44'03'') entre Lúcio e Moreti (policial corrupto que na parte final do filme descobrimos ser irmão de Lúcio).

Lucio – Eu não recebi cobertura nenhuma, Moreti. Que merda de policial é você? Você tem prestígio ou não tem? Ou é só conversa fiada? Hein Moreti?

Moreti– Não admito que ninguém fale comigo desse jeito.

Lucio – É o meu jeito. Quem não gostar que se foda. Já sei que nessa sociedade eu tô sozinho mesmo. Por isso eu chefió a merda da gangue, dou as ordens. Quem não gostar que dê o fora.

(...)

Moreti – Nós dois somos que nem essa moedinha aqui. Tem uma de cada lado, mas as duas tão bem juntinha. Polícia e bandido é tudo a mesma coisa, tá tudo no mesmo barco. Os caras que protegem a gente não querem saber de maré baixa não. A gente tem que ser amigo.

O policial e o bandido são colocados no mesmo plano moral com a frase “polícia e bandido é tudo a mesma coisa”. Ambos lidam com a ilegalidade, ambos seguem padrões de conduta repreensíveis para conseguir um determinado fim e muitas vezes o “fim” do bandido parece, ao espectador, mais justo e moralmente justificável do que o do policial.

Nas últimas sequências do filme, Lúcio é preso uma última vez. Entra, na cadeia, saudado pelos detentos como um herói. Antes de ser levado para a sua cela, ele concede uma entrevista para jornalistas (1h49’39’’).

Lucio – Olha meus amigos, eu sou bandido, sim. Eu roubo dinheiro de banco que é dinheiro que não tem dono. Se eu preciso da grana, eu vou lá e tomo ela. Por isso é que eu sou bandido. Agora, se for preciso atirar, eu atiro. Porque tô me defendendo. Eu nunca saí pra assaltar banco pensando em matar alguém, não. Agora, os nossos amiguinhos, não só ganham, como tem alvará pra sair matando por aí. Falando claro: polícia é polícia, bandido é bandido.

A ideia de uma justiça social promovida pelos atos criminosos de Lúcio fica implícita em “eu roubo dinheiro de banco, que é dinheiro que não tem dono”. Lúcio Flávio e seu bando não contribuiriam, portanto, para a desordem social. Os assaltos são, ao contrário, uma forma de consertar o sistema social em que estão inseridos que produz, injustamente, indivíduos ricos e pobres.

Os últimos segundos do filme dão redentores para o bandido Lúcio Flávio. Ele é esfaqueado por um companheiro de cela anônimo, se tornando, definitivamente, vítima, ao morrer.

3.4 PIXOTE, A LEI DO MAIS FRACO

No filme de Hector Babenco, o personagem principal, Pixote, é, desde o início do filme, duplamente o personagem-bandido e o personagem-vítima. A história do longa trata de um menino de 11 anos de idade, abandonado pelos pais, que rouba para sobreviver nas ruas. Ao ser internado em um reformatório, convive com outros jovens delinquentes mais velhos do que ele e acaba se transformando em traficante de drogas e café.

A cena de apresentação dos jovens delinquentes (4'45'') é significativa para o reconhecimento da relação estabelecida entre o personagem-policial e o personagem bandido no filme.

(Na delegacia. Meninos sentados, aguardando serem interrogados)

Menino 1– Aí pessoal, o que que houve?

Menino 2 –Os homem [se referindo aos policiais] tão louquinho, tão pegando todo mundo.

Menino 3 – Mataram um coroa e tão querendo pôr no rabo da gente.

O policial, no filme, é um agente vigilante que, além de prender os menores de idade que praticam atos criminosos, também forja as crianças como ‘culpadas’ por crimes que ele mesmo cometeu.

A ambiência do filme na parte inicial contribui para que o espectador se solidarize com as crianças infratoras e as identifique como vítimas da sociedade. A cena em que as crianças (5'48'') são transportadas para o reformatório tem, como plano sonoro, uma trilha melancólica, uma iluminação baixa e os enquadramentos da fotografia evidenciam a pobreza das crianças. Um plano que se destaca é o close no rosto sujo de Pixote, colocando seus olhos tristes em evidência, gerando empatia no espectador.

Pixote é, aos olhos do espectador, um sofredor. O reformatório, onde o personagem principal passa a conviver com outros jovens delinquentes, mostra uma realidade impiedosa. Logo no início do filme, ele testemunha uma criança sendo estuprada por um grupo de crianças mais velhas, na cama em frente a sua, durante a madrugada. A forma como o menino estuprado é abordado (9'18''), deixa claro para o espectador o que ocorrerá na sequência: “Fica quietinho, a gente tá a fim de comer o seu cuzinho. Se vc não gritar, vai ser tudo numa boa”. Pixote, deitado

na cama em frente, é identificado pelo espectador como uma vítima em potencial para um novo ataque.

Os responsáveis pela ordem no reformatório trazem consigo a dimensão do policial-vigilante, e atacam as crianças verbalmente (18'08'').

(Funcionário do reformatório fiscaliza as crianças tomando banho)

Homem - Vamos lá seus imundos, vamos ver se tira esse grude do corpo todinho. Nojentos! Vamos ver se acaba de vez com esses piolhos. E você boneca, vê se lava esse rabinho bem lavadinho, tá ouvindo?

O personagem-policial, além de pequenas cenas em que aparecem intimidando as crianças delinquentes, não tem muito espaço na trama. Suas aparições são escassas durante o filme. O foco da narrativa é concentrado no cotidiano das crianças vítimas e bandidos. A relação entre os personagens bandido/vítima e o policial se desenha através de conversas das crianças (1h17'44'').

(falando sobre um policial)

Menino – mas o primeiro que eu vou matar, eu sei quem é. Aquele tira filho da puta, que me bateu na delegacia. Me bateu pra caramba. E o pior de tudo é que eu nem sabia porque ele tava me batendo. Mas o dia dele vai chegar. Ah, se vai. Aquele filho da puta ainda me paga.

A imagem do policial é construída como o indivíduo que persegue as crianças e as ataca verbal e fisicamente. Em uma das cenas mais dramáticas do filme (1h18'23''), o personagem principal dá mostras de ter vontade de deixar o mundo do crime. Lilica evidencia o fatalismo de sua condição de transexual: para ela, não há outra realidade possível longe da criminalidade.

Lilica – Mês que vem eu faço 18 anos.

Menino 1– Tá ficando velha, hein, Lilica.

Lilica – É... pra mim agora a barra vai pesar. Não posso marcar bobeira, não. Se os tiras me pegam, vai ser porrada e xadrez pra sempre.

