

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
DEPARTAMENTO DE DIREITO

Bruno Soares Cardoso

**A REPRESENTAÇÃO DO CRIMINOSO NO CINEMA BRASILEIRO DO SÉCULO
XXI E AS CONTRIBUIÇÕES NA DENÚNCIA DAS DESIGUALDADES SOCIAIS**

Ouro Preto

2021

Bruno Soares Cardoso

**A REPRESENTAÇÃO DO CRIMINOSO NO CINEMA BRASILEIRO DO SÉCULO
XXI E AS CONTRIBUIÇÕES NA DENÚNCIA DAS DESIGUALDADES SOCIAIS**

Monografia apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de Bacharel em Direito
pela Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP

Orientador: Prof. André de Abreu Costa

Ouro Preto

2021



FOLHA DE APROVAÇÃO

Bruno Soares Cardoso

A representação do criminoso no cinema brasileiro do século XXI e as contribuições nas denúncias das desigualdades sociais.

Monografia apresentada ao Curso de Direito da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Direito.

Aprovada em 29 de abril de 2021.

Membros da banca

Prof. Dr. André de Abreu Costa - Orientador (Universidade Federal de Ouro Preto)
Prof. Dr. Federico Nunes de Matos - (Universidade Federal de Ouro Preto)
Prof. Me. Edvaldo Costa Pereira Júnior - (Universidade Federal de Ouro Preto)

André de Abreu Costa, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 29/04/2021.



Documento assinado eletronicamente por **André de Abreu Costa, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 29/04/2021, às 21:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0165545** e o código CRC **C0C28425**.

RESUMO

O cinema e a cultura estão extremamente interligados com a realidade da sociedade, onde temas como lutas sociais, violência, criminalidade e desigualdade são amplamente abordados. Essa monografia tem como objetivo analisar as representações feitas do criminoso em filmes brasileiros lançados no século XXI e observar como elas contribuem para evidenciar e denunciar para o espectador as desigualdades sociais que ocasionam um desequilíbrio econômico e social entre a população brasileira. A metodologia adotada baseia-se na teoria de Stuart Hall sobre a representação e nas observações envolvendo a Criminologia Cultural, focando em uma análise que envolve a correlação entre o crime, cultura e a realidade social. Ao término do desenvolvimento constata-se a importância do cinema na luta contra as desigualdades sociais, onde observa-se que a correlação entre a criminalidade e o crescimento da má distribuição de renda no país foi devidamente abordada nas películas em questão. Por fim, a presente monografia vem apontar a importância que o cinema nacional desempenha no papel de lutar contra a discrepância entre as classes sociais no Brasil, onde a desigualdade social é uma das maiores do mundo.

Palavras chave: Criminologia, violência, filmes, representação.

ABSTRACT

Cinema and culture are extremely interconnected with the reality of Society, where themes like social struggles, violence, crime and inequality are widely addressed. This monography aims to analyze criminal representations on brasilians movies released in the 21sr century and to observe how it contributes to highlight and denounces to the viewer the social inequalities that cause an economic and social imbalance among the Brazilian population. The adopted methodology is based on Stuart Hall's theory on representation and on observations involving Cultural Criminology, focusing on an analysis that involves the correlation between crime, culture and social reality. At the end of the development, the importance of cinema in the fight against social inequalities is verified, where it can be seen that the correlation between crime and the growth of poor income distribution in the country was properly addressed in the films in question. Finally, this monograph highlights the importance that national cinema plays in the role of fighting the discrepancy between social classes in Brazil, where social inequality is one of the largest in the world.

Keywords: criminology, violence, movies, representation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Cenas do filme Cidade de Deus	13
Figura 2: Cenas do filme O Auto Da Compadecida.....	23
Figura 3: Cenas do filme O Auto Da Compadecida.....	25
Figura 4: Cenas do filme O Auto Da Compadecida.....	26
Figura 5: Cenas do filme Cidade de Deus	29
Figura 6: Cenas do filme Cidade de Deus	30
Figura 7: Cenas do filme Cidade de Deus	32
Figura 8: Cenas do filme Cidade de Deus	33
Figura 9: Cenas do filme Carandiru	36
Figura 10: Cenas do filme Carandiru	37
Figura 11: Cenas do filme Carandiru.....	39
Figura 12: Cenas do filme Carandiru.....	40
Figura 13: Cenas do filme Carandiru.....	41
Figura 14: Cenas do filme Tropa de Elite	44
Figura 15: Cenas do filme Tropa de Elite.....	45
Figura 16: Cenas do filme Tropa de Elite.....	46
Figura 17: Cenas do filme Tropa de Elite.....	48
Figura 18: Cenas do filme Tropa de Elite 2.....	51
Figura 19: Cenas do filme Tropa de Elite 2.....	53

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. BRASIL, CINEMA E DESIGUALDADE SOCIAL.....	14
3. CRIMINOLOGIA E CULTURA.....	19
4. CINEMA NACIONAL DO SÉCULO XXI.....	22
4.1 O Auto da Compadecida.....	22
4.2 Cidade de Deus.....	27
4.3 Carandiru.....	35
4.4 Tropa de Elite.....	42
4.5 Tropa de Elite 2: O Inimigo Agora é Outro.....	50
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	55
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	58

1. INTRODUÇÃO

O cinema tem a força de aproximar o espectador que possui uma realidade distinta da que é vivida por outra classe social por meio da representação do cotidiano dela, podendo assim contribuir para apresentar os problemas sociais que a mesma está inserida. Como compreende Fabris (2008, p. 121), os filmes devem ser vistos como textos culturais que nos ensinam e ajudam a olhar e conhecer a sociedade em que vivemos, e da mesma maneira contribuem na produção de significados sociais. Eles contam histórias, e analisar tais películas criticamente é uma possibilidade de entender não só os processos em que foram gestadas, como também o modo como essas histórias produzem efeitos nas diferentes culturas em que circulam. Também são uma ferramenta que pode servir de cunho político, sendo assim, contribui para a representação das desigualdades sociais presentes no âmbito nacional. Esta monografia se propõe a evidenciar como a abordagem visual do criminoso no cinema brasileiro do século XXI é importante para denunciar ao espectador do cinema nacional como as desigualdades sociais ainda são um problema de extrema relevância, sendo fundamental conectar a criminalidade e a desigualdade social.

A sétima arte também se constitui como uma forma de avaliação e reflexão social, pois possibilita ao espectador refletir e julgar sobre o que está sendo transmitido, apresentando pontos de vista distintos do que o mesmo está acostumado, logo, ao desmistificar a imagem do criminoso e introduzir o mesmo aos problemas sociais inerentes a sua convivência, permite ao espectador absorver de um novo ponto de vista. À medida que molda a imagem do criminoso nas películas, o cinema tem a força de apresentar os fatores sociais e econômico que o mesmo está interposto e evidenciar as desigualdades que ele suporta, ilustrar o criminoso como um aproveitador das desigualdades sociais alheias para alcançar sucesso em seus crimes, entre outros, logo, é capaz de apresentar ao espectador que o crime e a desigualdade social são dois fatores que estão intrinsecamente ligados.

No Brasil, a educação e o cinema têm uma aproximação recente. Pesquisas em educação envolvendo o cinema constituem uma relação ainda mais incipiente. Além disso, o cinema é formado por um complexo sistema de linguagens que nos desafia permanentemente no processo de compreendê-lo (FABRIS, 2008, p. 121), deste modo, apostar em uma abordagem interdisciplinar entre o cinema, o direito e a criminalidade é uma forma de afirmar que a sétima arte é uma ferramenta de grande poder quando se pensa em maneiras de construir uma dinâmica que transmita os problemas sociais, inerentes ao cotidiano da sociedade, pois as

pesquisas em educação precisam manter um compromisso político com a área, e assim contribuir na orientação sobre os problemas sociais de nosso País.

Como expõe Kellner (2000, p. 126-127 apud SILVA, 2018, p. 27-28):

(...) a linguagem do filme não possui uma analogia exata em acontecimentos sociais, nem o discurso do cinema existe como uma imagem paralela de eventos reais. Ao invés, os filmes pegam o material cru da história social e dos discursos sociais e os transforma em produtos que são por si mesmos eventos históricos e forças sociais.

É impossível analisar a representação sem construir uma definição adequada. De acordo com Stuart Hall conforme apontado por Dam (2012, p. 5), podemos dizer que a representação é a produção do sentido de um conceito nas nossas mentes através da linguagem. É a ligação entre os conceitos e a língua que nos permite referir a ambos o mundo 'real' com objetos, pessoas e eventos reais, ou a mundos imaginários de objetos, pessoas e eventos fictícios (HALL, p. 17).

Dois sistemas da representação têm de ser considerados para compreender o efeito das interpretações cinematográficas para o espectador. O primeiro é representação mental, no qual é possível dizer que todos nós temos um mapa conceitual nas nossas cabeças, o que consiste em relações entre conceitos os quais procuramos organizar e classificar. A cultura está proximamente interligada com esses mapas conceituais, porque as pessoas dentro de uma cultura geralmente compartilham o mesmo mapa, por meio interpretação semelhante de mundo. O outro sistema da representação que é necessário para dar sentido a análise é a linguagem. Uma linguagem comum permite-nos traduzir os conceitos das nossas mentes e comunicá-los para as outras pessoas. Hall aponta que não só as palavras faladas e escritas constroem uma língua; imagens, expressões faciais, gestos, roupas, semáforos e música também fazem parte disto (HALL, p. 19). Entretanto, é importante lembrar que estes sinais em si não possuem significados fixos, mas que os interpretamos seguindo as convenções sociais.

Como Morettin (2003, p. 11) afirma, vários pesquisadores que se preocuparam com a relação entre cinema e história, entre eles o historiador francês Marc Ferro. No pensamento de Ferro:

o cinema é um testemunho singular de seu tempo, pois está fora do controle de qualquer instância de produção, principalmente o Estado. Mesmo a censura não consegue dominá-lo. O filme, para o autor, possui uma tensão que lhe é própria, trazendo à tona elementos que viabilizam uma análise da sociedade diversa da proposta pelos seus segmentos, tanto o poder constituído quanto a oposição. (MORETTIN, 2003, p. 13)

A partir da década de 70, o cinema tornou-se mais um dos objetos de análise histórica, expandindo, dessa forma, o campo de apreciação do historiador (SILVA, 2013, p. 1), desta maneira, as películas cinematográficas alcançaram um novo patamar para análise, passando de uma mera obra de entretenimento para uma ferramenta de análise crítica, política e humanitária da sociedade. Conforme abordado por Costa, Majerowicz e Mendonça (2018, p. 97) em seu artigo “O filme como estratégia de ensino da Metodologia da Pesquisa: relato de experiência”, o filme, segundo King (1999), foi uma das primeiras tecnologias a entrar nas metodologias educativas. Seu uso teve grande sucesso durante a Segunda Guerra Mundial, como instrumento de treinamento, tanto nos Estados Unidos, como em vários países da Europa.

Cada filme deve ser analisado de uma forma particular, pois circunstâncias diferentes interferem nos processos de planejamento, criação e produção da obra, assim como no de assimilação por parte do público (SILVA, 2013, p. 1). Deste modo, deve-se, sobretudo, considerar as circunstâncias associadas ao filme desde o momento de sua realização ao momento de exibição, e ainda a recepção da audiência, assim como as particularidades estéticas e ideológicas presentes na obra com um todo.

Esta pesquisa tem como alicerce a vertente metodológica jurídico-sociológica (DIAS, GUSTIN, p. 23) uma vez que esta propõe a compreensão do fenômeno jurídico no ambiente social mais amplo, como em questão, a correlação da representação da criminalidade e da desigualdade social conforme o exposto nos filmes do cinema brasileiro contemporâneo. O raciocínio a ser seguido será o indutivo, que consiste em um processo mental que parte de dados particulares e localizados e se dirige a constatações gerais. Assim, as conclusões do processo indutivo de raciocínio são sempre mais amplas do que os dados ou premissas dos quais derivaram. É o caminho do particular para o geral. São três as fases do processo indutivo de conhecimento: a observação dos fatos ou fenômenos, a procuração da relação entre eles e o processo de generalização dos achados nas duas primeiras fases.

É utilizado como base de pesquisa o método qualitativo, apresentando os resultados através de percepções e análises, descrevendo a complexidade do problema e a interação de variáveis. As motivações são mais subjetivas e procuram interpretar aspectos imateriais, como opiniões, intenções, sensações, pensamentos, comportamentos e sentimentos. Essa abordagem não analisa números para chegar aos resultados, sua preocupação está em entender o caminho que levou ao problema do tema do trabalho, partindo do aprofundamento de dados não-

mensuráveis. Conforme Martins (2004, p. 292) preceitua em seu artigo “Metodologia qualitativa de pesquisa”:

(...) É preciso esclarecer, antes de mais nada, que as chamadas metodologias qualitativas privilegiam, de modo geral, da análise de microprocessos, através do estudo das ações sociais individuais e grupais. Realizando um exame intensivo dos dados, tanto em amplitude quanto em profundidade, os métodos qualitativos tratam as unidades sociais investigadas como totalidades que desafiam o pesquisador. Neste caso, a preocupação básica do cientista social é a estreita aproximação dos dados, de fazê-lo falar da forma mais completa possível, abrindo-se à realidade social para melhor apreendê-la e compreendê-la. Se há uma característica que constitui a marca dos métodos qualitativos ela é a flexibilidade, principalmente quanto às técnicas de coleta de dados, incorporando aquelas mais adequadas à observação que está sendo feita.

A metodologia qualitativa levanta questões éticas, essenciais nesta dissertação que, acima de tudo, tem como pressuposto mostrar a correlação entre o criminoso e a criminalidade e as desigualdades sociais da maneira que são retratadas no cinema contemporâneo brasileiro. Será utilizado como fundamentação os paradigmas defendidos pela Criminologia Cultural. Inicialmente desenvolvida por Jeff Ferrell e Clinton Sanders, Ferrell (2007, p. 153) afirma que esta área criminológica se preocupa com o estudo das interseções entre o crime e a cultura, estando ambos emergindo atualmente como uma área extremamente relevante da crise política e moral que a sociedade contemporânea vive. É nela que os temas fundamentais da identidade humana e da justiça social estão sendo contestados. Conforme o autor: “a análise da relação entre crime e cultura não é um mero exercício intelectual abstrato; ela é, antes de tudo, um exercício de cidadania engajada e ativismo informado”.

A Criminologia Cultural não está preocupada em explorar o lado racional/moral das expressões crime e controle social, porém procura estudá-las enquanto produtos culturais carregados de significados, tensões, interpretações e representações simbólicas da vida contemporânea (ROCHA, 2018, p. 105 apud FERRELL, et al. 2008, p. 5; 7-8).

Logo, as diferentes e amplas questões da criminologia que emergem na atualidade são confrontadas no contexto da cultura e devem ser interpretadas com base nos significados que carregam. Desta maneira, a criminologia cultural se projeta na modernidade para sintonizar não apenas com a fenomenologia do crime, mas também com a fenomenologia da vida cotidiana.

Considerar o crime como uma expressiva atividade humana, que se dá em uma dinâmica cultural – repleta de significados e ponto de disputa de políticas que

visam seu controle – amplifica significativamente o objeto da criminologia, bem como o seu potencial subversivo, uma vez que ela passa a se interessar pelas experiências coletivas e emoções que definem as identidades dos membros de diferentes culturas (ROCHA, et al. 2018, p. 119)

Se tratando de métodos de pesquisa, Ferrell; Hayward; Young (2019, p. 282) compreendem que devem ser adotados os que capturam as sutilezas das situações, e ao mesmo tempo localize as em situações mais amplas de significado, estando o método em sintonia com a imagem analisada. Deve-se ter em mente que para compreender o mundo analisado requer pesquisá-lo em seus próprios termos, ou seja, na dinâmica de representação dos discursos simbólicos e da ambiguidade, pois, na contemporaneidade, a criminologia necessita de métodos ligados a produção de imagem e estilos de comunicação.

