

“HOMEM DE PRETO, QUAL É SUA MISSÃO? ENTRAR PELA FAVELA E DEIXAR CORPO NO CHÃO!” A VIOLÊNCIA REPRESENTADA NO CINEMA BRASILEIRO PELOS FILMES TROPA DE ELITE 1 E 2, A PARTIR DO ESTUDO DE CRIMINOLOGIA CULTURAL¹

Julia Ferreira Bordin²

RESUMO

Este trabalho consiste em analisar, a partir do estudo da criminologia cultural como base, a representação da violência no cinema brasileiro, especialmente nos filmes Tropa de Elite e Tropa de Elite: O Inimigo Agora é Outro. Entendendo os conceitos de base da criminologia cultural e aplicando-os à análise dos elementos da representação da violência em ambos os filmes, o objetivo é analisar os possíveis efeitos que a representação tem no seu público, com base no entendimento de pânico moral.

Palavras chave: Criminologia Cultural. Representação da Violência. Cinema Brasileiro. Violência e Pânico Moral.

INTRODUÇÃO

Este trabalho consiste em relacionar o estudo da criminologia cultural e seus principais conceitos, com uma das principais mídias em massa, o cinema, e suas representações da criminalidade e violência do dia a dia. Analisando, com isso, qual o possível tipo de influência que a representação da violência no cinema exerce sobre o público.

¹ Artigo extraído do Trabalho de Conclusão de Curso de graduação apresentado à Faculdade de Direito da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Direito, aprovado com grau máximo pela banca examinadora composta pelos professores Dr. Augusto Jobim do Amaral (orientador), Dr. Ricardo Jacobsen Gloeckner e Me. Rogério Maia Garcia.

² Acadêmica do curso de Direito da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Contato: jufbordin@gmail.com

A violência real, que acontece no dia a dia, e que gera medo e sentimento de insegurança pública, é bem diferente da violência apresentada como entretenimento nas grandes telas do cinema, que provoca um sentimento totalmente diferente no público, de adrenalina, vontade, emoção, ou talvez desejo de resolução de problemas sociais da realidade. E, ainda, se a exposição do público à violência real representada pode incitar algum tipo de resposta tanto física, quanto moral.

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

A partir da análise do cinema brasileiro, e sua representação de identidade cultural, principalmente do cinema no século XXI, na fase conhecida como do cinema da Retomada, e mais especificamente nos filmes de destaque desta pesquisa, *Tropa de Elite* e *Tropa de elite 2: O Inimigo Agora é Outro*, pode-se ilustrar como a criminalidade e a conseqüente violência presentes em áreas menos favorecidas se entrelaçam, criando um círculo vicioso.

A violência excessiva, e, por vezes, arbitrária, utilizada contra o “inimigo” de um modo geral, aqui entendido pelo morador da favela, é bem demonstrada nos filmes, por parte da polícia de elite, que enxerga e passa a ideia de que todos os favelados são marginais e bandidos, generalizando o conceito de inimigo, na classificação arbitrária de que todos os moradores da favela seriam traficantes ou fomentadores do tráfico de drogas.

Originada no século XIX, a arte cinematográfica tomou grandes proporções, tornando-se uma das principais formas de mídia em massa hoje em dia. Chamado de Cinema da Retomada, a fase do cinema brasileiro que sucedeu a do Cinema Novo, e que busca retratar a realidade social do Brasil,

mostrando suas favelas, problemas com a fome, tráfico, etc., tem em evidência filmes como Cidade de Deus e Carandiru, que abriram as portas da indústria para este tipo de representação.

A representação midiática dos crimes e da violência em sua resposta que ocorrem no dia a dia, pode se dar de forma exagerada. O problema que ocorre é que, por vezes, a violência tal qual é representada, pode incitar violência ou outro tipo de reação fora das telas do cinema. O sentimento de excitação ao assistir uma cena de ato violento, pode não apenas gerar o lucro esperado pelo mercado sobre a grande audiência do filme, mas sim, ter consequências outras fora da ficção.

Utilizando-se dos conceitos trazidos da criminologia cultural, como desvio, cultura, subcultura e pânico moral, este trabalho analisará um tipo de mídia, o cinema brasileiro, e como suas diferentes representações da criminalidade afetam o público. Além disso, realizando também análises pontuais das tramas e das técnicas utilizadas em ambos os filmes Tropa de Elite, 1 e 2, busca-se entender de que maneira o espectador pode ser levado a crer naquilo que vê na tela do cinema, e como essa crença cega do que vê na mídia pode afetar aquilo que presencia nas ruas da cidade, em sua realidade particular.