Pixote – Quando eu fizer 18 anos, eu vou partir pra outra. Vou falar até com o Roberto se ele deixa eu entrar no conjunto dele.

Lilica – Pra mim não adianta nada, Pixote. Eles vão sempre achar um jeito de encher meu saco. Vão sempre ter um motivo pra me perturbar. “Num é sua bicha de merda?”. O quê que pode esperar uma bicha da vida?

Pixote – Nada, né, Lilica?

Lilica – (canta) Eu vi o menino correndo... Eu vi o tempo... Brincando ao redor do caminho daquele menino. Eu pus os meus pés no riacho. E acho que nunca os tirei. O sol ainda brilha na estrada e eu nunca passei. Eu vi a mulher preparando. Outra pessoa. O tempo parou pra eu olhar para aquela barriga. (Pixote abraça Lilica).

4 A ANÁLISE DOS ANOS 2000

Nos filmes dos anos 2000, percebemos que existem importantes diferenças na forma como o criminoso, o policial e a vítima são representados no cinema, se compararmos com os filmes anteriormente analisados.

O que verificamos nos filmes contemporâneos é que eles acompanham a tendência dos noticiários nacionais dando um caráter mais “espetacular” à violência. A imagem da pobreza passa a ser construída quase que exclusivamente através da sua relação com a violência.

Nos 5 filmes analisados dos anos 2000, novos padrões são traçados na forma como os personagens do criminoso, do policial e da vítima são construídos na narrativa cinematográfica.

Em três deles (Tropa de Elite 1 e 2 e Alemão), identificamos o policial como personagem principal, em um (Cidade de Deus) o personagem narrador é a “vítima” em potencial, e também em um (Última parada 174), o personagem principal é o bandido.

Percebe-se uma mudança fundamental na forma como o criminoso é representada nesses filmes. Não há mais lugar na narrativa para uma justificativa histórica para a criminalidade.

Nos filmes que têm os policiais no papel central, é notável a ausência de informações que o espectador recebe sobre os criminosos. Muito pouco (ou nada) se sabe sobre esses personagens, além do fato de serem criminosos. É inexistente, em todos esses três longas metragem, uma cena sequer que mostre um personagem criminoso executando alguma ação que não seja o crime em si. O personagem do criminoso perde as nuances de humanidade. Esses indivíduos são construídos na narrativa exclusivamente pela forma como se relacionam com a atividade criminosa.

Nos dois outros filmes que não trazem o policial no papel central (Cidade de Deus e Última parada 174), o espectador recebe um número grande de informações sobre a história dos indivíduos criminosos – principalmente em Última parada 174 – entretanto, os dados históricos não funcionam, na narrativa, para atenuar o peso negativo da criminalidade. Ao contrário disso, essas informações contribuem para a percepção do espectador de que o personagem criminoso teve chances de ser uma pessoa diferente ao longo da vida. Dessa maneira, a audiência é levada a concluir que o bandido se tornou bandido por uma escolha pessoal ou por uma “falha de caráter” individual.

O questionamento do sistema social (como possível produtor de desigualdades) em que estão inseridos esses indivíduos que, nas décadas de 60-80 funcionava para que a criminalidade fosse permeada por uma certa ideia de inevitabilidade para os pobres, sai completamente de cena.

O bandido dos anos 2000 é “mau”. O espectador perde a identificação com o personagem do bandido e passa a se identificar com a vítima ou com o policial.

Nos filmes analisados, encontramos 2 construções de criminoso: traficante de drogas e sequestrador. As suas vítimas são cidadãos comuns e/ou policiais. O criminoso não é mais aquele que assalta milionários, produzindo uma espécie de justiça social através da bandidagem. Ele, agora, pode vitimizar qualquer um.

Se nos filmes dos anos 60-80 muitas vezes não se podia perceber, só de olhar para o personagem, se ele se encaixava no papel de “criminoso”, “policial” ou “vítima”, já que, no que se referia ao vestuário e expressão corporal, esses três personagens apresentavam, de uma maneira geral, as mesmas características, nos anos 2000, isso não é mais verdade. Os criminosos são passíveis de serem identificados como criminosos em poucos segundos. Se eles não aparecem dentro da cadeia, na grande maioria dos casos estão segurando uma arma.

As armas, que nos filmes de 60-80 só apareciam em cena no momento em que o criminoso estava fazendo um assalto ou assassinando alguém, agora funcionam como um adereço para a caracterização desses personagens. O objeto “arma” é banalizado. Os bandidos “usam” as armas como se fosse um objeto corriqueiro como um cordão ou uma pulseira, por exemplo.

O vocabulário utilizado pelo bandido passa a ser sensivelmente diferente daquele utilizado pelos outros personagens da trama. O uso de gírias é o aspecto que mais evidencia a diferença no que se refere ao léxico. Apesar de os outros personagens também utilizarem gírias, o uso é bastante mais acentuado nas falas dos criminosos.

A questão da corrupção e a imoralidade na polícia também é explicitada nos filmes dos anos 2000, assim como nos anos anteriores. A diferença é que, agora, as imoralidades policiais são apresentadas ao espectador em comparação a um exemplo de retidão e honestidade presentes na polícia. Uma tensão entre “bons policiais” e “maus policiais” é construída nas narrativas. O espectador é levado a concluir que existem policiais desonestos, mas há também aqueles que são honestos e estão trabalhando para eliminar a) os bandidos e b) os policiais desonestos.

O policial, que nos anos anteriores servia à função de investigador, agora aparece como uma força de coerção. Se o bandido é “monstruoso” e não há qualquer característica nele que

sirva para que seja possível uma identificação com a audiência, ele é um indivíduo que deve ser banido, excluído do convívio social, quiçá eliminado. O policial é um agente em guerra para proteger a sociedade do “inimigo bandido”.

A violência policial nos filmes não é, de todo modo, repreensível, como sugeria as narrativas cinematográficas dos anos do regime militar. Nos filmes contemporâneos, há uma justificativa para a violência dos policiais: o uso indiscriminado da violência pelos bandidos. Se os bandidos são violentos, e os policiais combatem os bandidos, usar violência significa ter uma leitura realista do contexto de guerra em que a nossa sociedade está inserida. Não seria possível combater os bandidos de outra forma. Esse é o sacrifício que tem que ser feito, em nome do bem comum. Ademais, se o bandido tem uma faceta “monstruosa”, eliminá-lo não tem o mesmo peso de eliminar um “cidadão de bem”.