No desenvolvimento desta pesquisa será utilizada a teoria de Stuart Hall sobre a representação conforme apresentada por Dan (2012, p. 5). Hall afirma que a representação é a produção do sentido de um conceito através da linguagem. Neste caso abordar-se-á uma representação de uma situação de criminalidade e desigualdade social. Embora seja um estudo sociocultural, o poder da narração cinematográfica através da direção, edição e som dão significado às imagens mostradas que são de grande importância numa análise do filme. Estes instrumentos da cinematografia são usados para construir a imagem retratada no cinema.

Conforme elaborado por Penafria (2009, p. 6-9) em seu artigo “Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)”, será utilizado como técnica para análise dos filmes apresentados nessa monografia a Análise do Conteúdo: este tipo de análise considera o filme como um relato e tem apenas em conta o tema do filme. A aplicação deste tipo de análise implica, em primeiro lugar, a identificação do tema do filme (o melhor modo para identificar o tema de um filme é completar a frase: Este filme é sobre (. . .)). Em seguida, faz-se um resumo da história e a decomposição do filme tendo em conta o que o filme diz a respeito do tema. Por exemplo, se o filme M, de Fritz Lang for visto nesta perspectiva, faz-se a sua decomposição destacando ou as cenas em que o serial killer é capturado pelos ladrões, o que poderá remeter para uma discussão sobre a hierarquização da marginalidade e respectivas sanções; ou destacando a cena em que o serial killer se apresenta como uma vítima, problematizando a sua culpa e lançando a para a sociedade em que vive.

Para cada um dos filmes analisados será elaborado uma tabela descritiva, contendo, necessariamente:

I) Informações: Título original; Ano de lançamento; Diretor.

II) Dinâmica da narrativa. Fazer a decomposição do filme por partes (sequências e/ou por cenas). Esta divisão terá de ser feita a partir de um critério previamente definido. A definição desse critério depende do próprio filme (por exemplo, decompor um filme onde o espaço é importante implica fazer uma decomposição das partes desse filme tendo em conta exteriores e interiores).

III) Cenas principais com foco no criminoso: De modo a tornar a nossa proposta exequível, será feita uma decomposição das principais cenas envolvendo o criminoso, uma decomposição plano a plano, analisando as condições que ele se encontra e quais as desigualdades sociais são apresentadas direta ou indiretamente naquela cena.

IV) Conclusões. Por forma a interpretar o valor cinematográfico de um determinado filme, este ponto dedicado às conclusões exige a elaboração de um texto no qual se apresentem as características (ou regras de funcionamento) do espaço fílmico analisado e identificar o lugar reservado ao espectador, ou seja, o grau de envolvimento que um filme permite ao seu espectador. Esta é, também, uma oportunidade para uma qualificação do realizador ou do filme analisado.

Foram seleccionados filmes lançados no século XXI que apresentam o criminoso no núcleo narrativo, que sejam de produção e direcção nacional e que tenha alcançado mais de 1 milhão de espectadores nos cinemas brasileiros¹:

- **O Auto da Compadecida**, lançado em 2000, dirigido por Guel Arraes, com 2,157,166 de espectadores nos cinemas nacionais.
- **Cidade de Deus**, lançado em 2002, dirigido por Fernando Meirelles, com 3,370,871 de espectadores nos cinemas nacionais.
- **Carandiru**, lançado em 2003, dirigido por Hector Babenco, com 4,693,853 de espectadores nos cinemas nacionais.
- **Tropa de Elite**, lançado em 2007, dirigido por José Padilha, com 2,421,295 de espectadores nos cinemas nacionais.
- **Tropa de Elite 2: O Inimigo Agora é Outro**, lançado em 2010, dirigido por José Padilha, com 11,146,723 de espectadores nos cinemas nacionais.

¹ Filmes nacionais com mais de um milhão de espectadores nos cinemas nacionais no século XXI escolhidos para serem analisados. Fonte: ANCINE, 2019

Após assistir aos filmes, atentando-se as cenas relacionadas ao criminoso e a criminalidade, procedera-se com uma análise delas, com enfoque em:

- 1) A realidade social que o criminoso está inserido;
- 2) As situações que desencadearam o crime, se houver;
- 3) O contexto da cena, inserido na realidade apresentada no filme;
- 4) Quais as desigualdades sociais que a cena em análise apresenta, e como ela se relaciona com o criminoso;
- 5) Para cada cena analisada, será elaborado um quadro de 4 imagens para fim de representação visual, como a apresentada abaixo:

Imagem 1: Cenas Do Filme Cidade De Deus. Direção De Fernando Meirelles. Rio De Janeiro: Globo Filmes, 2002.



2. BRASIL, CINEMA E DESIGUALDADE SOCIAL

No Brasil, na década de 1930, houve a introdução dos audiovisuais na Educação com o interesse do Estado Novo em utilizar o cinema como instrumento de ampliação do seu projeto político de educação. Nessa linha, por exemplo, é que foi criado o INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo) em 1936 (RESENDE e STRUCHINER, 2009; SCHVARZMAN, 2004). Tratando-se de imagem, som e movimento, o cinema acaba por apresentar diversas possibilidades na área da educação. A sensação de realidade e a visualização da aplicação de conceitos em várias situações podem favorecer a compreensão do espectador sobre o que é apresentado.

Como apresenta Gillone (2012, p. 4), a evolução do cinema brasileiro nas últimas décadas, impulsionado pelo surgimento da Lei do Audiovisual² e outros incentivos, incorpora um momento vigoroso do cinema nacional, iniciado em meados da década de 1990, período conhecido como “renascimento” do cinema nacional. Os avanços historicamente conquistados, como o surgimento das leis de incentivos e os aprimoramentos estéticos e tecnológicos sobrevivendo das evoluções cinematográficas, possibilita traçar suas características mais importantes, assim como a explorar a relação que ele estabelece com o período vivido. O “novo cinema”, como ficou popularmente conhecido, surgiu como uma retomada das produções nacionais, e fica marcado pela diversidade temática e pela constelação de propostas estéticas. Com o aumento de produções nacionais após o impulso da Lei do Audiovisual, os filmes com abordagens criminais também se estabeleceram nas telas dos cinemas brasileiros.

A história do cinema está intrinsicamente ligada aos filmes criminais. O gênero é um dos primeiros a despertar não só a atenção de produtores e de espectadores. O filme criminal é um gênero que atravessa toda a história do cinema e foi ilustrado na produção de muitos países. Ele não parou de prosperar, resistindo a todas as flutuações dos modos cinematográficos e a todos os abalos das estruturas de produção. (AUMONT; MARIE, 2006, p. 67)

² As políticas públicas para o audiovisual no Brasil se orientam em busca da fomentação da produção nacional e regulação do mercado interno. Várias diligências contribuem com a promoção do cinema brasileiro. Lei Rouanet (1991) – Artigo 1º - Lei do Audiovisual, lei federal nº 8.685 (1993), a implantação da Ancine através da MP 2228-1 (2001) e a implantação dos Funcines (2003).

Desta maneira, é compreensível como a criminalidade é amplamente abordada no cinema, pois além de ser um tema que atrai o público, também é um problema recorrente na sociedade, logo, há maior chance do público se identificar com o tema proposto a ele.

Em conformidade com Autran (2009, p. 121-122) o ano de 1990 incorpora o momento que se inicia profundas mudanças na relação entre cinema e Estado no Brasil. Após longa crise que estendeu-se por praticamente toda a década de 1980, a Embrafilme³ foi fechada pelo presidente Fernando Collor de Mello, assim como também foram extintos outros dois órgãos federais ligados ao cinema: a Fundação do Cinema Brasileiro e o Concine (Conselho Nacional de Cinema), deixando o cinema brasileiro sem nenhum tipo de apoio financeiro ou regulação de proteção por parte do governo. Esta condição durou até 1993, quando no governo do presidente Itamar Franco foi promulgada a Lei do Audiovisual⁴ (Lei nº 8.685/93), instrumento que permitiu o retorno do crescimento na produção de longas-metragens nacionais. Esta lei tem sido desde então o principal meio pelo qual a produção consegue se estruturar no Brasil, sendo baseada no mecanismo de renúncia fiscal, o que também significou uma nova forma de relação do Estado para com o cinema. Foi em 2000, com a criação pelo presidente Fernando Henrique Cardoso do GEDIC (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica), o qual era integrado pelos ministros Pedro Malan (Fazenda), Francisco Weffort (Cultura) e Pedro Parente (Casa Civil), bem como por pessoas ligadas ao cinema e à televisão, tais como Gustavo Dahl e Evandro Carlos de Andrade que houve a sugestão da criação da Ancine (Agência Nacional de Cinema), concebida no fim do governo Fernando Henrique Cardoso e estruturada de fato já no governo Luiz Inácio Lula da Silva. A Ancine é hoje o órgão regulador da atividade cinematográfica em nível federal, esta agência está afeta ao Ministério da Cultura (AUTRAN, 2009, p. 121-122).

No Brasil, o Art. 5º, IX da Constituição Federal de 1988 consolida o direito fundamental de liberdade de expressão artística, o que significa que, antes de tudo, a arte tem o poder de apresentar inúmeros assuntos para o público sem preocupação com censura prévia por parte do

³ A Embrafilme ou Empresa Brasileira de Filmes S.A. foi uma empresa de economia mista estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes cinematográficos. Foi criada através do decreto-lei Nº 862, de 12 de setembro de 1969, como Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima e vinculada ao então Ministério da Educação e Cultura e como braço do Instituto Nacional do Cinema (INC). Enquanto existiu, sua função foi fomentar a produção e distribuição de filmes brasileiros. **Fonte:** <<http://legis.senado.leg.br/norma/524349>>

⁴ A Lei do Audiovisual (8.685/93) é um mecanismo de apoio indireto a projetos audiovisuais. Ela é um "apoio indireto" porque se dá através de incentivo fiscal. Ou seja, permite que contribuintes (pessoas físicas e jurídicas) tenham abatimento ou isenção de tributos, desde que direcionem recursos a projetos audiovisuais aprovados na Ancine. **Fonte:** <<https://oglobo.globo.com/cultura/como-funciona-lei-do-audiovisual-20431674>>

Estado. É importante entender esse ponto para refletir em como o cinema pode se tornar uma ferramenta contra a repressão e a luta contra injustiças, uma vez que o mesmo tem sua liberdade artística protegida constitucionalmente.

(...) através do cinema é possível fazer uma leitura descontínua da história, fragmentar o mundo e diluir a temporalidade linear. Estar diante de uma imagem exige uma adaptação em perceber a descontinuidade como resultado de uma decomposição do cotidiano. A fotografia e o cinema são capazes de transgredirem a ordem temporal e abrirem a reflexão para uma nova leitura do mundo. O cinema redimensiona espaço e tempo, transcendendo os limites da percepção sensível. Suas reflexões sobre “a diferença entre o que olhamos no mundo e o que podemos olhar nas imagens” com a distinção de que essas imagens chegam aos olhos de várias formas, suscitam a condição das imagens trazerem a experiência de um mundo estranho e inédito do que comumente é visto. Será com os referidos autores clássicos, e com os contemporâneos da teoria crítica, que o cinema é aqui avaliado como meio de comunicação por excelência: pode alienar, mantendo inerte a capacidade de crítica, mas pode também ser fonte de reflexão através de seus múltiplos recursos para representar o mundo (GILLONE, 2012, p.9 apud IBIDEM, 1992)

Como Melo (2013, p. 122) deixa claro, é necessário aludir que o cinema, sendo uma forma de arte, demonstra a criatividade do produtor cinematográfico, promovendo o diálogo entre o público e a história apresentada, mostrando a capacidade de criação do produtor para tornar a linguagem das imagens acessível ao espectador.

Neste sentido, a dinâmica das imagens constitui a linguagem cinematográfica, com sintaxe e léxico próprios, que possibilita, muitas vezes, de forma descontraída, a fácil compreensão do enredo em relação aos temas apresentados. Observa-se, assim, que o cinema sugere elevada crítica por conter características quotidianas do sujeito contemporâneo, chegando até a transcender o campo estético, atingindo o social. Desta forma, o cinema torna-se um objeto de estudo para as ciências sociais (MELO, 2013, p. 122).

Combater a desigualdade social nunca foi um assunto tão atual, a cada ano ela só aumenta, sendo essencial mostrar para a sociedade todos os problemas causados pela mesma. A desigualdade social é vista com a diferença entre as classes sociais, em que determinados indivíduos se encontram em condições de vida mais vantajosas do que outros. Esse fator é reforçado pela má distribuição de renda, na comparação entre os mais ricos os e mais pobres, além da falta de acesso à educação, saúde, cultura e oportunidades de trabalho. Quando uma sociedade se estruturada de maneira desigual, seus indivíduos e classes sociais se encontram em condições mais vantajosas do que outros, se agravando ao longo dos anos pela má

distribuição de renda, oportunidades de trabalho e acessos a educação, saúde e cultura, sendo oferecidos de maneira desigual à parcela mais rica da população em detrimento da mais pobre.

É um problema histórico e estrutural, herança do nosso período colonial e que funciona como um ciclo que se alimenta com o passar dos anos, sustentado pela má distribuição de renda. Ou seja, determinados indivíduos se encontram em condições estruturalmente mais vantajosas do que outros, e esta posição os permite acumular ainda mais riquezas em detrimento dos demais.⁵

De acordo com a Fundação Getúlio Vargas⁶, a desigualdade social aumenta pelo 17º trimestre seguido no Brasil (referente ao segundo trimestre de 2019), sendo a população mais pobre a com a maior perda na renda domiciliar advinda do trabalho. Entre 2014 e 2018, a renda dos 5% mais pobres no Brasil caiu 39%. Nesse mesmo período, o país registrou um aumento de 67% na população que vive na extrema pobreza, segundo o levantamento feito pela Fundação Getúlio Vargas⁷. Além disso, o Brasil atualmente se encontra como o sétimo país mais desigual do mundo⁸, segundo o último relatório divulgado pelo Pnud (Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento), ficando atrás apenas de nações do continente africano, como África do Sul, Namíbia, Zâmbia, República Centro-Africana, Lesoto e Moçambique. O levantamento tem como base o coeficiente Gini, que mede desigualdade e distribuição de renda. O documento, divulgado no fim de 2019, destaca ainda que apenas o Catar tem maior concentração de renda entre o 1% mais rico da população do que o Brasil. "A parcela dos 10% mais ricos do Brasil concentra 41,9% da renda total do país, e a parcela do 1% mais rico concentra 28,3% da renda do país.

A criminalidade apresenta-se como um tópico de grande interesse entre os cientistas sociais e é um problema que aflige e preocupa cidadãos e opinião pública em geral. Segundo o Estudo Global de Homicídios para o ano de 2011,

⁵Desigualdade social: o que é, origem, como combater, dados e outras dúvidas. **UOL**. 07 de julho de 2020. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/ecoa/faq/desigualdade-social.htm>>

⁶Desigualdade social no Brasil aumenta pelo 17º trimestre seguido, diz FGV. **Revista VEJA**, 16 de agosto de 2019. Economia Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/economia/desigualdade-social-no-pais-aumenta-pelo-17-trimestre-seguido-diz-fgv/>>. Acesso em 21 de set. de 2019.

⁷ Por que Brasil é o sétimo país mais desigual do mundo. **UOL**. 20 de fevereiro de 2020. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2020/02/20/por-que-brasil-e-o-setimo-pais-mais-desigual-do-mundo.htm>>

⁸ Por que Brasil é o sétimo país mais desigual do mundo. **UOL**. 20 de fevereiro de 2020. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2020/02/20/por-que-brasil-e-o-setimo-pais-mais-desigual-do-mundo.htm>>

realizado pelo escritório das Nações Unidas para Drogas e Crimes (UNODC), a América Latina é apontada como um dos continentes em que o problema se mostra de forma mais intensa e representa um importante obstáculo ao desenvolvimento econômico dos países latino americanos, dentre eles o Brasil. Cada vez mais se faz necessária à compreensão da questão da criminalidade nas sociedades, e para tanto, o entendimento de seus determinantes, impactos e custos são fundamentais. (GOMES, 2014, p. 8)

Consoante ao pensamento de Alves (2018, p. 57): “A compreensão do crime, na sociedade contemporânea, demanda um todo indissociável formado pelo crime, cultura e suas formas de representação. Os filmes, como importante forma de representação, produzem significantes discursos sobre o crime”, sendo estes discursos de extrema importância para o debate social sobre as mazelas da sociedade brasileira, e como combatê-las, quando difundidos pelo cinema na sociedade, tem o poder de alcançar todas as pessoas de todas as classes sociais.