Sendo assim, a partir da análise de ambos os filmes da franquia Tropa de Elite, juntamente com o estudo da criminologia cultural e seus conceitos, esta pesquisa buscará entender de que forma a representação da violência no cinema brasileiro afeta o seu público, mais especificamente, a violência mostrada dentro da favela, por ações do Batalhão de Operações Policiais Especiais – BOPE.

CRIMINOLOGIA CULTURAL

CULTURA, SUBCULTURA, DESVIO E SIGNIFICADO

Criminologia cultural tem seu conceito fundamental como a dinâmica cultural que carrega em si o significado de crime. Para melhor entendimento da criminologia cultural, deve-se estudar e observar além das noções simples de

crime e justiça criminal, incorporando demonstrações simbólicas de transgressão, controle, sentimentos e emoções que surgem com o evento do crime, e suas devidas consequências.

Pode-se entender como cultura a busca pelo significado, a atitude coletiva do povo que nela está inserido, em resposta aos problemas enfrentados no dia a dia, que sugere um tipo de comportamento público compartilhado dentro da sociedade em que se insere. No conceito de criminologia cultural, a cultura não é um instituto que existe fora do ser humano, como apenas uma peça funcional da estrutura social, mas sim uma crença coletiva em tradição, e ao mesmo tempo, a descrença na própria ordem social, por isso há uma intenção de se arriscar em inventar alternativas coletivas.

Criminologia cultural busca compreender o crime dentro do seu contexto cultural, como as ações e expressões de uma cultura tornam-se criminalizadas e, no geral, busca entender a correlação entre cultura e crime. Esta vertente da criminologia não apresenta ou estuda as estatísticas do crime, mas sim, os artefatos culturais deixados para trás quando do estudo do ato criminoso. Tais artefatos, na visão da criminologia cultural, têm mais a dizer sobre o crime, do que as especificidades trazidas da observação da cena do crime e suas estatísticas, por exemplo.

Além de estudar o crime e seus efeitos na vítima, no criminoso e na sociedade, a criminologia cultural também observa o contexto cultural em que aquele crime foi cometido, ou seja, analisa o processo de criminalização do ato em questão. Um fator importante neste processo é saber tudo o que acontece antes do crime ser cometido, entendendo que os acontecimentos precedentes ao crime são cruciais à compreensão do estudo, mais que o ato criminoso em si.

Certo ato apenas se torna criminoso após ser designado como tal, ou seja, enquanto a lei não dita que um ser humano tirar a vida de outro é crime, tal ato não o é. O processo de criminalização de um ato, então, parte daqueles que detém o poder na sociedade e que definem certas atitudes como criminosas ou não, e, portanto, ditam como a sociedade deve enxergar o comportamento social das pessoas que nela estão inseridas a partir do entendimento do que é e o que não é crime.

Para propósito do presente estudo, criminologia cultural pode ser compreendida a partir de certos termos e expressões muito utilizadas por seus autores, sendo um deles o desvio, podendo ser entendido como sinônimo de delito, transgressão ou crime. O conceito de desvio, para a criminologia, não é um conceito único, definido e aceito pelos que o estudam como o é para o direito penal, por exemplo. Para este o conceito de desvio é normativo e formal, imposto pelo que diz a lei penal, ou seja, delito é a conduta prevista e castigada por tal lei. Por outro lado, a criminologia se preocupa também com a esfera social do infrator, os acontecimentos prévios ao crime, etc. Segundo a criminologia clássica, o delito é apresentado como problema social, ou seja, não interessa apenas ao agente criminoso e às autoridades da justiça, mas também à vítima e à sociedade em que estão inseridos como um todo.

[...] um determinado fato ou fenômeno deve ser definido como “problema social” somente se concorrem as seguintes circunstâncias: que tenha uma incidência massiva na população; que referida incidência seja dolorosa, aflitiva; persistência espaço-temporal; falta de um inequívoco consenso a respeito de sua etiologia e eficazes técnicas de intervenção no mesmo e consciência social generalizada a respeito de sua negatividade. (GARCÍA-PABLOS; GOMES, 2002, p.71).

Desvio ou ato delituoso, então, pode ser entendido como “problema social”, pois apresenta efetivamente as circunstâncias acima mencionadas. Não é apenas uma patologia individual do agente criminoso, mas sim uma resposta um tanto quanto natural à circunstância cultural na qual ele se encontra.

O comportamento desviado é um comportamento antissocial, que de alguma forma, é evocado por certos valores convencionais da cultura no qual está inserido, e por uma estrutura de classe envolvendo acesso diferenciado às oportunidades, ou seja, comportamento desviado pode ser interligado ao conceito de subcultura. Ainda, entende-se que desvio não é caracterizado como uma falha na tentativa de controle da sociedade, mas sim como uma construção cultural própria, na mudança de seu significado e rótulo.