4.1 CIDADE DE DEUS

O filme de Fernando Meirelles e Katia Lund conta a história da ascensão do crime na favela Cidade de Deus, que começou a existir como um conjunto habitacional na década de 60. O personagem principal e narrador do filme, Buscapé, é um morador da favela que conta, ao espectador, sua vida de escolhas, em meio a um contexto que o inseria no dilema de tentar seguir uma vida honesta, com todas as dificuldades que se apresentavam a ele, ou entrar para o mundo do crime. Buscapé é uma vítima em potencial da violência do tráfico dos morros e da ação policial que não costuma fazer distinção no tratamento conferido ao traficante de drogas na favela e o cidadão comum.

A longa e famosa sequência (2’02’’) de perseguição a uma galinha, que inicia o filme, é rica em detalhes e apresenta de maneira sucinta e eficiente o personagem-criminoso, o personagem-policial e o personagem-vítima.

Zé Pequeno – Segura a galinha aí, rapá. Vambora, porra! (gargalha de maneira sinistra)

(Crianças e jovens correm atrás da galinha)

(CORTE)

Buscapé– Se essa foto fica boa, vou conseguir um emprego no jornal.

Barbantino – Tu acha mesmo, cara?

Buscapé – Tem que arriscar, cara.

Barbantino– Ó, tu ta arriscando tua vida à toa por causa de foto, hein, sai dessa.

Buscapé – Pô, cara, tu acha mermo que eu gosto de ficar cara a cara com aquele bandido filho da puta?

(CORTE)

Zé Pequeno– Pega a galinha aê, rapá! Vambora, segura a galinha! (grita para um vendedor ambulante que caminha em sua direção) Vambora, mermão, segura a galinha, rapá! (empurra o vendedor ambulante) Ô filha da puta, não mandei você segurar a galinha, rapá? (o vendedor cai no chão. Zé Pequeno saca uma arma e aponta para o vendedor) Arrombado! (Zé Pequeno grita para o pessoal que corre, segurando a arma) Senta o dedo na galinha! (gargalha)

(Todos correm atrás da galinha, atirando)

(CORTE)

Barbantino – Se o Zé pequeno te pegar ele vai querer te matar, hein.

Buscapé – Pra ele me matar, tem que me achar primeiro.

(CORTE)

Zé Pequeno– Aê, muleque, segura a galinha aê pra mim! Pega a galinha aê.

(CORTE)

(Policiais aparecem. As pessoas que estão com Zé pequeno vêem a polícia e sacam armas. Alguns fogem)

Zé Pequeno–Não corre não, não corre não, porra!Mé dá isso aqui (pega uma arma maior do que a que ele segurava anteriormente. Zé Pequeno e seu grupoapontam as armas para os policiais que se aproximam)

Zé Pequeno– (gritando) Aê cabeção, seu viado!

(CORTE)

Buscapé – (Voz off) Uma fotografia podia mudar a minha vida. Mas na cidade de Deus, se correr o bicho pega e se ficar o bicho come. E sempre foi assim, desde que eu era criança.

Zé Pequeno é um personagem-bandido. Nos primeiros minutos de filme, ele é apresentado ao espectador como um indivíduo que a) gargalha de maneira maléfica; b) não tem consideração pelos moradores locais, os agride física e verbalmente; c) carrega armas e as utiliza de forma banal; d) agride verbalmente policiais de maneira gratuita; e) enfrenta e provoca policiais com armas de fogo.

Buscapé é o personagem vítima, o cidadão comum. Ele é apresentado como um indivíduo que a) está tentando conseguir um emprego honesto; b) acredita que a possibilidade de conseguir tal emprego está relacionada a uma ação sua, individual, “tem que arriscar”; c) acha que o Zé

Pequeno é um bandido “filho da puta” e não gosta de estar na presença dele; d) está ciente de que há um risco de perder a sua vida, sendo assassinado por Zé Pequeno.

Logo nos primeiros cinco minutos de filme, a identificação do espectador é direcionada para o personagem-vítima: o indivíduo que, a princípio, busca viver honestamente e tem a vida em risco.

Na sequência da primeira cena, acima transcrita, há um recuo na linha do tempo, na narrativa. O espectador recebe informações sobre o passado da Cidade de Deus e de Zé Pequeno que, quando criança, chamava-se Dadinho.

Dadinho bate na cabeça de um amigo com quem joga futebol, gratuitamente; chuta, sem motivo aparente, um motorista de ônibus (6’50’’); planeja um assalto a um motel; brinca de apontar arma de fogo para o rosto do amigo (9’46’’). O espectador percebe que há algo de naturalmente violento em Dadinho. Ele não é uma criança como as outras. Nasceu com uma predisposição para seguir no mundo do crime. Não fosse isso suficiente, Dadinho ainda é identificado como o responsável por assassinar todas as vítimas do assalto ao motel, que ele havia planejado. Os outros personagens que participaram da ação criminosa no motel haviam estabelecido que não queriam nenhuma morte. A ideia era entrar e apenas roubar o máximo de dinheiro que conseguissem. Entretanto, Dadinho, tomando uma decisão individual, entra no motel e assassina as vítimas. Sem a exposição de um motivo aparente para tal ato, ao espectador, é deixado implícito que ação da criança foi movida por uma busca de prazer. A sentença, dessa forma está dada: Dadinho, futuro Zé Pequeno, é um “monstro”.

A cena em que Zé Pequeno (1h00’35’’) obriga uma criança a matar outra, no meio do filme, é talvez a mais representativa da aleatoriedade na escolha dos indivíduos a serem assassinados por ele e da crueldade desse personagem-bandido.

(Zé Pequeno captura dois meninos)

Zé Pequeno - (rindo) Ai, vocês vão pagar pelos que fugiram molecada. Escolhe moleque! Quer tomar o tiro aonde? No pé ou na mão?

Bandido 1- Escolhe logo, mermão, pô!

Zé Pequeno - Bora moleque. No pé ou na mão?

(...)

(As crianças estendem a mão)

Zé Pequeno - Na mãozinha, né?

(Zé Pequeno, rindo, atira em um pé de cada menino que se agacham, chorando)

(...)

(Zé Pequeno entrega uma arma para um terceiro menino)

Zé Pequeno - Aí Filé com Fritas, quero ver se você é do conceito agora. Escolhe um dos dois ali ó. Senta o dedo, moleque.

Bandido 1- Qualé Pequeno? Deixa que eu mato.

Zé Pequeno - Fica na tua aí, Tuba! É com ele, mermão. Bora Filé!

(Filé aponta a arma na direção dos meninos com os olhos cheios d'água)

Bandido 2- Vai Filé! Escolhe um dos dois aí, mata aí.

Bandido 1- Mata logo aí.