Ao analisar o valor da representação do crime e do cinema na sociedade, Alves (2018, p. 24) aponta que:

(...) se à representação do crime é dada tamanha importância na contemporaneidade, em que crime se confunde com a própria cultura, não se poderia deixar de reconhecer a essencialidade dos discursos formados por essas representações. Nesse sentido, a cultura popular cria seus próprios discursos, paralelos aos das criminologias acadêmicas, mas que podem acabar indo de encontro aos delas. Neste último caso, releva não somente observar os discursos acadêmicos presentes nos filmes, mas também, reconhecer como a cultura popular pode expandir essas teorias formais que se relacionaram com as criadas no filme (apud RAFTER; BROWN, 2011, P. 2).

Portanto, fica clara a importância da liberdade artística para o cinema em si e para a luta contra as injustiças, onde a mesma garante que o cinema será livre para apresentar para a sociedade por meio das representações a ele inerentes vários temas de relevância social, acarretando a possibilidade do público alcançados pelos filmes se imergirem em reflexões sobre o que foi a ele apresentado.

Considerando o cinema um meio de crítica e de denúncia sociais, temas como violência, miséria, drogas e criminalidade são levados a tela com propósito de levantar questões do interesse dos cidadãos, logo, temas que fazem parte da realidade do ser humano são projetados no ecrã, levando o espectador à reflexão e aceitação do que vê.

3. CRIMINOLOGIA E CULTURA

A cultura desempenha um papel elementar na compreensão do crime na sociedade contemporânea. Embasado no entendimento de Alves (2018, p. 2), o cinema como forma de representação da cultura popular produz diversos tipos de discursos que constroem o significado do crime para o público. A criminologia cultural é a disciplina que reconhece como essencial o estudo da cultura para uma compreensão mais ampla, humanizada e coerente do crime, sendo a escola criminológica que se interessa diretamente com a questão do papel da cultura para a compreensão da fenomenologia criminal.

Como apreciado por Ferrell; Hayward; Young (2019, p. 17) na obra “Criminologia Cultural: um convite”, um dos conceitos fundadores da criminologia cultural é que as dinâmicas culturais possuem em si o significado do crime, logo, a criminologia cultural explora as maneiras pelas quais as forças culturais se entrelaçam com a prática e controle do crime na contemporaneidade, traçando assim o crime como um ato e um fato envolto pela cultura a ele inerente. “Certamente, o “cultural” na criminologia cultura denota um foco analítico particular: uma abordagem que aborda a classe e o crime como experiência vivida, um modelo que destaca o significado e a representação na construção da transgressão” (FERRELL; HAYWARD; YOUNG; 2019, p. 40).

De acordo com Rocha (2018, p. 84) é possível afirmar que a Criminologia Cultural se trata de colocar o crime em seu contexto cultural, o que implica ver tanto o crime e as organizações de controle social como produtos culturais, os quais devem ser lidos a partir dos significados que carregam. “Mas o “cultural” denota algo mais: a convicção que é a ação humana compartilhada e a ação simbólica que moldam o mundo” (FERRELL; HAYWARD; YOUNG; 2019, p. 40). Logo, a criminologia cultural tem como fundação a compreensão de que as dinâmicas culturais carregam o significado do crime.

“Estruturas de desigualdade e injustiça permeiam as situações da vida cotidiana e do crime cotidiano – é precisamente a presença delas lá que lhes dá um poder tão grande. O objetivo da criminologia cultural é expor essa presença àqueles que não a percebem, ajudando, assim, a nós e as outras pessoas a compreender e confrontar a realidade cotidiana da injustiça” (FERRELL; HAYWARD; YOUNG; 2019, p. 315).

Ao se propor analisar o crime e o criminoso como são expostos nos filmes, deve-se analisar o significado que os mesmos carregam, assim como o lugar que se inserem em cena,

os aspectos físicos, emocionais, culturais e sociais, pois como enfatizado por Ferrell; Hayward; Young; (2019, p. 17) “a criminologia cultural busca compreender o crime tanto como uma atividade humana expressiva quanto criticar a sabedoria percebida em torno das políticas contemporâneas do crime e da justiça criminal”, deste modo, pode ser feita uma análise completa dos significados ali impostos e como eles se relacionam com a desigualdade social.

Quando se coloca em pauta o crime e a cultura entrelaçados, Ferrell; Hayward; Young; (2019, p. 17) apontam que criminologistas culturais entendem a “cultura” como material do significado e identidade coletivos; dentro dela e por meio dela, o governo alega autoridade, o consumidor avalia produtos anunciados – e o “criminoso”, tanto como pessoa como problema social percebido, ganha vida.

Como Alves contextualiza (2018, p. 57) :

(...) filmes não são apenas criadores de pontos focais de cultura e reprodutores de textura emocional de modo que a criminologia formal não consegue. Em verdade, as imagens organizam o mundo e suas representações são essenciais para a vida atual. Elas moldam a forma como se pensa sobre crimes, principalmente sobre aqueles que despertam forte reação emocional, e formula-se políticas públicas. As crenças sobre determinados crimes estão intimamente relacionadas com imagens utilizadas pela cultura popular para bombardear a sociedade de conteúdo (apud RAFTER; BROWN, 2011, p. 5).

Decerto, a criminologia cultural é a área mais adequada para se estudar o significado dos aspectos do crime e do criminoso no cinema, já que a mesma é a que mais valoriza as representações visuais, culturais e sociais apresentadas pelos aspectos relacionados ao crime, podendo assim produzir uma análise aprofundada sobre o que está ou pode estar sendo apresentado naquela cena/momento e qual o valor que aquela cena poderá ter para aquela pessoa que a recebe e como poderá influenciar a mesma a entender sobre as desigualdades sociais inerentes ao meio em estudo. Em virtude ao entendimento de Ferrell; Hayward; Young (2019, p. 308) “na melhor das hipóteses, a criminologia visual está se tornando um método essencial, na tentativa da criminologia cultural de explicar o significado, as circunstâncias e a representação, e de enfrentar os danos da injustiça e da desigualdade” (apud FERRELL, 2006b, HAYWARD; PRESDEE, 2010).

Quando se fala em cinema, deve-se mentalizar que o mesmo faz parte da indústria cultural. Nas últimas décadas a mesma foi impactada pela evolução tecnológica e informacional, na exata medida em que a massificação de seus produtos se intensificou agressivamente pelos novos recursos da tecnologia. Se antes o consumidor da mercadoria

apenas lia, ouvia ou assistia, hoje ele participa efetivamente da dinâmica comunicacional, sendo agora sua postura interativa.

Quando pensamos em mídia, devemos necessariamente pensar em representação, ou seja, numa construção carregada de significados capazes de construir um mundo essencialmente por meio de escolhas semânticas. (SILVA, 2000, p. 90-91).

Qualquer análise que se pretenda realizar da influência da indústria cultural sobre as pessoas deve partir da constatação de que ambos estão inseridos na sociedade de massa. O termo sociedade de massa é utilizado para descrever a nova ordem social, que se caracteriza pela convivência de grandes grupos em um mesmo contexto social. Segundo Gomes (2015, p.45) surge nesse contexto uma cultura de massa, que penetra a vida de um grande número de pessoas, marcada por uma peculiaridade alimentada pelas premissas da sociedade de consumo: a mercantilização do entretenimento. Consoante a Rocha (2018, p. 159) “No contexto de uma cultura do consumo, a imagem é tudo: as próprias identidades das pessoas são construídas com base no que consomem.”

4. CINEMA NACIONAL DO SÉCULO XXI

Conforme Costa e Santos (2009, p. 1-2) o cinema é uma das formas de arte em maior expansão, se consolidando como um meio de comunicação de grande influência que pode atuar como uma poderosa ferramenta de disseminação de práticas sociais, culturais e políticas, assim como criar espaço para representações e construção de identidades, sendo um difusor da realidade nacional. Através da análise dos filmes nacionais podemos vislumbrar traços da imagem sociocultural brasileira. No Brasil, no atual século, observa-se a proliferação de filmes gerados em contextos de disputas políticas e em associação com movimentos sociais de diversas vertentes, nos quais se inscreve o desejo explícito de intervenção social. Entre eles, há em comum a imbricação entre luta política, ativismo social e produção/circulação de imagens.

Nesse capítulo serão analisados os filmes previamente selecionados, enfocando nos elementos que envolvam o criminoso/a criminalidade, a desigualdade social inerente a sociedade brasileira e como eles se relacionam nas narrativas cinematográficas de maior sucesso deste século.

4.1 O Auto da Compadecida (2000)

O Auto da Compadecida é um filme brasileiro de comédia dramática lançado nos cinemas no dia 15 de setembro de 2000. Dirigido por Guel Arraes e com roteiro de Adriana Falcão, João Falcão e do próprio diretor, o filme é baseado na peça teatral Auto da Compadecida de 1955 de Ariano Suassuna⁹. O filme acompanha as aventuras de João Grilo e Chicó, dois nordestinos pobres que vivem de golpes para sobreviver. Eles estão sempre enganando o povo de um pequeno vilarejo no sertão da Paraíba, inclusive o temido cangaceiro Severino de Aracaju, que os persegue pela região.

O filme é riquíssimo em detalhes, é só perceber como os personagens se entrelaçam, convergem para as mazelas de nossa sociedade, eles são a soma das nossas muitas parcelas. Membros do clero, brancos pobres, latifundiários, militares, autoritarismo paterno e patrões. Uma ampla gama de nuances da vida pública e privada, do alto e do baixo, do claro e do escuro, todos ali estão dispostos a buscar o melhor pra si, custe o que custar, pois a vida não é fácil para ninguém (talvez menos difícil para alguns) e o dia seguinte deve ser garantido de alguma forma. (MAIA, 2011)

⁹ O AUTO DA COMPADECIDA. **Adoro Cinema**. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-120824/>>

A figura do criminoso é recorrente na trama do filme, especialmente nos personagens de João Grilo e Severino de Aracaju, o primeiro um homem sagaz que aplica golpes na população da cidade para favorecer a si e a seu amigo João Grilo, o segundo, um cangaceiro¹⁰ nordestino que não poupa ninguém de seus roubos e assassinatos durante as invasões a cidade.

Imagem 2: Cenas Do Filme O Auto Da Compadecida. Direção De Guel Arraes. Rio De Janeiro: Globo Filmes, 2000.



Necessário observar, que, como evidenciado na imagem 2, ambos os personagens, mesmo cometendo atos considerados ilícitos, possuem modos distintos de atuação. João Grilo não é uma pessoa violenta, usa roupas sujas, e durante a trama do filme fica claro que o mesmo não tem dinheiro e luta para sobreviver com o que consegue. Dessa maneira, ele aplica golpes nos cidadãos da cidade (por se tratar de um filme humorístico, sempre os golpes são nada convencionais, como na cena destacada que o mesmo vende um gato que segundo o mesmo “cagaria dinheiro” para seu dono) para seu próprio bem estar ou o de seu amigo Chicó. Já Severino de Aracaju, por ser um cangaceiro, usa as vestimentas comumente relacionados aos

¹⁰ O cangaço foi uma onda de banditismo, crime e violência que se alastrou por quase todo o sertão do Nordeste brasileiro entre o século 18 e meados do século 20. Para alguns especialistas, o cangaço teria nascido como uma forma de defesa dos sertanejos diante da ineficiência do governo em manter a ordem e aplicar a lei.

mesmos, trabalha com emprego de violência ao empunhar sua arma para roubar os cidadãos da cidade, como evidenciado na cena. O personagem apresenta uma personalidade perturbada, evidenciada pelos seus diálogos e modos de se comportar, e não tem medo de usar de violência ou grave ameaça para conseguir o que quer. Assim como João Grilo, é retratado como uma pessoa pobre, que em determinadas cenas aparece pedindo dinheiro com vestimentas de mendigo.

Como Ferrell; Hayward; Young (2019, p. 17) enfatizam, as dinâmicas culturais carregam em si o significado do crime, e em *O Auto da Compadecida* não é diferente. Como mostrado no ato final do filme, somos apresentados ao passado de ambos os personagens, e suas motivações enfim são reveladas. O ato final do filme consiste em uma cena onde alguns personagens, incluindo João Grilo e Severino, morrem e são enviados a um local onde serão julgados pelos seus pecados por Jesus Cristo, tendo o Diabo a imagem do acusador e Nossa Senhora Aparecida a imagem da defensora.

Imagem 3: Cenas Do Filme *O Auto Da Compadecida*. Direção De Guel Arraes. Rio De Janeiro: Globo Filmes, 2000.



Na cena da imagem 3 é apresentada uma das maiores cenas de desigualdade social do filme, onde vemos o personagem Severino ainda criança, morando com seus pais em uma casa debilitada, feita de barro e madeira, com roupas sujas, deixando evidente que se trata de uma família pobre e com poucos recursos para sobreviver. Logo após uma cena onde vemos forças

da polícia militar entrando na residência e matando os pais de Severino a sangue frio, deixando apenas o garoto vivo. Após, vemos uma cena onde Jesus Cristo perdoa Severino pelos seus crimes por afirmar que tal evento o traumatizou de tal maneira que o mesmo perdeu a sanidade.

Enfatizado pelo pensamento de Ferrell; Hayward; Young (2019, p. 32) “a violência nunca é apenas violência. Ela surge de desigualdades, tanto políticas quanto perceptivas, e consolida tanto a dominação simbólica de identidade e interpretação, quanto a dominação física de indivíduos e grupos”. Essa parte do filme explicita a dinâmica cultural da violência policial contra os pobres, em especial na cena de negros nordestinos, e vemos que esse fator tem como consequência o ato de Severino ao se envolver com o cangaço, movimento conhecido especialmente pelo ódio as entidades policiais. De acordo com Ferrell; Hayward; Young (2019, p. 30) “a violência pode operar como imagem ou cerimonia, pode levar consigo identidade e desigualdade, pode impor significados ou ter significado impostos sobre ela”. O diretor do filme deixa claro nesta cena a intenção de mostrar ao público como a desigualdade social e o crime estão conexos no Brasil, e Severino é o meio de representação perfeito pra apresentar a sociedade, em que vemos uma pessoa desequilibrada, brava e violenta, sendo a mesma o produto de uma sociedade desigual e violenta.

Como Ferrell; Hayward; Young (2019, p. 27) apontam, “para explorar a dinâmica cultural é preciso explorar a dinâmica do poder”, sendo assim, é importante se atentar ao fato que os pais de Severino são assassinados por policiais militares, autoridades hierárquicas na sociedade com intuito de proteger os cidadãos da criminalidade. Quando vemos a polícia assassinar a sangue frio os pais do garoto na sua frente, pode-se constatar que a cena evidencia a brutalidade das forças policiais contra os pobres, e mesmo o filme se ambientando no século XX, essa é uma dinâmica cultural que ainda persiste até atualmente.¹¹

Após, é apresentado o “julgamento” de João Grilo, onde o espectador passa a conhecer uma parte de seu passado e suas motivações em vida. Essa cena possui um dos diálogos mais

¹¹ De acordo com o Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2019, 75,4% das pessoas mortas pela polícia em todo o país são negras. Negros (pretos e pardos) representam 55% da população brasileira. Os dados indicam também que as vítimas de intervenções policiais são, na maioria das vezes, jovens. Enquanto jovens até os 29 anos representam 54,8% das vítimas de homicídio no Brasil, esta faixa etária concentra 78,5% das vítimas de intervenções policiais que resultam em morte. 33,6% das vítimas têm entre 20 e 24 anos. Além da cor e da idade, a maioria das vítimas tem outra característica em comum: são pessoas pobres e com pouca escolaridade. Também chama atenção o fato de a polícia matar cada vez mais pessoas no Brasil. Só entre 2017 e 2018, houve um aumento de cerca de 20% nos casos de mortes provocadas pela polícia. E o Brasil foi de 2.212 mortes do tipo em 2013 para 6.220 em 2018. Ou seja, o número praticamente triplicou no período. Fonte: <<https://observatorio3setor.org.br/noticias/754-das-pessoas-mortas-pela-policia-no-brasil-sao-negras/>>

marcantes do filme, quando a imagem de Nossa Senhora Aparecida (interpretada por Fernanda Montenegro) apela a Jesus Cristo pela alma de João Grilo, conforme o diálogo abaixo transcrito:

João Grilo: - A verdade é que eu não fui nenhum santo, e nem tive uma morte gloriosa como a dos meus companheiros.

Nossa Senhora Aparecida: - João foi um pobre como nós, meu filho, e teve que suportar as maiores dificuldades numa terra seca e pobre como a nossa. Pelejou pela vida desde menino, passou sem sentir pela infância, acostumou-se a pouco pão e muito suor. Na seca, comia macambeira e bebia o sumo do xique xique, passava fome, e quando não podia mais, rezava. Quando a reza não dava jeito ia se juntar ao grupo de retirantes que ia tentar sobreviver no litoral. Humilhado, derrotado, cheio de saudade, e logo que tinha notícia da chuva pegava o caminho de volta, animava-se de novo, como se a esperança fosse uma planta que crescesse com a chuva, e quando revia sua terra dava graças a deus por ser um sertanejo pobre, mas corajoso e cheio de fé. Peço-o, muito e simplesmente que não o condene. (O AUTO DA COMPADECIDA, 2000)

Imagem 4: Cenas Do Filme O Auto Da Compadecida. Direção De Guel Arraes. Rio De Janeiro: Globo Filmes, 2000



De acordo com a observação de Maia (2011), fica evidente que no filme Auto da Compadecida é possível analisar as estruturas sociais e econômicas no Nordeste e observar os

fenômenos que compõem uma das sociedades mais desiguais¹² do Brasil. Na cena da imagem 4, somos apresentados ao passado de João Grilo, onde temas como pobreza, fome, seca e a luta para sobreviver são deixados bem claros ao público. João é representado como uma pessoa que sofreu muito durante toda sua vida em um nordeste pobre, sem água e alimento, e teve que fazer de tudo para conseguir sobreviver. Assim como Severino, a cena acima apresenta o passado pobre de João Grilo como fator fundamental para a formação de suas atividades ilícitas, aprendendo desde novo a ser mais esperto que as outras pessoas para conseguir ganhar dinheiro para sobreviver em uma sociedade desigual, pobre e subdesenvolvida.

O Auto da Compadecida é um exemplo magnífico da representação do Brasil no cinema em relação aos aspectos socioeconômicos do cotidiano nacional, revelando as mazelas do país de forma ampla e escancarada. Temas como colonização, os latifúndios, a monocultura, as imensas desigualdades sociais, principalmente a vivida pelo povo Nordestino em meio a fome, a seca e a pobreza são exploradas de forma cômica, mas bastante críticas sobre a forma que o pobre é tratado.

4.2 Cidade de Deus (2002)

Cidade de Deus é um filme de ação brasileiro baseado no livro homônimo escrito por Paulo Lins e publicado em 1977, sendo o mesmo baseado em fatos reais. É uma adaptação roteirizada por Bráulio Mantovani e dirigido por Fernando Meirelles, tendo seu lançamento nos cinemas nacionais feito em 30 de agosto de 2002¹³. O filme se ambienta no Rio de Janeiro entre a segunda metade dos anos 60 e o início da década de 80, onde acompanha-se a história pelos olhos de Buscapé, um jovem pobre que cresce na Cidade de Deus, a favela mais violenta da cidade. O filme mostra o surgimento e evolução do crime organizado na comunidade homônima (que fica na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro), das origens nos anos 60, com o

¹² A concentração de riqueza aumentou na região Nordeste em 2019. A renda per capita da Região Nordeste teve o maior crescimento entre as regiões brasileiras no ano de 2019, 4,5%, mas puxada pelos ganhos dos mais ricos. Os pobres ficaram ainda mais miseráveis. Na região Nordeste, metade da população sobrevivia com apenas R\$ 261 mensais. Os 10% mais pobres contavam com R\$ 57 por mês para sobreviver, menos de R\$ 2 por dia, uma queda de 5,0% em relação ao dinheiro disponível no ano anterior. Por outro lado, a fatia 1% mais rica da população local recebeu R\$ 11.800, um salto de 14,9% na renda dessas famílias em apenas um ano. Fonte: <<https://economia.uol.com.br/noticias/estadao-conteudo/2020/05/06/nordeste-aprofunda-desigualdade-diz-ibge-norte-tem-perda-generalizada-de-renda.htm>>

¹³ CIDADE DE DEUS. **Adoro Cinema**. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-45264/>>

aparecimento da primeira gangue de assaltantes, até primórdios dos anos 80, quando o grande negócio é boca de fumo e narcotráfico, observando o desenvolvimento da marginalizada comunidade Cidade de Deus. Com um grande impacto nacional e internacional, o longa se tornou um marco no cinema brasileiro, sendo indicado ao Oscar nas categorias de melhor diretor, melhor roteiro adaptado, melhor fotografia e melhor edição, e acumulando 124 indicações e 75 prêmios vencidos nas premiações pelo mundo afora.¹⁴

Conforme crítica feita pelo Portal UOL¹⁵:

O filme "Cidade de Deus", lançado em 2002, mudou a forma de fazer cinema no Brasil. Porque a linguagem é diferente de tudo o que era realizado até então. Além disso, mudou a forma de retratar a miséria, a pobreza, as favelas e o crime nas obras audiovisuais do país. A liberdade criativa dada pelos comandantes do projeto fez muita diferença no resultado final.

Ao assistir ao filme o espectador é apresentado a quase trinta anos de história do Brasil, visto através dos moradores da comunidade, oferecendo detalhes que podem fomentar debates sobre a degradação social das metrópoles brasileiras nos últimos trinta anos, desigualdade social, violência, corrupção, entre outros assuntos essenciais para discussão. Como Melo (2013, p. 124) expõe, o cinema brasileiro tem abordado aspectos comuns da realidade social de comunidades marginalizadas nos últimos anos, tendo o tráfico e suas vertentes se tornado comum nas produções, o que explica o destaque da população periférica em produções cinematográficas. Oliveira (2013) traz que:

A história do garoto Buscapé dentro de uma favela foi o pontapé inicial para a inauguração de um novo gênero dentro do nosso cinema, gênero este que visa, principalmente, retratar de forma crua e visceral a realidade das classes sociais menos favorecidas em nosso país.

Marcello (2019) observa que o filme se inicia com o personagem Buscapé fazendo uma retrospectiva sobre a história da comunidade, lembrando o surgimento da Cidade de Deus. Começa-se pelos anos 60, quando muitas famílias que tinham ficado sem casa, na sequência de incêndios e enchentes, foram deslocadas para lá. Nas palavras de Buscapé, os moradores chegaram lá com a "esperança de encontrar um paraíso", mas a realidade era bem diferente.

¹⁴ Cidade de Deus (2002) Awards. **IMDB**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0317248/awards>>

¹⁵ Meteoro por Trás da Cena: como Cidade de Deus mudou o cinema brasileiro. **UOL**. 13 de março de 2020. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/play/videos/2020/03/13/meteoro-por-tras-da-cena-como-cidade-de-deus-mudou-o-cinema-brasileiro-0402CD99326ADCB96326.htm>>

De início conhecemos os personagens: Cabeleira, Alicate e Marreco, que juntos formavam o Trio Ternura, conhecidos como os percursores do crime na Cidade de Deus. O grupo costumava fazer pequenos assaltos na comunidade e as vezes fora dela, muitas vezes acompanhado pelos garotos Bené e Dadinho.

Imagem 5: Cenas Do Filme Cidade De Deus. Direção De Fernando Meirelles. Rio De Janeiro: Globo Filmes, 2002.



Em determinada cena representada na imagem 5, o espectador observa o trio assaltar um caminhão que vende gás, roubando o dinheiro do motorista e chamando os moradores da comunidade para pegarem o gás para si. Melo (2013, p. 127-128) entende que é importante observar o carácter excludente e opressor no qual estão expostos os moradores desta comunidade, tornando-os meros figurantes de uma estrutura social complexa. Importa ressaltar que nessa cena vemos moradores recém estabelecidos em uma comunidade precária, pobre, sem o mínimo para uma vida descente pegando os botijões de gás para sua subsistência, ressaltando a condição precária que estão inseridos, onde podemos ver ruas inacabadas, casas mal acabadas, pequenas, sem sinal de nenhuma rede de energia ou de abastecimento de água.

Cidades tardo-modernas dependem do motor econômico de “desenvolvimento urbano movido a consumo”, onde a cidade é reconstruída como uma imagem de si mesma e vendida aos privilegiados como uma constelação de preferências de estilo de vida, propriedade de grife e experiência de varejo. Em tais ambientes, populações sem-teto e migrantes vem a ser definida, e policiadas, como questões de imagem, como ameaça à estética cuidadosamente trabalhada da cidade, a serem excluídas para que elas não se intrometam na economia consumista da cidade (ROCHA, 2018, p. 24-25).

Nesse cenário, o número de habitantes da Cidade de Deus ia aumentando, mas o município não se importava com a situação dos moradores, já que a Cidade de Deus, nas palavras de Buscapé “ficava muito longe do cartão postal do Rio de Janeiro”. Ao mesmo tempo, vemos que os criminosos são vistos como os heróis pela população, que, diferente do Estado, os mesmos estão os ajudando a resistir a vida precária. Essa cena em particular se torna importante para denunciar as condições frágeis que os moradores de comunidades estão inseridos, onde a falta de investimento por parte do Governo nas áreas que mais necessitam de atenção culmina em uma desestruturação da própria sociedade, alimentando o crescimento da pobreza, violência e desigualdade.

Imagem 6: Cenas Do Filme Cidade De Deus. Direção De Fernando Meirelles. Rio De Janeiro: Globo Filmes, 2002.



Outro elemento a se tomar nota é a conduta dos agentes policiais, que durante todo o filme é corrupta e antiética. Na cena retratada na imagem 6 o espectador depara-se com um momento em que dois policiais militares perseguem um rapaz inocente por um crime praticado pelo trio ternura. Após atirar a queima roupa no rapaz, os policiais conferem os documentos do personagem e percebem que mataram um inocente. Em um diálogo entre os policiais, um deles afirma “o cara não era bandido, o cara era trabalhador”, o outro, coloca a arma na mão do rapaz assassinado, adulterando a cena do crime, e afirma “agora ele vai ser [bandido]”.

Essa cena é precisa para representar para a sociedade a violência policial contra as pessoas negras, evidenciando por meio dos diálogos e das ações o racismo institucionalizado¹⁶, onde o rapaz é condenado e assassinado a sangue frio apenas por ser negro, sem acusação formal, sem direito de defesa, tendo sua reputação manchada e sua vida ceifada por policiais corruptos que forjam a cena do crime para incrimina-lo e se livrarem de serem punidos pelo delito que cometeram.

Mesmo retratando eventos do século passado, a realidade apresentada no filme continua atual. Índices de violência policial, homicídios contra jovens negros são causados, na maioria das vezes pelo racismo instaurado pelas corporações policiais e ausência de políticas públicas. De acordo com os dados, de 2005 a 2015, do Índice de Vulnerabilidade Juvenil (IVJ) – Violência e Desigualdade Racial (Ipea),¹⁷ a cada 100 pessoas que sofrem homicídio no Brasil, 71 são negras. A pesquisa revela ainda que jovens e negros do sexo masculino continuam sendo assassinados todos os anos como se vivessem em situação de guerra. Dados do Mapa da Violência 2011 também apontam que o número de vítimas de homicídio da cor brancas na população brasileira diminuiu 22,3%; enquanto negras, aumentou 20,2%.

¹⁶ O conceito foi criado para especificar como se manifesta o racismo, nas estruturas de organização da sociedade e nas instituições. De uma maneira geral, ele é definido como privilégio a determinado grupo de indivíduos em detrimento de outros, em razão da etnia a qual estes pertencem, revelando-se na diferença de tratamento, distribuição de serviços ou benefícios. Fonte: <<https://www.uninassau.edu.br/noticias/entenda-o-que-e-racismo-institucional-1>>

¹⁷ Entenda o que é racismo institucional. UNINASSAU. 09 de novembro de 2017. Disponível em: <<https://www.uninassau.edu.br/noticias/entenda-o-que-e-racismo-institucional-1>>

Imagem 7: Cenas Do Filme Cidade De Deus. Direção De Fernando Meirelles. Rio De Janeiro: Globo Filmes, 2002.



A imagem 7 refere-se a uma cena onde a polícia militar recebe propina do traficante Zé Pequeno para não interferir nos seus negócios ilícitos na comunidade. Em cenas anteriores é destacado que é a Polícia que fornece o armamento para o crime organizado da Cidade de Deus, vendendo a eles por meio de um terceiro. Sendo assim, além de não atuar para combater a criminalidade na comunidade, a mesma faz parte do crime organizado da Cidade de Deus e alimenta a violência que assola a comunidade. Necessário mencionar outro dialogo do filme onde se comenta que a polícia só “interfere” na comunidade quando pressionada pela imprensa, para render material, logo, a Polícia na narrativa do filme não está necessariamente preocupada com a crescente onda de violência e crime que assola a Cidade de Deus, mas só com a imagem que é vendida à mídia sobre eles. A representação da polícia e sua interferência na comunidade reflete a ineficiência do Estado em combater a violência e a criminalidade em locais de extrema pobreza, onde ao contrário do esperado, as instituições alimentam o crescimento e fortalecimento das desigualdades sociais.

Essa estrutura da narrativa evidencia que o filme se preocupa ao mostrar ao espectador que o crime e a criminalidade não são exclusivos das áreas marginalizadas, mas de todas as estruturas da sociedade, a diferença é que apenas os pobres e marginalizados são punidos pelos seus crimes, na maior parte das vezes com a própria vida. Conforme o 14º Anuário Brasileiro

de Segurança Pública¹⁸, divulgado pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública em 2019, dos 657,8 mil presos em que há a informação da cor/raça disponível, 438,7 mil são negros (ou 66,7%). Ainda segundo o estudo, a proporção de negros nas prisões cresceu 14% em 15 anos, enquanto a de brancos caiu 19%.

Seria ingenuidade pensar que esses dados não refletem uma sociedade racista, em que a cor da sua pele define qual vai ser o futuro reservado para você, principalmente quando se trata da área judiciária. Mesmo com a narrativa de Cidade de Deus abordando fatos referentes aos anos 60, 70 e 80, fica claro que o preconceito e a desigualdade vivida pelos negros no Brasil, em especial os marginalizados, continua um problema atual, e continua crescente.

Imagem 8: Cenas Do Filme Cidade De Deus. Direção De Fernando Meirelles. Rio De Janeiro: Globo Filmes, 2002.



Outro ponto a se analisar é o envolvimento de menores de idade da Cidade de Deus no crime, presente durante toda a trama do filme. Nas cenas elencadas na imagem 8 podemos ver crianças envolvidas com tráfico de drogas e assassinato. É importante interpretar o contexto que essas crianças estavam inseridas, em uma realidade em que as mesmas não possuíam base familiar e viam os criminosos mais velhos como seus mentores. Como Ferrell; Hayward; Young (2019, p. 36) enfatizam, a criminologia cultural entende que prestar atenção ao comportamento

¹⁸ Proporção de negros nas prisões cresce 14% em 15 anos, enquanto a de brancos cai 19%, mostra Anuário de Segurança Pública. **G1**. 19 de outubro de 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/10/19/em-15-anos-proporcao-de-negros-nas-prisoas-aumenta-14percent-ja-a-de-brancos-diminui-19percent-mostra-anuario-de-seguranca-publica.ghtml>>

humano significa também atentar-se ao crime e ao seu controle, a emoção e a racionalidade, a resistência e a submissão.