Zé Pequeno – Vambora, Filé! Não tô o dia inteiro, não.

Bandido 1- Vai Filé! Escolhe logo! Mata um cara ai, brother.

Zé Pequeno - Embora Filé, não tô o dia inteiro não, rapá. Vamo embora Filé. Quero ver se você é do conceito agora.

(...)

(Filé atira em um dos meninos e os bandidos festejam)

O personagem narrador (1h35'39) explicita a relação estabelecida entre policiais e criminosos: “Pra policia morador de favela virou sinônimo de bandido e a gente se acostumou a viver no Vietnã”. A situação de guerra está dada.

4.2 TROPA DE ELITE E TROPA DE ELITE 2

Os dois filmes de José Padilha trazem o policial como personagem central e personagem narrador da história. Sobre o (capitão/ tenente-coronel) Nascimento, é permitido ao espectador saber acerca de sua relação com a esposa (no segundo filme, ex-esposa) e o filho, suas angústias pessoais, suas opiniões sobre o trabalho e sobre os conflitos urbanos na cidade do Rio de Janeiro.

Os personagens-bandido, em ambos os filmes, são anônimos. Sobre a maioria dos criminosos, a audiência sequer sabe o nome (no segundo filme, os criminosos *white-collar* são nomeados). À exceção de alguns personagens policiais que se enquadram também na categoria de bandido.

A vítima é, alguns momentos dos filmes, o policial. E a vítima em potencial é a sociedade civil, dito de outra forma, a audiência a quem a narração do personagem principal é dirigida.

A trama desses filmes parte de três pressupostos: a) há uma alta taxa de criminalidade na cidade do Rio de Janeiro, b) o criminoso é um inimigo e c) cabe à polícia – o BOPE – o papel de combater os inimigos.

4.2.1 Tropa de Elite

A apresentação do personagem-policial se dá através do recurso de voz em off. Nascimento, em tom professoral, se dirige ao espectador para narrar a história (2'06'').

Capitão Nascimento – (voz off) A minha cidade tem mais de 700 favelas. Quase todas dominadas por traficantes armados até os dentes. É só nego de R-15, Pisto-uzi, HK, e por aí vai. No resto do mundo, esse tipo de armamento é usado na guerra. Aqui, são as armas do crime. Um tiro de 762 atravessa um carro como se fosse papel. E é burrice pensar que numa cidade assim os policiais vão subir favela só pra fazer valer a lei. Policial tem família, amigo. Policial também tem medo de morrer. O que aconteceu no rio de janeiro era inevitável.

A situação de guerra é explicitada já nos primeiros minutos do filme. O discurso do personagem policial apresenta o personagem bandido como um indivíduo que controla territórios na cidade e para isso utiliza armamentos bélicos.

A violência policial que será explorada ao longo do filme é, de antemão, justificada. “É burrice pensar que numa cidade assim os policiais vão subir favela só pra fazer valer a lei”. O policial, que é um indivíduo com passado afetivo, assim como as vítimas, tem medo da morte. Na profissão dele, o “risco” de morrer é ainda maior comparado às outras profissões, já que ele confronta bandidos e os bandidos são aqueles que produzem o “risco”.

Com essa leitura, entende-se que as violações da lei praticadas pelo policial tem um peso menos negativo do que as violações praticadas pelos bandidos. Afinal, o bandido seria o indivíduo que coloca vidas em risco e o policial aquele que trabalha para reduzir tal risco. Aceitar essa ideia é o mesmo que “não ser burro”.

Na sequência da narração em off, Nascimento deixa claro o estabelecimento de um *modus vivendi* entre policiais e bandidos (3'07'') em “o tráfico e a polícia desenvolveram formas pacíficas de convivência, afinal ninguém quer morrer à toa”. Apesar de inimigos, muitos policiais e bandidos se toleram para que vidas sejam preservadas. (4'58'') “No Rio de Janeiro, quem quer

ser policial tem que escolher. Ou se corrompe, ou se omite, ou vai pra guerra”. O personagem policial estabelece, nesse momento da narrativa, que há diferentes tipos de policial. Há aqueles que se igualam aos bandidos e há os que combatem os bandidos. (9’53”) “Pra mim, quem ajuda traficante a se armar também é inimigo”. Os maus policiais, aqueles que se corrompem ou fazem vista grossa para as atividades ilegais, são colocados no mesmo plano moral que os personagens bandidos. Há, dessa forma, o estabelecimento do conflito entre os bons policiais versus os maus policiais e os criminosos.

O bom policial é aquele que 1) não perdoa (22’15”) “pra ser policial do BOPE, Mathias tinha que aprender que não dá pra perdoar. Traficante não perdoa”), 2) não sente remorso (34’59”) “a mãe do fogueteiro me fez sentir remorso e prum oficial do BOPE esse é um sentimento muito perigoso”) e 3) é firme “os nossos homens são formados na base da porrada, pra entrar aqui o cara tem que provar que aguenta a pressão”). E o mau policial é aquele que fornece armas para os traficantes, recebe dinheiro para fazer a segurança privada de determinados estabelecimentos comerciais e tolera que os criminosos controlem território.

Os policiais torturam cidadãos para descobrir informações sobre traficantes em diversas partes do filme. Esse procedimento, entretanto, é justificado pela narrativa como uma espécie de sofrimento necessário para que a “missão” dos agentes possa ser cumprida.

Os personagens-bandido, no filme, quase não tem voz. Pouquíssimas falas são destinadas a eles. E na grande maioria das vezes, são falas curtas sobre armas ou drogas que estão vendendo e/ou comprando. A primeira cena que oferece mais do que uma ou duas frases aos bandidos acontece depois da metade do filme. Os personagens-bandido encontram estudantes que trabalham em uma ONG na favela para coagi-los e agredi-los verbal e fisicamente por conta de um dos estudantes ter entrado, anteriormente, com um policial na favela (1h09’23”). “PM aqui no morro é inimigo, é alemão”. A existência de dois lados inimigos na sociedade também é compreendida pelos bandidos, não apenas por Nascimento.

De maneira geral, contudo, o desenho do personagem-bandido é feito pelo discurso do personagem principal, policial. O espectador não recebe informações sobre a história de vida do criminoso, tampouco o seu ponto de vista sobre a “guerra”.

4.2.2 Tropa de Elite 2 – O inimigo agora é outro

Assim como no filme anterior, Tropa de Elite 2 se inicia com uma narração em voz off do personagem principal, Nascimento. Agora, tenente-coronel. Logo de início, uma tentativa de assassinato (3'14'') dá uma dimensão de vítima ao personagem policial.

Capitão Nascimento – (voz off) 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 pra vala. Mas não foi nada pessoal. A sociedade me preparou pra isso. E missão dada, parceiro, é missão cumprida.

O personagem policial se apresenta como um indivíduo que cumpre suas tarefas. É alguém que faz o que julga correto, mesmo que isso implique em usar a violência.

A construção dos personagens-bandido, assim como no primeiro filme, se dá através do discurso de Nascimento (5'58'').

Tenete-coronel Nascimento – (voz off) É lá [Bangu I] que íam parar os chefões do tráfico. Os caras que a polícia pegava e não executava porque eles tinham grana pra perder. Cada comando ficava numa ala separada. Se deixasse misturar, os vagabundos se matavam. Sabe o que eles faziam lá dentro? O mesmo que faziam aqui fora. Viviam em guerra disputando o controle do tráfico na cidade. 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 ganha a vida defendendo vagabundo. E o pior é que esses caras fazem a cabeça de muita gente. O Fraga vivia me chamando de fascista mas não tinha coragem de dizer isso na minha cara. Quando a gente batia de frente, ele fingia que me respeitava. E a merda é que eu tinha que fazer a mesma coisa.

Os criminosos são apresentados como animais ferozes: precisam ser mantidos separados uns dos outros para que não se matem. A cena de apresentação dos bandidos (10'20'') mostra os indivíduos, dentro da cadeia de Bangu I, em rebelião, batendo uns nos outros e segurando armas. O primeiro diálogo envolvendo os personagens-bandido se dá no contexto dessa rebelião. Um detento decide assassinar outro (11'23'').

Detento 1 – Senta! Tu não falou que ía me matar, ô mané? Vai morrer! Vai tomar no seu cu! (chuta o outro bandido)

Detento 2 – Eu sou sujeito homem, pô.

Detento 1 – Homem é o caralho, mané.

(Imagem do detento2 morto com o rosto e o corpo ensanguentados)

Detento 1– Agora vocês vão aprender como é que se assa um porco, filho da puta.

(Outros detentos colocam o corpo do detento2 dentro de uma cela, jogam álcool e ateam fogo)(Bandido 1 atira 3 vezes no corpo morto em chamas.

O espectador não recebe nenhuma informação sobre o motivo pelo qual o detento 1 mata o detento 2. Apenas descobre, posteriormente, através da narração de Nascimento, que o detento 1 era “o cara mais cascudo da história do comando vermelho”. O que dá espaço para o espectador imaginar que o primeiro assassinato em questão pode ter sido provocado por um motivo banal. O personagem-bandido tem uma dimensão “irracional”, “monstruosa”. Ele é um personagem simplificado na personificação da violência bruta. Não há nuances de uma humanidade que poderia ser compartilhada com o homem comum nele.

Se não há visibilidade para os traços de humanidade que poderiam fazer com que o espectador se identificasse com o criminoso, aqueles que defendem a existência de tal humanidade são considerados pouco realistas e ridicularizados pela retórica construída ao longo do filme. Os personagens que explicitam a ideia de que ao detento deve ser assegurado o direito à vida, são entendidos como aqueles que atrapalham a ação policial (19’08’’) que objetiva eliminar a causa do “risco” presente na sociedade.

Tenente-coronel Nascimento – (voz off) O Mathias aproveitou a chance que teve. Fez o que aprendeu no Bope. Matou o vagabundo pra proteger o refém. O problema parceiro é que um tipo de 762 faz um furo pequeno na entrada, mas o buraco de saída do tamanho de uma tangerina. A equipe entrou, em menos de 1 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. Aquela porra daquela camiseta. Direitos humanos escrito em inglês e manchada de sangue, aquela merda virou manchete no mundo inteiro.

O elemento novo no segundo filme “Tropa de Elite” é a responsabilização explícita de políticos e milicianos pelos problemas de segurança pública na cidade do Rio de Janeiro. Nascimento pondera que um problema maior do que os traficantes, é o “sistema”. E por sistema, ele compreende o aparato institucional e burocrático do Estado que produz uma cadeia de indivíduos corruptos e corruptores. A corrupção é, em última instância, no discurso do filme, o principal problema da sociedade.

O lugar do sofredor, no filme é ocupado pelo policial. Como podemos verificar, por exemplo, no discurso do policial Mathias (31'18''):

Mathias – É uma covardia seu governador colocar a culpa das mortes do presídio em mim. O BOPE tá abandonado faz tempo. O policial sai na rua pra matar um leão por dia. Eu não aceito essa covardia, principalmente de um governo que só pensa em politicagem, só pensa em benefício próprio.

e no discurso do Nascimento (36'51''):

Tenente-coronel Nascimento – Meu filho tinha medo de mim. A Rosane me achava um fascista. Mathias me considerava um traidor. Eu tinha que ficar deprimido, parceiro. Só que eu não fiquei. A minha missão era mais importante do que meus problemas pessoais.

Apesar do sofrimento, a responsabilidade em relação ao seu dever perante um bem maior, não permite que Nascimento se abata. Os problemas da sociedade são, para ele, mais importantes do que os seus problemas individuais.

Não há dúvidas de que o policial é construído como herói nos dois filmes *Tropa de Elite*.

4.3 ÚLTIMA PARADA 174

O filme de Bruno Barreto é o único dos filmes contemporâneos analisados que oferece ao personagem-bandido também uma dimensão de vítima. Esse filme foi escolhido para integrar a lista justamente por esse motivo dissonante. Como veremos a seguir, apesar da dimensão de vítima, a retórica construída pela narrativa não é, de todo modo, semelhante àquela construída pelos filmes dos anos 60-80.

Esse filme também caminha em uma direção única, se comparados aos outros da lista, por questionar a forma que a criminalidade adquire na sociedade do espetáculo pensada por Guy Debord (1976).

O personagem Sandro é o personagem-bandido principal da trama. Perdera a mãe quando criança, indo morar com a tia. Descobre o mundo das drogas com alguns meninos de rua no

centro do Rio de Janeiro. Não volta para a casa da tia. Passa a viver junto aos outros meninos, na rua, e isso define o novo rumo de sua vida.

Há outros personagens-bandido na trama. Diferentemente de Sandro, que tem uma dimensão de vítima, os outros personagens-bandido são construídos de maneira semelhante aos criminosos dos outros filmes contemporâneos analisados. De forma simplificada: são indivíduos “monstruosos”, sem um passado visível, que cometem ações violentas injustificadas.