A ligação entre menores em situação de carência e criminalidade não é algo novo no cotidiano brasileiro. O cinema já retratou isso em várias produções (como os filmes Pixote, e a adaptação do romance Capitães de Areia, de Jorge Amado), e também em Cidade de Deus. O perfil dessas crianças e adolescentes quase sempre envolve a vida nas ruas, falta de estrutura familiar, miséria, violência e drogas. Cidade de Deus não perde tempo ao retratar a realidade que esses menores estão inseridos, evidenciando uma realidade sem apoio familiar, em meio a uma comunidade violenta, onde o aliciamento de menores para o crime é comum e visto com bons olhos pelos mesmos, que entendem que aquilo é o único futuro reservado a si.

Em nenhum momento vemos qualquer tentativa de intervenção estatal sobre essas crianças, evidenciando que as mesmas foram esquecidas pelo Estado e estão por si só. Os menores são induzidos assim a ver que o tráfico de drogas é o único caminho possível para eles possam ter uma vida com dinheiro e proteção, com esse mundo consumindo suas vidas ao ponto que não se vê mais saída daquela realidade, ascendendo no fim da trama ao domínio do tráfico local (podemos ver em uma das últimas cenas na imagem 8 um grupo de crianças matando o maior traficante da comunidade para tomar seu lugar no comando).

Necessário destacar como esses menores não se veem como crianças e adolescentes, evidenciado em um diálogo “Eu fumo, eu cheiro, já matei, já roubei, sou sujeito homem”, frase do personagem Filé-Com-Fritas, proferida por um personagem que não deve ter mais que 13 anos de idade, mostrando ao espectador que essas crianças não sabem o que é brincar, ir para a escola, ver desenhos animados, coisas geralmente comuns a crianças nessa idade, o que é grave, pois os priva de ter um desenvolvimento saudável e responsável. As crianças se tornam submissas em um mundo de crime e violência, sem chances reais de resistir, explicitando a desigualdade que está inerente a realidade consumada por eles.

O filme é inspirado na obra “Cidade de Deus”, primeiro romance de Paulo Lins, fruto de um intenso trabalho antropológico realizado pelo autor no período que vai de 1986 a 1993 na própria favela que dá título à obra. Tendo mora do na Cidade de Deus, Paulo Lins conheceu o cotidiano, as histórias, a violência e toda a vida do local, transferindo tudo isso de forma não só literária, mas também documental, para a sua obra.¹⁹ Assim, a película se aproveita de uma

¹⁹ “Cidade de Deus” – Análise da obra de Paulo Lins. **Guia do Estudante**. 12 de abril de 2018. Disponível em: <<https://guiadoestudante.abril.com.br/estudo/cidade-de-deus-analise-da-obra-de-paulo-lins/>>

história real para dramatizar todo o caos, miséria e violência que os moradores da comunidade enfrentavam para sobreviver, evidenciando a realidade onde moradores e autoridades policiais cooperavam na criminalidade, o Estado negligenciava a população e a pobreza, a fome, a violência e desigualdade se entrelaçam, não poupando criança, adulto ou idoso.

4.3 Carandiru (2003)

Carandiru é um filme brasileiro dirigido por Héctor Babenco e lançado nos cinemas no dia 11 de fevereiro de 2003. Superprodução baseada no livro “Estação Carandiru”, do médico Drauzio Varella²⁰, no qual ele narra suas experiências com a dura realidade dos presídios brasileiros em um trabalho de prevenção à AIDS realizado na Casa de Detenção de São Paulo²¹. Carandiru conta algumas das histórias dos detentos do presídio, que já foi a maior prisão da América Latina; culminando com o massacre de 2 de outubro de 1992 ocorrido no local, onde 111 prisioneiros foram mortos, 102 pela polícia.

Silva (2008, p. 98) faz uma análise crítica sobre o filme e observa que:

Assim como o livro de Drauzio Varella, que serviu de inspiração ao filme, este filme é episódico e narra diversas pequenas histórias dos prisioneiros. É como se o espectador vislumbrasse a partir da figura do Varella, representada pelo ator Luiz Carlos Vasconcellos, diversas janelas que vão se abrindo com a confissão de cada um dos prisioneiros com quem ele conversa. Trata-se de um filme que não está apenas confinado à prisão, mas que procura mostrar a história e causas da ida do prisioneiro para o Carandiru em São Paulo, que já foi o maior complexo carcerário da América Latina, chegando a abrigar cerca de sete mil prisioneiros.

²⁰ Drauzio Varella é médico cancerologista formado pela USP. Nasceu em São Paulo, em 1943. Foi um dos fundadores do Curso Objetivo, onde lecionou química durante muitos anos. Foi um dos pioneiros no tratamento da aids, especialmente do sarcoma de Kaposi, no Brasil. Fonte: <<https://drauzioarella.uol.com.br/biografia/>>

²¹ CARANDIRU. **Gullane**. Disponível em: <<http://www.gullane.com.br/projetos/carandiru/>>

Imagem 9: Cenas do filme Carandiru. Direção de Héctor Babenco. São Paulo: Columbia Filmes, 2003.



Ferrell; Hayward; Young (2019, p. 125) afirmam que a Criminologia Cultural frequentemente foca seu olhar analítico nas pequenas situações, circunstâncias e crimes que compõe a vida cotidiana. Durante o filme o espectador é apresentado a vários dos presidiários ali presentes, incluindo o passado de alguns deles e o motivo que se encontram ali presos. Na imagem 9 podemos ver o passado de dois dos presos, na parte de cima da imagem referente ao personagem Negro Preto, preso por roubo e na parte de baixo referente ao personagem Deusdete, preso por assassinato. Ferrell; Hayward; Young (2019, p. 129) ao abordar como a criminologia cultural trabalha com o cotidiano do criminoso, afirmam:

O foco da criminologia cultural na vida torna-se assim também uma forma de política moral que poderíamos chamar de humanismo crítico. Por “humanismo”, queremos dizer simplesmente um compromisso acadêmico e moral de investigar as experiências vividas das pessoas, tanto coletivo quanto individual (apud WILKINSON, 2005).

Mesmo com motivações e vidas diferentes, a constante em ambos os casos é a mesma: a pobreza. Pode-se analisar que o cenário que ambos estão inseridos são comunidades pobres, com infraestrutura precária, com esgoto ao ar livre e moradias precárias ao redor, ambos os criminosos são moradores dessas áreas e cresceram nesses locais. Interessa notar que todos os presos que tem seu passado exposto sempre tem sua história atrelada um local pobre e precário, e isso pode gerar um debate: estaria o filme estigmatizando o pobre como criminoso?

De acordo com o Infopen, um sistema de informações estatísticas do sistema penitenciário brasileiro desenvolvido pelo Ministério da Justiça²², em 2018, entre os presos no Brasil, 61,7% são pretos ou pardos. Vale lembrar que 53,63% da população brasileira têm essa característica. Os brancos, inversamente, são 37,22% dos presos, enquanto são 45,48% na população em geral. E, ainda, de acordo com o Departamento Penitenciário Nacional (Depen), em 2014, 75% dos encarcerados têm até o ensino fundamental completo, um indicador de baixa renda. E ainda de acordo com o mesmo estudo, hoje mais de 60% das mulheres e 25% dos homens presos respondem por tráfico, que é a causa mais frequente de prisão para ambos os gêneros.

Carandiru expõe o que foi e ainda é a realidade do judiciário brasileiro: o encarceramento em massa de pobres, negros e favelados no Brasil. A evidência de uma justiça desigual só é explicitada no filme, em que pobres são confinados a uma prisão precária, decadente e que comporta mais do dobro de presidiários que nela foi projetada para abrigar.

Imagem 10: Cenas do filme Carandiru. Direção de Héctor Babenco. São Paulo: Columbia Filmes, 2003.



²² Sistema carcerário brasileiro: negros e pobres na prisão. **Câmara dos Deputados**. Comissão De Direitos Humanos E Minorias. 06 de agosto de 2018. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/comissoes/comissoes-permanentes/cdhm/noticias/sistema-carcerario-brasileiro-negros-e-pobres-na-prisao>>

Mesmo que brevemente, o preconceito contra LGBTQ+ também se mostra presente na trama de Carandiru. Na cena da imagem 10 vemos o personagem Sem Chance (Matias), um homem cis gênero, pedir a benção dos pais de Lady Di, uma mulher transgênero, para seu casamento. O pai de Lady Di em dois diálogos mostra seu lado preconceitos contra sua filha, o primeiro ao afirmar “É Dirceu, é Dirceu o nome dele” e logo após “Aqui dentro eles que façam a sem vergonhice que quiserem”. Tanto Sem Chance quanto Lady Di são prisioneiros em Carandiru, e não é apresentado ao espectador o motivo que os levou ali, mas apenas que ambos estão apaixonados e pretendem se casar.

Neste acontecimento, por meio do pai de Lady Di, um homem de meia idade, branco, o preconceito enraizado na sociedade brasileira contra as minorias é exposto, em especial aos transgêneros, onde assiste-se o desrespeito a identidade de gênero de Lady Di e trata o seu ato de amar como falta de vergonha.

O preconceito também é uma manifestação da desigualdade social, conforme abordado pela Revista Carta Capital²³:

O preconceito, que é uma opinião formada antecipadamente, sem base, sem ponderação e sem conhecimento dos fatos. Em outras palavras, é uma ideia preconcebida, elaborada sem uma análise crítica e fundada num sentimento desfavorável e generalizado ou numa concepção irracional e a priori. O preconceito gera suspeitas, ódio, aversão a outras raças, crenças, povos ou orientações sexuais, impelindo a ações discriminatórias e hostis.

Desta forma, reitera-se que essa cena pode representar para o espectador como o preconceito no Brasil contribui para o crescimento das desigualdades sociais, criando estigmas na mente da população. O acesso limitado a oportunidades de emprego, a discriminação no ambiente de trabalho e a falta de apoio familiar estão entre as principais razões que levam a população LGBT ao empobrecimento ou as vulnerabilizam a tal situação.

Conforme abordado por Kalume e Itaborahy (2017):

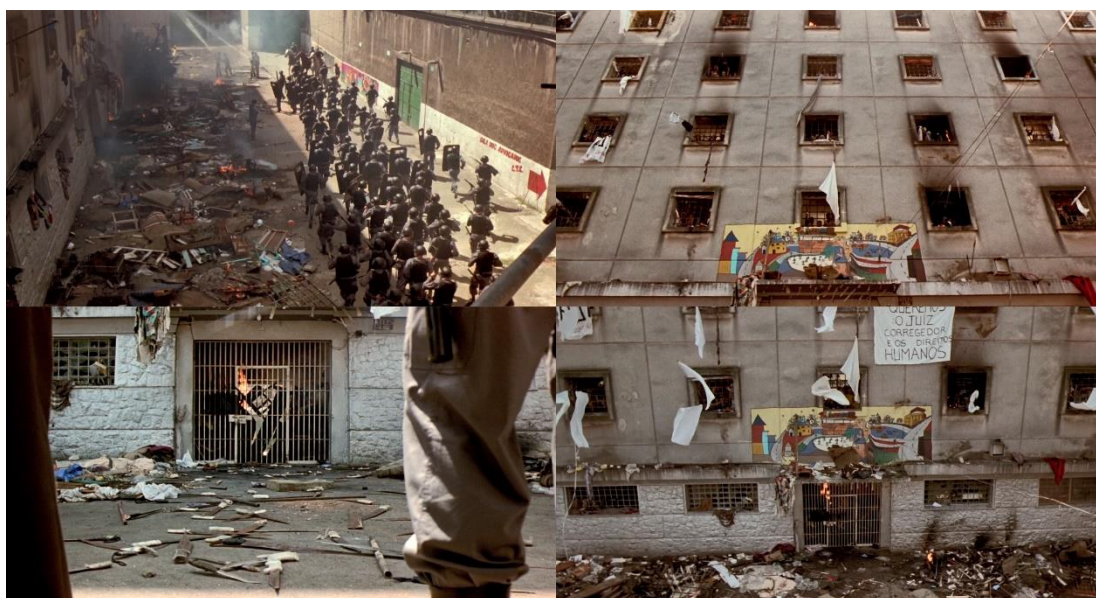
A sociedade brasileira é historicamente estratificada e marcada por profundas desigualdades sociais, com privação de direitos básicos para grande parte da população. Contudo, essas assimetrias não incidem uniformemente sobre todos os grupos sociais: elas são orientadas também por marcadores sociais da diferença, como gênero, etnia e classe social, que confluem e se articulam

²³ Sobre discriminação, preconceito e outras expressões da desigualdade. **Carta Capital**. 13 de julho de 2018. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/blogs/dialogos-da-fe/sobre-discriminacao-preconceito-e-outras-expressoes-da-desigualdade/>>

produzindo vulnerabilidades sociais, econômicas, políticas e psíquicas consideráveis para determinados grupos sociais. No caso da população LGBT, as intersecções entre classe e orientação sexual e/ou identidade de gênero geram tendências inequívocas de marginalização que dificultam fortemente a mobilidade social deste grupo.

Cumprir destacar que no Brasil, apenas no dia 13 de junho de 2019 houve a criminalização da homofobia e da transfobia²⁴. Por 8 votos a 3, os ministros do Supremo Tribunal Federal (STF) determinaram que a conduta passe a ser punida pela Lei de Racismo (7716/89), que hoje prevê crimes de discriminação ou preconceito por "raça, cor, etnia, religião e procedência nacional".

Imagem 11: Cenas do filme Carandiru. Direção de Héctor Babenco. São Paulo: Columbia Filmes, 2003.



A partir do ato encenado na imagem 11 temos o início do fatídico evento conhecido como o massacre do Carandiru. A cena retrata o momento que, após uma briga entre presos, inicia-se um tumulto no pavilhão 9 da Casa de Detenção de São Paulo, nome formal do Carandiru. A briga começou do lado de fora do pavilhão, durante uma partida de futebol entre detentos. Os carcereiros tentaram controlar, mas a disputa entre os detentos deu início a uma confusão generalizada e os presos acabaram tomando conta do prédio, então superlotado. Sem conseguir controlar o local, os agentes penitenciários acionaram a Polícia Militar.

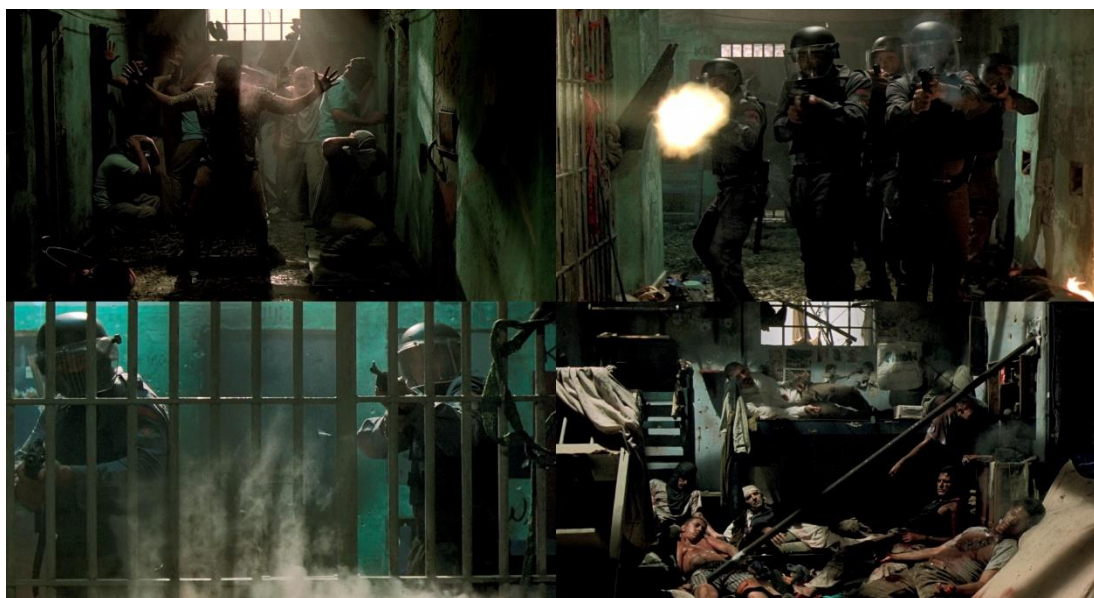
²⁴STF aprova a criminalização da homofobia. **BBC News Brasil**. 12 de fevereiro de 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47206924>>

Como debatido por Novaes (2016) em matéria publicada pelo Jornal El País²⁵:

O Carandiru era o exato retrato da superlotação das cadeias brasileiras (que, aliás, ainda persiste): tinha capacidade para 3.300 pessoas, mas havia 7.257 presos no local naquele dia, sendo 2.070 somente no pavilhão 9 —para onde eram levados os detentos recém-chegados (em sua maioria, réus primários).