A apresentação do personagem-bandido é feita no início do filme (3’58’’) em uma cena que mostra os traficantes de uma favela expulsando uma mulher de seu barraco por falta de pagamento do aluguel. Os traficantes obrigam a mulher a deixar o seu filho como pagamento. O traficante se encarrega, dessa forma, de criar o menino (6’43’’).

(Alessandro aprendendo a atirar)

Traficante – E aí, gostou?

Alessandro – Gostei.

Traficante – Então é tu, vai.

Alessandro – (segura a arma e não consegue atirar)

Traficante – Atira, irmão!

Alessandro – Não tô conseguindo.

Traficante – ah, tá de sacanagem, né? Bota a mão aqui, mermão. Vai! Imagina que tem aqui ali querendo matar teu pai. Querendo matar teu pai, irmão. Tu num vai ter ódio, não?

Alessandro – (fala baixo) Vou.

Traficante – Ahn?

Alessandro – Vou.

Traficante – Tem que ter ódio no coração, caralho! Ódio no coração, porra. Atira, porra!

(Alessandro atira na latinha)

Traficante – Porra! É isso caralho! Caralho, muleque! (Abraça Alessandro)

Alessandro é forçado ao mundo do crime pelo traficante. No diálogo transcrito acima fica explicitado a realidade de confronto entre policiais e bandidos. O policial é aquele que tenta matar o traficante, por isso é necessário ao criminoso alimentar um “ódio” ao inimigo.

A vítima, como já dito anteriormente, é o personagem-bandido, Sandro. Percebemos um esforço da narrativa em visibilizar o sofrimento desse personagem e explicitar a ideia de “felicidade interrompida”. Sandro e sua mãe (13’18’’) tinham a possibilidade de viver um futuro

feliz, não fosse essa possibilidade minada completamente por um evento trágico e criminoso. A mãe de Sandro fora morta esfaqueada na barriga durante um assalto.

(Sandro lembra de sua mãe, ainda viva)

Mãe – Filho a gente vai ganhar muito dinheiro aqui, você vai ver. Com esse dinheiro a gente vai comprar um quiosque em Copacabana.

Sandro – Copacabana é longe, mãe?

Mãe – É. Mas a gente chega lá.

A vítima da ação criminosa dos bandidos não é o indivíduo rico que se beneficia do sistema produtor de desigualdades, como verificamos nos filmes de 60-80. A vítima é o cidadão comum (22'25''):

Sandro – Olha minha dona, eu fiquei na lona, não como meu pãozinho, já faz uma semana. Hoje é dia do menino Jesus, mas sou eu quem carrego a minha cruz. Desculpa aí, eu pedi pra me ajudar, mas se eu não matar minha fome, a fome vai me matar.

Mulher 1 – Não tenho dinheiro, meu filho.

Sandro – Cai no chão e simula uma convulsão.

Mulher 1 – Ui, quê isso?

Meninos– Tia!

(Um menino rouba a bolsa da mulher)

Mulher 2 - Pega ladrão!

Mulher 1– Socorro! Polícia! Polícia!

(Sandro e meninos correm)

A história de Sandro mostra ao espectador que o histórico de pobreza não serve de justificativa para se optar pelo mundo do crime. Havia pessoas na vida do personagem-bandido que poderiam tê-lo ajudado a trilhar um caminho longe do crime: sua tia, a responsável pela ONG e a mulher que se dizia mãe dele. Sandro teve chances de ter uma vida honesta, apesar de pobre, e as desperdiçou.

O lado “malvado” desse personagem se deixa mostrar na sua relação com a mulher que o acolhe como mãe. Mesmo sabendo que a mulher estava enganada, afinal de contas a mãe dele havia sido assassinada, Sandro mente para ela, fingindo acreditar ser seu filho. Recebe a ajuda

que a mulher lhe oferece, passa a morar com ela e, quando tem uma oportunidade, rouba o seu marido e foge.

Sandro não escolhe ser ajudado. Não há “cura” possível para o bandido. Não importa quantas oportunidades sejam oferecidas a ele, seu caráter não muda.

Um comentário sobre Alessandro (17’36’’) explicita a construção da ideia de “falha humana” “inata” no bandido:

Mulher 1 – Mataram todo mundo aí, mas acho que o menino fugiu.

Mulher 2 – Fugiu pra onde?

Mulher 1 – Não sei. Deve ter ido pra rua. Aquele moleque não presta é o demônio.

4.4 ALEMÃO

O filme de José Eduardo Belmonte conta a história de cinco policiais infiltrados na favela do Alemão que tem suas identidades reveladas ao chefe do tráfico local e se veem escondidos no porão de uma pizzaria, dentro da favela, tentando conseguir uma forma de fugir e escapar dos criminosos que estão em sua busca. E isso se dá no contexto da “invasão” do morro do Alemão pelos militares, em referência ao evento real ocorrido em 2010.

Os personagens-bandido são apresentados como indivíduos que controlam, através do uso de armamentos bélicos, um determinado território dentro da cidade do Rio de Janeiro. O fato de morarem na favela não determina que levem uma vida de dificuldades financeiras. Os criminosos aparecem em cena com largos cordões de ouro, roupas de marca e armamentos sofisticados. Aos 42’55’’, a ausência de dificuldades financeiras é verbalizada por um dos traficantes:

Homem 1 – Que papo é esse de buteco fechando, playboy? Tu é o dono dessa porra aqui toda, rapá. O que tu quiser, tu tem. Nós tá pesadão cheio de ouro no bagulho, rapá. Mulher, carro, quê que tu quer?

A narrativa do filme leva o espectador a concluir que a dominação de território pelo crime acontece motivada mais por uma vaidade pessoal dos chefes do comando do tráfico do que por uma necessidade de sobrevivência.

Os cinco personagens principais do filme, já de início são apresentados ao espectador como vítimas da situação conflituosa na favela. O *risco* de vida dos policiais é explicitada em um letreiro.

Letreiro– Devido à reação violenta do tráfico, o Governo resolve antecipar a invasão do morro do alemão, fazendo uma das maiores operações militares da história do país./ E 5 policiais infiltrados estão em risco.

Os criminosos são construídos como aqueles que ameaçam a vida dos policiais. São violentos e não se sentem intimidados pela força coercitiva policial (4'15'').

Homem 3 – (fumando) Olha só, deixa eu te dar um papo legal, esse bagulho de invasão tá muito certo não.

Homem 2 – É foda.

Homem 3 – Porra é foda. Tu acha o quê? Que os caras vão invadir aqui? É o caralho, rapá. Aqui é o bonde do Playboy⁹, rapá!

(...)

Playboy– (usando cordão grosso de ouro, pulseira de ouro, vendo televisão e fumando um baseado) – Começou. [se referindo à operação da polícia militar].