Na imagem 11 observa-se a cena na qual, após o início do tumulto, a Polícia Militar chega ao local, seguido pelo encarregado pelo comando do presídio, este que insiste aos detentos para que terminem com a rebelião, voltem para as celas e entreguem as armas que possuem. Enquanto isso, o comandante da polícia afirma que teve ordens no Governador para fazer o que fosse preciso para conter o tumulto. Após tais fatos, observa-se os detentos gritarem pedindo melhorias nas condições do presídio, e após, jogam suas armas pela janela e mostram cartazes com as palavras “Queremos o juiz corregedor e os direitos humanos”, e “Paz”. Essa cena precede o momento que a polícia entra no presídio, e representa o descaso com as vidas dos detentos. Mesmo clamando por melhor condição de vida e pela intervenção dos direitos humanos e juiz (cumprir ressaltar que a maior parte dos presos do pavilhão 9 ainda aguardavam julgamento pelos crimes dos quais eles eram acusados), é retratado o descaso do Governo Estadual e da Polícia Militar com os presidiários do Carandiru.

Imagem 12: Cenas do filme Carandiru. Direção de Héctor Babenco. São Paulo: Columbia Filmes, 2003



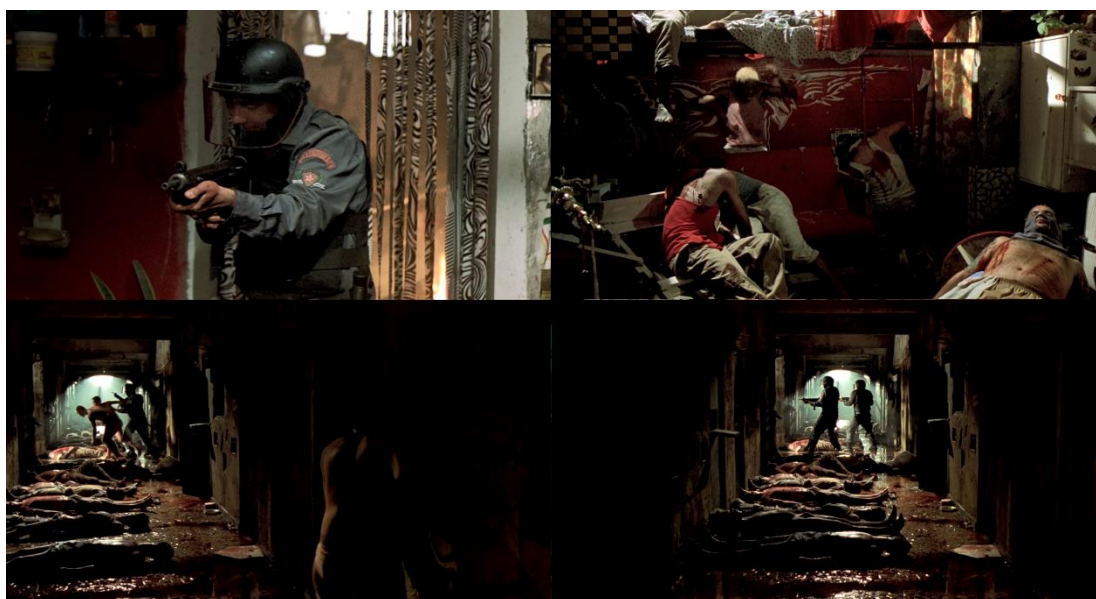
²⁵ Justiça de São Paulo anula julgamentos de PMs pelo massacre do Carandiru. **El País**. 29 de setembro de 2016. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/09/27/politica/1475004354_366390.html?rel=listapoyo>

A partir do retratado na imagem 12 inicia-se o momento mais polêmico e sangrento do filme, onde vemos a Polícia Militar invadir o presídio Carandiru e assassinar a sangue frio mais de 100 detentos.

A ação da PM não durou mais de 20 minutos. Ao todo, 111 presos morreram, sendo 102 deles a tiros e 9 com armas que não eram de fogo. Foram 15 mortos no primeiro andar do pavilhão, 78 no segundo, 8 no terceiro e 10 mortos no quarto andar —os julgamentos foram divididos de acordo com os andares do pavilhão. Os policiais militares alegaram ter reagido às agressões dos detentos, mas a Promotoria contesta a alegação e apontou que a maioria dos homens foram fuzilados. Segundo o processo, 22 policiais ficaram feridos, nenhum deles com gravidade (e nenhum deles com armas de fogo). (NOVAES, 2016)

Nesse ponto do filme vemos cenas absurdas, como policiais atirando para matar em detentos desarmados, que estavam em suas celas ou que estavam tentando entrar nas mesmas, que não representavam nenhum perigo ou ameaça para eles. Em um momento, um dos personagens fala para a câmera (em uma cena que remete a um documentário feito com os sobreviventes do massacre): “Entraram para matar Doutor, gritando que nós tudo era um bando de aidético, que se encostasse na gente pegava doença.” Essa fala representa dois grandes problemas inerentes as desigualdades sociais, primeiramente, a violência policial contra os negros e pobres, que no Brasil são a maior parte dos encarcerados, e também o preconceito contra pessoas portadoras de HIV, que nos anos 90 eram tratados como aberrações e excluídos do convívio social por discriminação, medo e desinformação.

Imagem 13: Cenas do filme Carandiru. Direção de Héctor Babenco. São Paulo: Columbia Filmes, 2003



Em inúmeras cenas do massacre do Carandiru é retratado a crueldade e a indiferença que os policiais tratam qualquer presidiário que encontram pela frente. Na imagem 13 vemos duas cenas onde isso é enfatizado.

Na primeira, vemos um policial entrar em uma cela e, sem ao menos olhar, metralhar todas as pessoas dentro, logo após, vê que há um sobrevivente e fala “Você vai ficar vivo pra contar história” e sai da cela, após ele volta e fala que mudou de ideia e mata o preso. Na segunda cena vemos um dos sobreviventes do massacre observar dois policiais jogarem dois presos que encontraram no corredor dentro de uma cela e atirarem a queima roupa sem nenhuma razão que justifique o ato. Essas cenas são necessárias para representar ao espectador como a invasão do Carandiru não foi para conter, mas para assassinar, evidenciando a violência da Polícia e do Estado contra a parte pobre da sociedade. Importante frisar que a maioria das vítimas do massacre eram jovens. Dos 111 mortos, 89 ainda aguardavam julgamento pelos crimes dos quais eles eram acusados, enquanto isso, os 74 policiais que participaram do massacre foram condenados em júris ocorridos entre 2013 e 2014, mas tiveram a condenação anulada pelo TJ-SP (Tribunal de Justiça de São Paulo) em setembro de 2016²⁶.

Carandiru marca um momento importante no cinema nacional, no qual um dos eventos mais violentos da história brasileira foi dramatizado para o cinema e levado ao público do país inteiro. O filme é importante para retratar aos espectadores a violência corriqueira na realidade brasileira, a desigualdade com que a justiça trata os pobres em relação aos ricos, as falhas no sistema carcerário brasileiro, que deveria funcionar com uma forma de reabilitar os delinquentes, o encarceramento em massa ainda presente na realidade do nosso país, e por fim, a brutalidade policial contra os desfavorecidos. O fato na época foi classificado como a maior violação de direitos humanos no período democrático brasileiro por movimentos sociais e por agências da ONU (Organização das Nações Unidas).

4.4 Tropa de Elite (2007)

Tropa de Elite é um filme policial brasileiro de drama lançado em 05 de outubro de 2007, dirigido por José Padilha. Tem como tema a violência urbana na cidade brasileira do Rio

²⁶ De 74 PMs envolvidos no massacre do Carandiru, 58 foram promovidos. UOL. 02 de outubro de 2017. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2017/10/02/de-74-pms-envolvidos-no-massacre-do-carandiru-58-foram-promovidos.htm>>

de Janeiro junto com a ajuda do Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE) e da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro. O filme é baseado em elementos presentes no livro *Elite da Tropa*²⁷, de André Batista e Rodrigo Pimentel, em parceria com Luiz Eduardo Soares.²⁸ Ambientado em 1997, em *Tropa de Elite* o espectador acompanha o dia-a-dia do grupo de policiais e do Capitão Nascimento, integrante do BOPE²⁹, que quer deixar a corporação e tenta encontrar um substituto para seu posto. Paralelamente acompanha-se dois amigos de infância que se tornam policiais e se destacam pela honestidade e honra ao realizar suas funções, se indignando com a corrupção existente no batalhão em que atuam, tudo isso inserido em um contexto de forte guerra contra as drogas.

Antes mesmo de chegar aos cinemas, *Tropa de Elite* já caminhava para se tornar um dos maiores filmes do Brasil. Uma versão pirateada em DVD foi vista por quase 11,5 milhões de pessoas, disse à agência de pesquisas Ibope.³⁰ Instantaneamente, o filme se tornou um fenômeno nacional, um filme com a proposta de denunciar a violência, a corrupção e a tortura inerente na sociedade e no sistema em que estamos inseridos.

“*Tropa de Elite* é um dos filmes mais impactantes e de maior bilheteria do Brasil, teve grande repercussão nacional e internacional, por ser uma produção equiparada as de Hollywood, à moda de filmes americanos, e destacar cenas explícitas de violência, gerando críticas tanto positivas quanto negativas para a mídia e entre o público. A obra gerou debates morais e sociais e entrou para a história do cinema nacional.” (NETO, 2019)

²⁷ O livro *Elite da Tropa* foi publicado pela primeira vez em junho de 2006 e ganhou uma reedição em 2011 com uma foto do capitão Nascimento na capa. A primeira parte do livro, intitulada “Diário de Guerra”, é composta de várias histórias curtas de episódios da rotina do BOPE. As histórias têm no máximo oito páginas e descrevem os acontecimentos casualmente, como se estivessem sendo contadas para um amigo em uma conversa. O conteúdo varia desde operações do BOPE até métodos de testar novas formas de tortura, episódios de vingança e a presença da religião na vida de alguns membros. A segunda parte do livro descreve uma única operação, cujos acontecimentos principais ocorreram na noite entre 30 de setembro e 1º de outubro. Nesta parte do livro há conversas, acordos e desacordos que aconteceram durante ou que influenciaram de alguma forma os eventos desta noite⁶³. Políticos, policiais civis e policiais militares entram na história junto com alguns cidadãos, tendo o BOPE como mais um personagem. O livro foi o primeiro no Brasil a revelar o lado sujo do sistema de segurança pública do Rio e o cenário de extrema violência e praticamente de guerra em que a polícia, o BOPE e os traficantes coabitam e competem por sobrevivência. (KAPAZ, 2017, p. 19)

²⁸ TROPA DE ELITE. **Adoro Cinema**. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-133548/>>

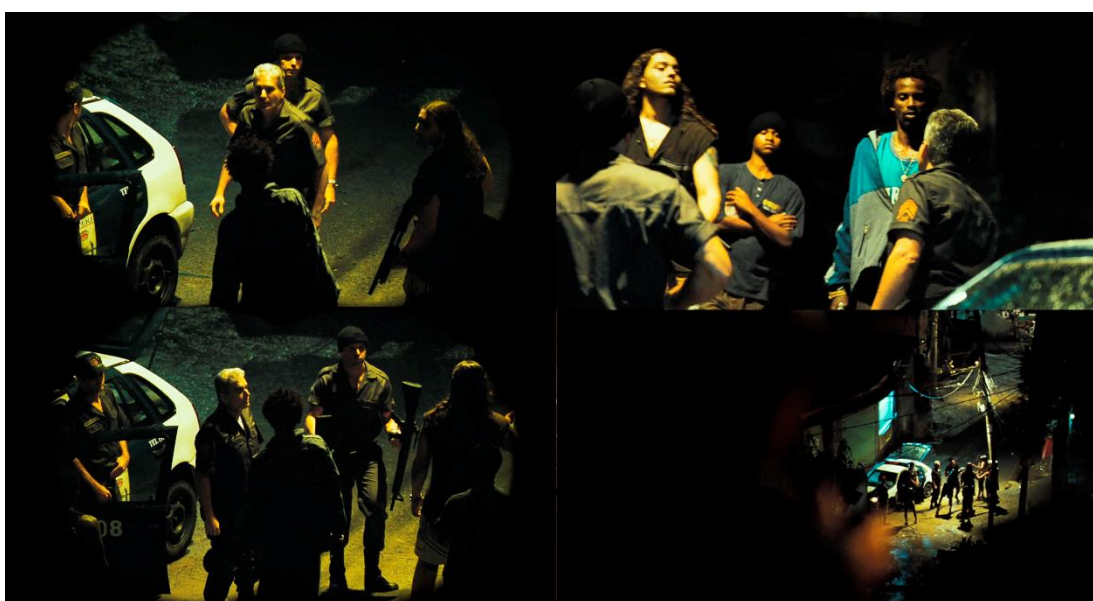
²⁹ O Batalhão de Operações Especiais, mais conhecido como BOPE, é uma tropa de elite da polícia, treinada especialmente para o combate em diversas situações e para o resgate de reféns, está presente em alguns estados brasileiros. Fonte: <<https://brasilecola.uol.com.br/curiosidades/bope.htm>>

³⁰ A Violent Police Unit, on Film and in Rio’s Streets. **The New York Times**. 14 de outubro de 2007. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2007/10/14/world/americas/14tropa.html?ref=americas>>

Conforme análise crítica feita por Barrionuevo (2007), colunista do Jornal The New York Times:

O filme, que estreou em todo o país na sexta-feira, mas na semana passada no Rio e em São Paulo, ofereceu um raro olhar sobre o batalhão [BOPE], que é retratado como assassino e torturador, aparentemente à vontade. Isso está fazendo com que muitos brasileiros reflitam sobre o nível de violência aceitável da polícia, especialmente no Rio, uma cidade com uma taxa de homicídios mais de seis vezes maior do que a de Nova York. Em particular, a tortura é apresentada no filme como um aspecto quase constante da violência urbana no Brasil, com policiais e traficantes competindo para superar uns aos outros na escala da brutalidade.

Imagem 14: Cenas do filme Tropa de Elite. Direção de José Padilha. Rio de Janeiro: Universal Pictures, 2007.



Durante a primeira hora de filme um tema recorrente no debate da história é a corrupção policial e a falha do sistema, onde por várias cenas e diálogos é destacado como a polícia militar é falha, corrupta e imoral. Conforme Kapaz (2017, p. 25) na sequência de abertura do filme, Nascimento expõe a situação do Rio de Janeiro em 1997, ano em que a história se passa:

A minha cidade tem mais de 700 favelas, quase todas dominadas por traficantes armados até os dentes. (...) No resto do mundo esse tipo de armamento é usado na guerra. Aqui, são as armas do crime. (...) [É] burrice pensar que numa cidade assim os policiais vão subir favela só pra fazer valer a lei. (...) A verdade é que a paz nessa cidade depende de um equilíbrio delicado entre a munição dos bandidos e a corrupção dos policiais. Honestidade não faz parte do jogo. (TROPA DE ELITE, 2007)

Durante a cena elencada na imagem 14 pode-se observar policiais militares entregando armamento pesado para traficantes em troca de propina. Assim como em *Cidade de Deus*, *Tropa de Elite* também dedica seu tempo para representar como a própria instituição da Polícia Militar em várias ocasiões também está envolvida com o crescimento da criminalidade e da violência em áreas periféricas, contribuindo para o aumento da desigualdade presente naqueles locais.

Imagem 15: Cenas do filme *Tropa de Elite*. Direção de José Padilha. Rio de Janeiro: Universal Pictures, 2007.



Outro ponto a se tomar nota é como o crime da população e o crime dentro da instituição da Polícia Militar possui um tratamento diferenciado entre eles. Em determinado momento do filme, o Capitão Nascimento afirma que “no Rio de Janeiro, quem quer ser policial tem que escolher: ou se corrompe, ou se omite, ou vai pra guerra.” Durante várias cenas do filme pode-se observar a corporação se calar perante as denúncias de corrupção que ocorrem ali dentro, inclusive na elencada na imagem 15, onde atenta-se a um policial recém chegado fazer uma denúncia contra um de um de seus superiores por tentativa de suborno em um esquema de reboque de carros, e após ser forçado a se calar sobre o fato por supostamente “não possuir provas.” Interessa notar que em todas as partes do filme que se trata do crime dentro da instituição, nunca há prática de violência contra o criminoso, mas sempre silêncio e impunidade praticados pela própria instituição.

Na teoria, todos os cidadãos têm direitos iguais à proteção e cuidado, porém na prática a desigualdade social é refletida diretamente no tratamento que

cidadãos de diferentes classes sociais recebem. Ao mesmo tempo que representa a incorruptibilidade em um país dominado pela corrupção (tornando-se assim um herói), Nascimento expõe a situação à qual agentes da lei são submetidos, na qual uma remuneração incompatível com os riscos profissionais leva a maioria a buscar meios alternativos de compensação (como a corrupção), tornando-se ferramentas de perpetuação da ordem estabelecida. (KAPAZ, 2017, p. 25)

Imagem 16: Cenas do filme *Tropa de Elite*. Direção de José Padilha. Rio de Janeiro: Universal Pictures, 2007



Na cena da imagem 16 atenta-se ao momento que policiais do BOPE torturam um rapaz na favela para conseguir informações que ele poderia ter (apenas por suposição). Na cena eles o sufocam até quase a morte e ameaçam introduzir um cabo de vassoura no seu ânus para conseguir a informação desejada. Conforme Rocha (2018, p.198) “A violência não é uma doença isolada da sociedade, que pode ser extirpada como um parasita, ela é sintoma de problemas que estão na sociedade e fazem parte da sociedade.” Dessa forma, analisa-se que a representação acima transporta ao espectador um sintoma de um problema que atinge em maior parte as pessoas pobres, negras e moradoras de áreas carentes, a violência e a opressão do sistema policial contra as mesmas.

Diferente dos Policiais apresentados na imagem 14, que em momento algum sofrem alguma repressão, seja institucional ou violenta pelos crimes que cometem, o rapaz negro da favela é torturado para revelar informações aos policiais, informações essas que eles nem mesmo sabem se o rapaz possui. Como abordado por Neto (2019) em seu artigo “A violação

da dignidade da pessoa humana pelos profissionais da segurança pública: uma reflexão à luz do filme Tropa de Elite”:

Ocorre que, no filme, retrata com fidelidade a real situação das comunidades cariocas, para que esse combate ao tráfico seja colocado em prática, a polícia militar, mais especificamente o BOPE, se utiliza de métodos que por vezes afetam diretamente a dignidade da pessoa humana dos moradores dessas comunidades. Como mostrado em algumas cenas, como por exemplo, de abordagens ríspidas por parte dos policiais, de agressões físicas e psicológicas, e outras em que policiais adentram sem permissão na casa de moradores, revirando móveis, para obter alguma informação. Acontece que, o princípio da dignidade da pessoa humana é um dos fundamentos do Estado Democrático de Direito brasileiro previsto no art. 1º, inciso III da Constituição Federal da República de 1988, devendo ser garantido a todas as pessoas sem distinção de qualquer natureza. Sendo assim, é de suma importância que tanto os moradores das comunidades, quanto os próprios sujeitos que se encontram inseridos na criminalidade tenham seus direitos fundamentais preservados com o objetivo de assegurar a dignidade da pessoa humana.

Em Tropa de Elite, conforme Neto (2017) expõe, o abuso e desrespeito dos policiais militares ocorrem em praticamente em todas as cenas que a polícia entra na favela para realizar alguma diligência. Os moradores são surpreendidos pela ação da polícia de forma arbitrária. Os policiais, para encontrar algum criminoso, submetem os moradores a agressões físicas e psicológicas e a tortura; adentram na casa de moradores sem autorização judicial, revirando móveis da casa para revista; abordam de forma agressiva e, sem dar direito de defesa, exterminam quem está envolvido na criminalidade.

Como exemplos de direitos fundamentais violados que podemos observar no filme, podemos citar, dentre outros incisos do art. 5º da CF de 1988:

Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

II - ninguém será obrigado a fazer ou deixar de fazer alguma coisa senão em virtude de lei;

III - ninguém será submetido a tortura nem a tratamento desumano ou degradante;

X - são invioláveis a intimidade, a vida privada, a honra e a imagem das pessoas, assegurado o direito a indenização pelo dano material ou moral decorrente de sua violação;

XI - a casa é asilo inviolável do indivíduo, ninguém nela podendo penetrar sem consentimento do morador, salvo em caso de flagrante delito ou desastre, ou para prestar socorro, ou, durante o dia, por determinação judicial;

Logo, tais cenas são importantes para representar a maneira desigual que o criminoso é tratado pelo sistema brasileiro, principalmente quando se considera sua classe social, sua cor e seu local de posição na sociedade, assim como o desrespeito aos Direitos Fundamentais do cidadão por parte das forças policiais, resultando em uma afronta a dignidade da pessoa humana e desrespeito a Constituição Federal.

Imagem 17: Cenas do filme *Tropa de Elite*. Direção de José Padilha. Rio de Janeiro: Universal Pictures, 2007.



Outro fato abordado com abundância no filme é a guerra contra as drogas no Rio de Janeiro, e a destruição que ela causa na sociedade, em especial nas periferias brasileiras. Com base no estudo de Kapaz (2017, p. 25) o tráfico de drogas que Capitão Nascimento descreve no filme um fator posterior à ditadura militar. Já o aumento da violência e do crime no Brasil está interligado com o estabelecimento do crime organizado intensificado pelo tráfico de drogas a partir dos anos 80. A chegada de drogas (cocaína, crack e as drogas sintéticas) nas cidades brasileiras, a compra e venda de armas sem controle dos órgãos públicos responsáveis, bem

como a generalização dos lobbies comandados por chefes do crime organizado são fatores que contribuíram para o estabelecimento e aumento de poder do tráfico, assim também como o surgimento do mercado de consumo e a existência de cidadãos pobres e desempregados sem perspectiva de futuro que encontram seu “negócio” no tráfico de drogas. Em Cidade de Deus, que mostra o crescimento do crime organizado no Rio entre os anos 60 e 80, são abordados vários desses fatores citados anteriormente.

Na imagem 17 é representado o estrago que o tráfico e a guerra contra as drogas causam nas periferias brasileiras, quando pode ser observado uma comunidade destruída pela eterna batalha entre traficantes e policiais, sendo os mais são afetados os moradores dessa região, que vivem em meio a um ambiente caótico e desestruturado, marcado pela violência, pela insegurança e pela morte.

A força da imagem, o poder e o espetáculo do visual são simplesmente multidimensionais ao extremo. As imagens permeiam o fluxo de significado cultural de várias maneiras e, da mesma forma que podem ser usadas para servir os militares e outros ramos do aparato estatal, também podem ser usadas para criticá-los e enfraquecê-lo. (FERREL, 2019, p. 182)

Portanto, tais cena podem representar ao espectador como a guerra travada pelo Estado contra as drogas causa mais estragos do que resolve os problemas que ela supostamente procura solucionar, e causar uma reflexão sobre outros caminhos que devem ser tomados para contornar essa situação que pendura por mais de 60 anos, onde os mais afetados são os moradores das periferias brasileiras que constantemente vivem com o terror causado por essa batalha interminável.

Silva (2019, p. 103) afirma que o filme Tropa de Elite invocou para a sociedade brasileira uma nova percepção acerca da polícia e de si própria, além de um debate acerca da violência urbana e policial no cotidiano. A obra conseguiu estimular no meio social uma nova percepção dos métodos de solução das principais divergências sociais.

Padilha viu o sucesso do filme como uma forma dos brasileiros se vingarem da polícia da qual eles estão fartos, como declarou em diversas ocasiões. De fato, era a primeira vez que brasileiros viam a situação do ponto de vista de um policial. O livro que inspirou o filme, tanto quanto o filme em si, foram pioneiros em revelar os bastidores da polícia, não só a corrupção e a omissão, mas a brutalidade e a ideologia sob a qual policiais do BOPE são treinados para permanecerem “incorrupíveis”. (KAPAZ, 2017, p. 23)

Cercado de polêmicas, o filme trouxe vários pontos de discussão para o espectador, em especial ao analisar a atuação da polícia como retratada na obra. Considera-se que Tropa de Elite conseguiu expor vários dos problemas inerentes a desigualdade social no Brasil, em especial a pobreza, a violência, o racismo, a guerra contra as drogas e a corrupção dentro da polícia e do Estado em si.

4.5 Tropa de Elite 2: O Inimigo Agora É Outro (2010)

Tropa de Elite 2: O Inimigo Agora É Outro é um filme de drama brasileiro dirigido por José Padilha e lançado em 8 de outubro de 2010 nos cinemas nacionais. A película se inicia com um letreiro irônico na tela preta: “Apesar de possíveis coincidências com a realidade, este filme é uma obra de ficção”. Com uma trama que se passa oito anos após o fim do primeiro filme, Tropa de Elite, o filme acompanha a trajetória do Capitão Nascimento, agora coronel, após ser afastado do BOPE por conta de uma mal sucedida operação. Desta forma, ele vai parar na inteligência da Secretaria de Segurança Pública do Estado, e lá, descobre que os problemas do Rio de Janeiro estão muito além do tráfico de drogas que o mesmo combatia.³¹

O primeiro Tropa de Elite já abordara a corrupção policial. No segundo filme o tema vai além, mostrando a corrupção na política. Quando Nascimento deixa o BOPE e entra na Secretaria de Segurança Pública, seu fracasso como pai e ex marido, e como amigo de Mathias, o levam a mergulhar no trabalho, transformando o BOPE em uma máquina de guerra para atingir o objetivo que ele tinha desde o primeiro filme: combater o sistema. [...] O tráfico perde espaço e dinheiro com as invasões do BOPE, porém a “crise econômica”, como Nascimento define, acaba levando os policiais corruptos a olhar a situação com novos olhos, e eles percebem que o tráfico de drogas era apenas um dos meios que os traficantes tinham para faturar e dominar as comunidades. [...] Na prática, os policiais corruptos apenas substituem os traficantes, ganhando ainda mais. Quem se recusa a pagar é imediatamente assassinado. A corrupção desemboca no segundo tema principal do filme: as milícias. (KAPAZ, 2017, p. 34)

Conforme crítica feita pelo colunista Trigo (2010) no site G1³²:

³¹ TROPA DE ELITE 2. **Adoro Cinema**. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-189340/>>

³² ‘Tropa de Elite 2’ é um tapa na cara. **G1**. Máquina de Escrever. 08 de outubro de 2010. Disponível em: <<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2010/10/08/tropa-de-elite-2-e-um-tapa-na-cara/>>

“Tropa de Elite 2 é cinema da melhor qualidade, com um ponto de vista narrativo bem definido e personagens ricos e bem desenhados. Mas é, também, um filme político, capaz de provocar um verdadeiro impacto no espectador. Poucas vezes o cinema brasileiro mostrou de forma tão clara a realidade do país.”

Imagem 18: Cenas do filme Tropa de Elite 2: O Inimigo Agora É Outro. Direção de José Padilha. Rio de Janeiro: Zazen Produções, 2010.



Tropa de Elite 2, assim como o primeiro filme, aborda o tráfico de drogas nas comunidades periféricas e a corrupção na polícia militar, mas agora a trama coloca seus holofotes em outros problemas sociais. Na imagem 18 visualiza-se cenas que representam o surgimento e a atuação das milícias³³ nos bairros periféricos do Rio de Janeiro. As milícias em geral vendem serviço de segurança contra o narcotráfico, tornando-se eles próprios criminosos. Os milicianos têm o domínio da comercialização de diversos produtos dentro das comunidades, como botijão de gás, água, sinal pirata de TV a cabo e até o transporte alternativo de passageiros. A cena em questão se situa em um momento que milicianos formados por policiais militares exigem de um morador da comunidade 90% dos seus lucros, e quando recebem um não de resposta, praticam tortura com o mesmo e após o matam a tiros.

³³ Dentro do contexto atual, o termo milícia passou a ser utilizado para denominar os grupos criminosos compostos por agentes e ex-agentes da lei, além de civis, que exercem um tipo de controle extorsivo sobre comunidades periféricas nas grandes cidades brasileiras. A função e o objetivo das milícias é, em um contexto macro, obter vantagens políticas, econômicas e sociais. Fonte: <<https://www.stoodi.com.br/blog/atualidades/milicia-o-que-e/>>

Essa cena interessa ao representar para o espectador a origem das milícias no Brasil e como ela coordena seu funcionamento, assim como a violência que ela trata quem não age de acordo com suas imposições, e ao mesmo tempo que dá ênfase no fato que os mais afetados por essa prática são os moradores de áreas pobres e periféricas, que vivem reféns das práticas criminosas que os mesmos praticam, os forçando a viver com medo e de acordo com suas regras, além de extorquir a população com a promessa de proteção. É possível considerar a milícia como uma evolução dos grupos de extermínio, pois enquanto esses grupos funcionavam na base da extorsão de taxas de proteção dos moradores, a milícia foi além e dominou uma série de serviços básicos, aumentando assim seu poder de influência e seus lucros ilegais. Basicamente, as milícias se aproveitam do sistema corrupto que permeia o Brasil para extorquir e controlar áreas pobres, que historicamente já são excluídas de proteção pelo próprio Governo, causando assim um aumento da pobreza e desigualdade social que já permeia as periferias brasileiras durante décadas. Conforme matéria publicada pelo jornal *El País*³⁴ em 2020, as milícias já dominam um quarto dos bairros do Rio de Janeiro, com quase 60% do território da cidade.

As milícias cariocas já controlam 25,5% dos bairros do Rio de Janeiro, em um total de 57,5% do território da cidade. As três principais facções criminosas do tráfico de drogas —Comando Vermelho, Terceiro Comando e Amigos dos Amigos— possuem juntas o domínio de outros 34,2% dos bairros e 15,4% do território. Ao todo, 3,7 milhões de pessoas vivem em local controlado por algum grupo criminoso, ou o equivalente a 57,1% da população. (REBELLO, 2020)

Dessa forma, o filme acerta ao mostrar para seu público esse problema que cada dia toma maiores proporções e contribui para que a desigualdade social no Brasil continue crescendo de forma assustadora.

Imagem 19: Cenas do filme *Tropa de Elite 2: O Inimigo Agora É Outro*. Direção de José Padilha. Rio de Janeiro: Zazen Produções, 2010

³⁴Milícias já dominam um quarto dos bairros do Rio de Janeiro, com quase 60% do território da cidade. **El País**. 19 de outubro de 2020. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/brasil/2020-10-19/milicias-ja-dominam-um-quarto-dos-bairros-do-rio-de-janeiro-com-quase-60-do-territorio-da-cidade.html>>



Tropa de Elite 2 trabalha com bons exemplos de como as milícias atuam no Rio de Janeiro. No filme, a relação entre as milícias e políticos é explícita, assim como a forte estruturação entre o poder do governo e a atuação desses grupos nas comunidades aos redores da cidade. Na imagem 19 atenta-se a uma cena onde durante uma festa em uma das comunidades estão sentados ao redor de uma mesa o ex-secretário de segurança e agora candidato a deputado federal Guaracy, o governador candidato a reeleição Gelino e o deputado estadual Fortunato, junto com o major Rocha, o miliciano no controle, e seus homens próximos, também milicianos. Os três políticos estão conectados ao comando das milícias, afinal, os bairros e comunidades sob comando das milícias representam milhares de votos.

Essa cena representa o envolvimento entre as milícias e os governantes no Brasil, em que um alimenta o crescimento do outro, e deste modo, ambos contribuem para o crescimento da violência e da pobreza nas comunidades periféricas. Basicamente é uma instituição criminosa com apoio de governantes que usam da influência das milícias em áreas pobres e subdesenvolvidas para obter votos por meio de chantagem, ameaça e violência.