Homem 1¹⁰ - (usando cordão grosso de ouro. Ao seu lado, há uma metralhadora apoiada no chão) – Tem que manter a tranquilidade, Playboy.

Os personagens-bandido tem o total controle do território da favela. Eles decidem os serviços que serão oferecidos à população e quando esses serviços serão oferecidos. A relação entre o criminoso e o policial é explicitada na cena abaixo. Os bandidos são os investigadores/perseguidores e os policiais, os fugitivos. Se pensarmos na relação estabelecida entre esses dois personagens nos filmes das décadas de 60-80, há, aqui, uma inversão de papéis.

⁹“Playboy” é o chefe do tráfico do morro do Alemão, na história do longa-metragem.

¹⁰ Braço-direito do Playboy. Um traficante de drogas.

Playboy- Seu Jorge, pra fazer samba, agora. Bota o bloqueador na laje do Tonho pra cortar geral.

Homem 2 – Cortar a porra toda, patrão, qual é?

Playboy– Tim, Vivo, é pra cortar tudo. E passa a visão pra comunidade. Tira xerox dessa porra aí, irmão, manda pra *lan house* e passa pro bonde inteiro. Mete o pé!

Homem 2 – Bora, bora.

Playboy – Senta o dedo.

Homem 1- (olha uma foto 3x4 no documento, aponta) Filha da puta, tá fudido!

Playboy – Sabe onde mora algum desses cana aí?

Homem 1 – Um eu tô ligado legal, Playboy. Os outro a gente descobre mole mole.

Playboy– Eu posso até cair, meu irmão. Mas vou levar esse bando de filha da puta comigo.

(...)

Playboy– (voz off) Quem manda nessa porra sou eu.

Um desejo irracional de “ódio” no criminoso é deixado implícito na fala “Eu posso até cair, meu irmão. Mas vou levar esse bando de filha da puta comigo”. O objetivo do chefe do tráfico é matar os policiais, nem que para isso ele tenha que morrer também. A perseguição aos policiais inclui coagir os moradores da favela, chegando ao extremo de agredirem fisicamente a irmã de um dos traficantes para tentar achá-los. Playboy deixa claro que não pretende medir esforços para encontrar os policiais (37’20’’) “É pra oprimir esses filha da puta até eles botarem a cara pra fora e saírem da toca, tá ligado?”.

O personagem-criminoso incorpora, neste filme, o papel de torturador que nos anos anteriores era relacionado ao personagem policial. A cena de um policial (56’39’’) banhado em sangue, sendo torturado pelos traficantes, produz uma empatia no espectador pela vítima e uma ojeriza pelos criminosos. O dedo mindinho do policial é cortado (57’31’’) e em sequência, ele acaba sendo assassinado pelos criminosos (58’22’’).

O policial é o personagem herói. É construído como o indivíduo que está disposto a sacrificar a sua felicidade pessoal em prol de um “bem maior”, a felicidade de indivíduos desconhecidos. Ideia que fica clara em três diálogos. O primeiro (1h01’00’’):

Policial 1 – Por ela eu morro feliz. E tu playboy, tá disposto a perder a vida por alguém aqui?

Policial 2 – Nossa cara é essa. Morrer por um bando de gente que a gente não conhece nem o rosto, né?

O segundo (1h07'13''):

Mariana – Por que você tá fazendo parte disso tudo? Você parece diferente deles.

Danillo – Eu não sei. Eu não sei... Pra ajudar as pessoas.

Mariana – Ajudar? Aqui a gente toma mais esculacho de polícia que de bandido.

Danillo – Nem todo policial é miliciano.

Mariana – Mas os que eu conheço, todos são.

Danillo – Você está olhando pra um que não é, por exemplo. Não mais, pelo menos.

E o terceiro (1h13'06''):

Samuel – Na verdade essa merda toda é mais pra vocês do que pra gente.

Mariana – E depois que vocês forem embora? Que acabar isso tudo, como é que a gente fica?

(Samuel suspira e engole seco)

(...)

Mariana – (chorando) Quando é que a gente vai sair daqui?

Samuel – Isso vai acabar. Hoje. Olha pra mim. Isso vai acabar hoje de todo jeito, você tá entendendo? Segura a onda só mais um pouco. Como é que chama o seu filho?

Mariana – Cavi.

Samuel – Davi?

Mariana – Cavi.

Samuel –(tira o cordãozinho de ouro com um crucifixo em volta do pescoço e entrega para ela)
Você vai dar isso aqui pra ele hoje. Toma.

Os cinco policiais, no final do filme são marcados como vítima, ao morrerem. Playboy, o principal personagem bandido, foge. Apesar de morrerem, o espectador conclui que os policiais-heróis cumpriram o seu dever, e o trabalho que fizeram foi relevante para que a população do morro do alemão fosse liberada da coerção dos traficantes (1h41'48'')

Letreiro – Dois mil e setecentos agentes – da PM, da Polícia Civil, Militar e Exército – participaram da invasão que contou com helicópteros, tanques do exército e blindados dos fuzileiros navais./19 meses depois da ocupação, o exército entregou à PM o controle do Alemão, então com seis UPPs e um teleférico inaugurado, em pleno funcionamento./ Muitos traficantes foram presos, outros se entregaram para a Polícia.

Nos últimos momentos do filme, o diretor insere algumas cenas documentais de manifestações populares (1h42'32'') contra os abusos e a violência policial, com o objetivo de questionar a dimensão heroica conferida ao policial, entretanto, não acredito que essas pouquíssimas imagens antes dos créditos tenham algum efeito relevante no sentido de desconstruir a imagem que fora consolidada na retórica do longa-metragem.

5 CONCLUSÃO

Pensando a transformação na forma como a imagem do criminoso, do policial e da vítima são construídos no cinema nacional à luz da passagem histórica da norma ao risco, é possível perceber que a mudança na forma como a sociedade concebe a alteridade e constrói as relações causais foi significativa para que no meio ficcional tal mudança pudesse ser verificada.

A escolha do que se considera relevante mostrar, em uma história, é representativa da maneira como a sociedade pensa a relação entre os indivíduos. Em uma narrativa, ao selecionarmos que tipo de fatos e características tornamos visíveis e invisíveis, estamos definindo a empatia e a identificação do espectador em direção a um ou outro personagens da trama.

Tornando visíveis elementos que justificam moralmente a atividade criminosa dos personagens bandidos (a miséria em que vivem, seu passado, seus afetos), o espectador consegue compreender os anseios e limitações desses personagens e, dessa maneira, se identificar com eles através da humanidade em comum que compartilham. Quando esses elementos saem da cena narrativa e só restam no plano visível os elementos violentos da construção do personagem criminoso, é mais difícil, evidentemente, para o espectador, se sentir identificado com o bandido.

Percebemos, na análise comparativa dos filmes mais contemporâneos versus os filmes das décadas 60-80, de maneira geral, uma redução de nuances na construção psicológica dos personagens bandidos. O que nos faz pensar que o cinema, de certa forma, caminhou em direção à reafirmação do mesmo tipo de retórica que encontramos no meio jornalístico.

Retórica essa, que, por desumanizar o criminoso, permite que ações de violação de direitos – e especialmente do direito à vida – do criminoso sejam mais facilmente toleradas.

“No Rio de Janeiro, há uma clara relação entre o aumento do número de matérias sobre crime, sobretudo nos anos 2000, e o registro de índices alarmantes de mortes por “autos de resistência”. A tolerância em relação à morte de indivíduos por policiais e à aceitação da superpopulação das prisões é um dos modos como nossa sociedade autoriza a violência do Estado. Toda vez que nos percebemos em risco que não escolhemos correr, atribuídos a um outro monstruoso, parece não haver problema ético em aceitar a violência contra ele. E exigimos a garantia do ‘sagrado direito’ de decidir os sacrifícios que estamos dispostos a fazer para manter, por muito tempo, uma rotina segura e feliz. Na simplificação moral própria da vítima virtual, o que desaparece é a possibilidade de discussão coletiva sobre que sociedade queremos construir.”¹¹

¹¹VAZ Paulo, CARDOSO, Janine Miranda e FELIX, Carla Baiense. Risco, Sofrimento e Vítima Virtual:a Política do Medo nas Narrativas Jornalísticas Contemporâneas. In: Revista Contracampo, nº.25,dez de 2012. Niterói: Contracampo,2012.Pags: 24-42.

A análise da construção da identidade dos personagens policiais nos nove filmes, também mostra que há mudanças nos filmes contemporâneos, se contrastados com os filmes das décadas de 60-80. O policial que, antes, era circunscrito na função de investigador/inquisidor (às vezes, torturador), hoje em dia é uma força de coerção. Esses personagens foram tornados mais complexos. Há várias nuances psicológicas visíveis ao espectador. Sabemos sobre o seu passado, a sua rotina, as atividades que os tornam semelhantes aos cidadãos comuns e não são desenhados apenas pelas ações que fazem dele um “policial”. Eles estão, além disso, inseridos em tramas românticas paralelas à trama central, o que contribui para que a empatia da audiência seja direcionada em relação a eles.

A vítima ganha destaque nos filmes contemporâneos, sendo identificada por vezes na sociedade civil (em outras palavras, o próprio espectador), outras vezes nos personagens policiais. Em um dos filmes contemporâneos analisados (Última parada 174), o bandido assume também a dimensão de vítima. Contudo, é importante notar que, diferentemente dos filmes das décadas de 60-80, que apontavam a estrutura social como responsável pela condição de vítima dos personagens-bandido, nesse filme os responsáveis são a) outros bandidos e b) o próprio indivíduo.

Podemos destacar como uma característica relevante nos filmes atuais, a construção de uma retórica que valoriza as decisões individuais, o que é representativo dos valores sociais presentes na sociedade contemporânea. As liberdades individuais são entendidas como valores fundamentais. O discurso liberal permite um entendimento diferente da pobreza. Se na sociedade da norma, a pobreza era uma consequência de uma estrutura social injusta que produzia pobres e ricos, na sociedade do risco, a pobreza, apesar de ser um fator de dificuldade para os indivíduos que nela estão inseridos, pode ser ultrapassada, se tomarem, os indivíduos, as decisões corretas. O mundo do crime passa a ser entendido nos filmes contemporâneos muito mais como uma escolha individual dos criminosos do que como uma consequência de sua posição social.

REFERÊNCIAS

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1996.

GARLAND, D. **The culture of control: crime and social order in contemporary society**. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

GUSFIELD, J. R. **The culture of public problems**. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

HACKING, I. **The taming of chance**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

HAMBURGER, Ester. **Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo**. Cebrap, nº .78. São Paulo, julho de 2007.

HOBSBAWM, Eric. **Bandidos**. Tradução: Donaldson Magalhães Garschagen. Rio de Janeiro:Forense, 1976

VAZ, P.; CARVALHO, C. S.; POMBO, M. F. **A vítima virtual e sua alteridade: a imagem do criminoso no noticiário de crime**. Revista Famecos, v. 30, p. 71-80, 2006.

VAZ, P.; CARVALHO, C. S.; POMBO, M. F.; JULIÃO, L. **Pobreza e risco: a imagem da favela no noticiário do crime**. Revista Fronteira, São Leopoldo, v. 7, n.2, p. 95-103, 2005.

VAZ Paulo, CARDOSO, Janine Miranda e FELIX, Carla Baiense. **Risco, Sofrimento e Vítima Virtual: a Política do Medo nas Narrativas Jornalísticas Contemporâneas**. In: Revista Contracampo, nº.25, dez de 2012.Niterói: Contracampo, 2012. Pags: 24-42.

Alemão. Direção: José Eduardo Belmonte. Produção: Rodrigo Teixeira. RT features, 2014. DVD.

O Assalto ao Trem Pagador. Direção: Roberto Farias. Produção: Riva Farias. Produções Cinematográficas Herbert Richers, 1962. DVD.

O Bandido da Luz Vermelha. Direção e Produção: Rogério Sganzerla. Distribuidora de Filmes Urânio, 1968. DVD.

Cidade de Deus. Direção: Fernando Meirelles. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Mauricio Andrade Ramos. O2 filmes, 2002. DVD.

Lucio Flávio, o Passageiro da agonia. Direção e Produção: Hector Babenco. Embrafilme, HB Filmes, Unifilme, 1977. DVD.

Pixote, a lei do mais fraco. Direção e Produção: Hector Babenco. Embrafilme, HB Filmes, 1981. DVD.

Tropa de Elite. Direção: José Padilha. Produção: José Padilha, Marcos Prado. Zazen Produções, 2007. DVD.

Tropa de Elite 2 – O inimigo agora é outro. Direção: José Padilha. Produção: José Padilha, Marcos Prado. Zazen Produções, 2010. DVD.

Última parada 174. Direção: Bruno Barreto. Produção: Bruno Barreto, Roberto d'Avila, Paulo Dantas, Antoine de Clermont-Tonnerre, Patrick Siaretta. Moonshot Pictures, 2008. DVD.