De acordo com José Cláudio Souza Alves, estudioso das milícias há 26 anos, Sociólogo e ex-pró-reitor de Extensão da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), em entrevista à Pública³⁵:

Há uma continuidade do Estado. O matador se elege, o miliciano se elege. Ele tem relações diretas com o Estado. Ele é o agente do Estado. Ele é o Estado.

³⁵ “No Rio de Janeiro a milícia não é um poder paralelo. É o Estado”. **Exame**. 31 de janeiro de 2019. Disponível em: <<https://exame.com/brasil/no-rio-de-janeiro-a-milicia-nao-e-um-poder-paralelo-e-o-estado/>>

Então não me venha falar que existe uma ausência de Estado. É o Estado que determina quem vai operar o controle militarizado e a segurança daquela área. Porque são os próprios agentes do Estado. É um matador, é um miliciano que é deputado, que é vereador, é um miliciano que é Secretário de Meio Ambiente.

Conforme analisado por Junior (2019) a relação entre a milícia e a política é destrinchada na trama de forma meticulosa, esclarecendo que a milícia, ao controlar territórios, garante votos para os políticos que estão atrelados à corrupção policial. Esse comportamento pode explicar o crescimento de políticos que hoje são os mais votados nas favelas cariocas, mesmo defendendo políticas que vão na contramão dos direitos sociais dos menos favorecidos; retomando o voto de cabresto, algo que aparentemente era taxado como proeminente da política coronelista do nordeste brasileiro. O filme se torna essencial ao apontar para o espectador a corrupção política como a origem dos problemas da segurança pública no Brasil, fazendo assim uma denúncia contra a impunidade, a desigualdade e a favor da justiça.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como Fabris (2008, p.118) aborda, filmes são produções em que a imagem em movimento, combinados com inúmeras técnicas de filmagem, processo de produção e ao elenco selecionado, cria um sistema de significações. São histórias que nos abordam intensamente e mexem com nosso inconsciente, misturando as fronteiras do que entendemos por realidade e ficção. Dizer que o cinema cria um mundo ficcional é entendê-lo como uma forma de a realidade apresentar-se, logo, compreender o poder da representação é apreciar as formas na qual a imagem e a experiência se entrelaçam.

Nas produções do cinema brasileiro no século XXI, os temas da violência, desigualdade social e criminalidade assumem um aspecto de documento social constituído por discursos diversos, além dos cinematográficos, tendo em vista que os filmes possuem relações diretas com acontecimentos da vida política e social brasileira. Para Ferrell; Hayward; Young (2019, p. 330), não entender os significados culturais impostos ao crime e respostas dadas a ele, certamente irá garantir o fracasso das políticas e das intervenções que elas promovem, pois, uma resposta apropriada ao crime deverá se fundamentar na compreensão dos problemas sociais e das respostas culturais das quais esse crime emerge. Dessa maneira, o cinema também cumpre a formidável missão de apontar os significados culturais da criminalidade e da desigualdade social para o espectador, na expectativa que a percepção da sociedade sobre esses fatores social possa ser refletida e desconstruída.

Nos cinco filmes analisados, temas como pobreza, violência, desigualdade social, corrupção e criminalidade ficaram em destaque em grande parte das tramas. O Auto da Compadecida, filme que abriu o novo século, se consolida ao apresentar a pobreza e a desigualdade inerente as pequenas comunidades nordestinas, onde a desigualdade social e a criminalidade se apresentam interligadas, reforçando que uma sociedade com fatores socioeconômicos em disparidade entre as classes sociais só reforça que os mais desfavorecidos ocorram em práticas ilegais para garantir sua sobrevivência.

Tanto Carandiru quanto Cidade de Deus e Tropa de Elite são baseados em livros que descrevem fatos ocorridos na história recente do nosso país. Ambos retratam eventos como o tráfico de drogas, a violência e corrupção da polícia militar, marginalização dos moradores de comunidades carentes e o sucateamento/superlotação dos presídios brasileiros. Conforme Ikeda (2015, p. 69) aponta, nos anos 2000, a democracia e o tráfico de drogas se consolidaram no território nacional, dando visibilidade a guerra das facções criminosas pelos pontos de venda

de drogas, fato que se torna um discurso interessante para as diretrizes da indústria cultural. As afinidades entre traficantes, crime organizado, corrupção dos poderes executivo, legislativo e judiciário, público e privado, se acirram e se moldam de formas distintas na realidade e pelo cinema.

Fica manifesto nos filmes analisados as conexões feitas entre o crescimento da criminalidade e das desigualdades sociais no país. Em *Cidade de Deus* vemos uma comunidade abandonada pela administração do Estado onde a pobreza e a falta de oportunidades criam um cenário de criminalidade e violência, onde as próprias instituições (principalmente a Polícia Militar) colabora para que assim permaneça. O mesmo pode ser visto em *Tropa de Elite*, que além de dedicar parte de sua narrativa para explorar como a instituição da polícia militar é falha e corrupta, também explora como as áreas mais violentas das cidades são onde o Estado menos investe, justamente onde as partes mais pobres e necessitadas se localizam. *Carandiru* destaca-se ao explorar a dinâmicas das prisões brasileiras, em geral superlotadas e que falham em seu objetivo de ressocializar os detentos, mas acima de tudo, ao evidenciar a barbárie que a polícia militar cometeu no presídio em 1992, onde os direitos humanos foram completamente ignorados e dezenas de jovens (em geral negros e pobres) foram executados pelas forças militares a mando do governo Estadual, mas uma evidência do tratamento social que as classes mais pobres da sociedade recebem do aparelho estatal.

Tropa de Elite 2 também dedica uma parte do seu tempo para abordar os assuntos anteriormente discutidos, mas inova ao trazer de forma didática e lúcida para o espectador a origem, formação e solidificação das milícias nas periferias brasileiras, em especial no Rio de Janeiro. O filme se dedica a evidenciar como a crescente pobreza, a violência das milícias, assim como a participação do Estado para sua consolidação colaboram para aumentar a desigualdade social em áreas que historicamente já sofrem com falta de investimento e infraestrutura.

Como corroboram Ferrell; Hayward; Young (2019, p. 79), o mundo moderno exige uma criminologia que seja mais que um acessório da justiça criminal, mas sim uma metodologia projetada para representar a representação em massa e a emoção da coletividade, e acima de tudo, uma criminologia empenhada pela inovação cultural e dedicada ao progresso. Deste modo, por meio de uma análise que envolve uma criminologia focada na cultura e nas construções sociais, constata-se que os filmes analisados, esses que alcançaram grande proporção de sucesso ao alcance do público brasileiro no século XXI, souberam introduzir e correlacionar de maneira adequada a criminalidade e a desigualdade social, levando ao público

temas relevantes e atuais, que assim podem contribuir para debates, análises e discussões, fomentando a luta contra a pobreza, a violência e as injustiças sociais.

Sendo assim, embasado em Rocha (2018, p. 99) essa monografia vem reafirmar o papel político do estudo científico da criminalidade pelos olhos da criminologia cultural, não se tratando apenas de rever o pensamento e metodologia criminológica, mas estabelecer pontos que contribuam para avanços sociais, levando em consideração o conhecimento sociológico, mas sempre atento a realidade social da contemporaneidade. Evidenciar e denunciar as desigualdades que permeiam a sociedade contemporânea se torna essencial na luta contra o desequilíbrio entre as classes sociais, onde quem possui muito continua a ganhar mais, e quem possui menos continua a ganhar menos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUTRAN, Arthur. **O cinema brasileiro contemporâneo diante do público e do mercado exibidor**. In: Encontro da Compós, XVIII, 2009, Belo Horizonte. Anais. Belo Horizonte: Revista De Cultura Audiovisual, 2009.
- ALVES, Lucas Pereira. **Criminologia Na Sétima Arte: análise dos discursos criminológicos em Três Anúncios para um Crime**. Monografia (Direito) - Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais – FAJS, Centro Universitário de Brasília – UniCEUB. Brasília, p. 59. 2018
- BARRIONUEVO, Alexei. **A Violent Police Unit, on Film and in Rio's Streets**. The New York Times. 2007. Disponível em:
<<https://www.nytimes.com/2007/10/14/world/americas/14tropa.html?ref=americas>>
- BASSANESI, Consuelo (ed.). sd. Discussões e resoluções do 3º Congresso Brasileiro de Cinema. Porto Alegre: Fundacine. *apud* AUTRAN, Arthur. **O cinema brasileiro contemporâneo diante do público e do mercado exibidor**. In: Encontro da Compós, XVIII, 2009, Belo Horizonte. Anais. Belo Horizonte: Revista De Cultura Audiovisual, 2009.
- BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Centro Gráfico, 1988.
- CASTELLS, Manuel. **O Poder da Comunicação**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2017.
- CARANDIRU. Direção de Héctor Babenco. São Paulo: Columbia Filmes, 2003. 1 DVD (145 min.).
- CIDADE de Deus**. Direção de Fernando Meirelles. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2002. 1 DVD (130 min.).
- COMO funciona a Lei do Audiovisual**. O Globo, Rio de Janeiro, s.d.. Cultura. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/como-funciona-lei-do-audiovisual-20431674>>. Acesso em: 20, set. 2019.
- COSTA, Felipe da; SANTOS, Robson Souza do. **Cinema Brasileiro e Identidade Nacional: análise dos primeiros anos do século XXI**. BOCC, 2009. Disponível em:
<<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-robson-cinema2.pdf>>
- COSTA, Marco; MAJEROWICZ; Selma; MENDONÇA; Flávia Coelho Ribeiro. **O filme como estratégia de ensino da Metodologia da Pesquisa**: relato de experiência. Revista Práxis, v. 10, n. 20, dez., 2018.
- DAM, Tirza Van. **A Representação da Vida nas Favelas no Cinema Contemporâneo Brasileiro**. 2012. 25 f. Tese (Língua e Cultura Portuguesa).
- DIAS, Maria Teresa Fonseca.; GUSTIN, Miracy Barbosa de Souza. **(Re)pensando a Pesquisa Jurídica**: Teoria e Prática. Brasil. Editora Del Rey. 2010.

FABRIS, Eli Henn. **Cinema e Educação: um caminho metodológico.** Educação & Realidade, vol. 33, núm. 1, enero-junio, 2008, pp. 117-133. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Brasil

FERRELL, Jeff; HAYWARD, Keith; YOUNG, Jock. **Criminologia Cultural: um convite.** 1ª edição. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

GILLONE, Ana Daniela de Souza. **Identidades e Política no Cinema Brasileiro Contemporâneo.** 2012. 26 f. Projeto de Pesquisa (Escola de Comunicações e Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

GOMES, Gustavo Damacena da Conceição. **Efeitos Da Desigualdade Sobre A Criminalidade No Brasil.** Monografia (Graduação em Ciências Econômicas) - Insper Instituto de Ensino e Pesquisa. São Paulo, p. 25, 2014

GOMES, Marcus Alan. **Mídia e Sistema Penal: As distorções de criminalização nos meios de comunicação.** 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2015

GOVERNO FEDERAL. Agência Nacional de Cinema, 2019. **Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2019.** Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105.pdf>>. Acesso em: 16 de setembro de 2020.

HALL, Stuart. **Representation. Cultural Representations and Signifying Practices.** London and New York: Sage, 1997. Print. *apud* DAM, Tirza Van. **A Representação da Vida nas Favelas no Cinema Contemporâneo Brasileiro.** 2012. 25 f. Tese (Língua e Cultura Portuguesa)

IKEDA, Rodolfo Nonose. **Contextos, Cultura E Subalternidade No Cinema Brasileiro Contemporâneo.** Interfaces Científicas - Humanas e Sociais, Aracaju, v. 4, p. 63-72, nov. 2015.

ITABORAHY, Lucas Paoli; KALUME, Clarisse Cavalcante. **Vulnerabilidades Socioeconômicas De Pessoas Lgbt No Rio De Janeiro.**

KAPAZ, Ana Key. **O Fenômeno Tropa De Elite E Suas Relações Com A Sociedade Brasileira Contemporânea.** 1ª edição. São Paulo: Mnemocine, 2017.

KELLNER, Douglas. **Gênero e Hollywood.** In.: HILL, John and GIBSON, Pamela C. American Cinema and Hollywood: critical approaches. Oxford University Press; 1 ed, 2000. *apud* SILVA, Lucas Rodrigues Da. **Cores, Gastronomia E Cinema: Um Estudo Sobre a Representação da Gastronomia no Cinema.** 2018. 82 f. Monografia (Tecnólogo em Gastronomia) – Instituto Federal de Minas Gerais, Ouro Preto, 2018.

MAIA, Oswaldo Henrique Nicolielo. **O Auto da Compadecida: representações do cotidiano e leituras do real.** Mnemocine, 2011. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/audiovisual-e-educacao/9-oswaldo-henrique-nicolielo-maia>>. Acesso em: 19 fev de 2021.

MARCELLO, Carolina. **Filme Cidade de Deus**. Cultura Genial. 2019. Disponível em: <<https://www.culturagenial.com/filme-cidade-de-deus/>>

MARTINS, Heloisa Helena T. de Souza. **Metodologia qualitativa de pesquisa**. Educação Pesquisa, São Paulo, v.30, n.2, p. 287-298, maio/ago. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ep/v30n2/v30n2a07>. Acesso em: 14 nov. 2019.

MELO, Everton Samuel dos Santos. **Criminalidade e drogas: problemas sociais analisados a partir do filme “Cidade de Deus”**. AGIR - Revista Interdisciplinar de Ciências Sociais e Humanas, Portugal, vol. 1, p. 121-135, dez 2013

MORETTIN, Eduardo Victorio. **O Cinema Como Fonte Histórica Na Obra De Marc Ferro**. História: Questões & Debates, v.38, Curitiba, p. 11-42, Jun 2003

NAVARRO, Roberto. **O que foi o cangaço?**. Super Interessante, 2018. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-foi-o-cangaco/>>. Acesso em: 19 fev de 2021.

NETO, Antônio Francisco do Santos. **A violação da dignidade da pessoa humana pelos profissionais da segurança pública: uma reflexão à luz do filme “Tropa de Elite”**. Conteúdo Jurídico, 2019. Disponível em: <<http://conteudojuridico.com.br/consulta/artigos/53876/a-violao-da-dignidade-da-pessoa-humana-pelos-profissionais-da-segurana-pblica-uma-reflexo-luz-do-filme-tropa-de-elite>>

O Auto da Compadecida. Direção de Guel Arraes. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2000. 1 DVD (144 min.).

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)**. In: Congresso SOPCOM, VI, 2009, Lisboa: Universidade Lusófona, 2009.

ROCHA, Álvaro Oxley da. et al. **Explorando a criminologia cultural**. 1ª edição. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

SENADO FEDERAL. Decreto-Lei nº 862 de 12/09/1969. **Autoriza a Criação da Empresa Brasileira De Filmes Sociedade Anônima Embrafilme, e da Outras Providencias**. Disponível em: < <http://legis.senado.leg.br/norma/524349>> Acesso em: 28, set. 2019.

SILVA, Cleonice Elias Da. **O povo nas telas de cinema: de uma proposta estética e ideológica do Cinema Novo à criminalização e espetacularização do Cinema Contemporâneo**. In: Simpósio Nacional De História, XXVII, 2013, Natal. Anais. Natal: Associação Nacional de História, 2013.

SILVA, Demétrios Wagner Cavalcanti Da. **“CAPITÃO NASCIMENTO” E OS DIREITOS HUMANOS: A construção do Ethos policial a partir de Tropa de Elite**. Dissertação (Pós-Graduação em Direitos Humanos) - Universidade Federal de Pernambuco. Pernambuco, p. 118. 2019.

SILVA, Márcio Selligman. **Violência e cinema: um olhar sobre o caso brasileiro hoje**. Comunicação & Cultura, vol. 5, p. 95-108, 2008.

TROPA de Elite. Direção de José Padilha. Rio de Janeiro: Universal Pictures, 2007. 1 DVD (118 min.)

TROPA de Elite 2: O Inimigo Agora É Outro. Direção de José Padilha. Rio de Janeiro: Zazen Produções, 2010. 1 DVD (115 min.)