Subcultura, acima mencionada, é a denominação da situação em que se encontra um grupo diferenciado ou marginalizado, dentro de sua própria cultura ou comunidade. Para a criminologia cultural, o comportamento considerado

desviado é visto como uma solução para os problemas enfrentados por aqueles que fazem parte de um grupo isolado ou marginalizado dentro da cultura em que se insere.

Segundo Zaffaroni³ (2012) uma das principais correntes teóricas da chamada criminologia etiológica é a que percebe processos culturais diferenciados, observando duas teorias principais, a da associação diferencial e a das subculturas. A teoria das subculturas criminais é vinculada ao conceito de anomia de Robert Merton, que classifica as atitudes que as pessoas assumem em razão das oportunidades que a sociedade lhes oferece para alcançar seu sucesso. Merton considera tais atitudes como sendo individuais, mas por outro lado, consideram-se tais atitudes como grupais pelo fato de que pessoas que dispõem de oportunidades parecidas se agrupam e se submetem a atitudes diferenciadas, dando lugar às subculturas.

Tratando-se de subculturas, entende-se que há uma cultura dominante que não abre espaço para que diferentes grupos tenham metas diferenciadas do todo. Chama-se de subcultura reativa, aquela que sustenta que as pessoas de classes diferenciadas, dentro da mesma cultura, são instigadas a almejar as metas daquelas que se enquadram nas classes dominantes, e ao não alcançá-las, reagem negativamente às normas, gerando esta subcultura reativa, ou seja, a inversão de valores positivos das classes dominantes. Essa subcultura reativa ou “resposta subcultural” aos problemas enfrentados pelos grupos diferenciados tem significado em si mesma, já que as diferenças de comportamento de um grupo para outro, dentro da mesma cultura, representam problemas e soluções específicos.

Também já mencionado anteriormente, significado é um termo importante a ser levado em consideração. Cada ação ou transgressão a ser analisada, tem um significado diferente, dependendo de seu contexto cultural, e conseqüentemente, provocará uma reação diferente. O exemplo será de um ato de violência, um soco – este ato terá um significado, dependendo de quem o deu e de quem o recebeu, vejamos: um homem dá um soco em sua companheira, isso é uma transgressão, com pena de prisão; um homem dá um soco em seu oponente num ringue de luta profissional, não é transgressão,

³ZAFFARONI, Eugenio Raúl. A palavra dos mortos: Conferências de criminologia cautelar. São Paulo: Saraiva, 2012.

mas é exatamente o mesmo ato que no caso anterior. Sendo assim, deve-se analisar o significado e o contexto das ações, para que se possa visualizar qual será a possível reação para tal ação.

Ainda, entendendo que crime e cultura estão fortemente relacionados, por vezes é delicado o ponto em que se misturam, dificultando a separação entre um e outro, ou seja, atos e expressões culturais que contém em si mesmos temas desviantes ao “culturalmente correto”, que desafiam de alguma forma o controle e o processo de poder da sociedade. Ao mesmo tempo em que casas noturnas são fechadas por ordem judicial, com justificativa de atentado ao pudor, uma atriz reconhecida fica completamente nua todas as noites no palco do teatro, por uma representação que lhe trará ainda mais reconhecimento e prestígio. Ambos os casos contém o mesmo viés da nudez “por dinheiro” e, para o primeiro caso, a consequência é criminal, já para o segundo não, pois teatro é cultura. Analisando simplesmente a circunstância da nudez, o ato é o mesmo, já a resposta a cada um é diferente, ou seja, mais uma vez, o mesmo ato tem diferentes significados, dependendo do ponto de vista.

Devem ser analisados os dois lados, o crime como cultura e a cultura como crime. Em crime como cultura, entende-se que uma subcultura se forma em resposta ao ambiente cultural em que está inserida, como já visto anteriormente. Sendo assim, para se reconhecer uma subcultura criminal, não deve ser vista apenas como uma associação de indivíduos, mas também como uma rede de símbolos, significado, conhecimento, ações, identidade e status, e tudo isso é organizado de acordo com o estilo dos membros da subcultura. Tal estilo e simbolismo formam também as relações sociais e culturais em que a subcultura está inserida. Por outro lado, o entendimento de cultura como crime dá-se no sentido de que, por exemplo, no âmbito artístico por vezes suas demonstrações são controversas com relação à decência e mau-gosto, citando como exemplo a arte do grafite de rua, que pode dar abertura à reconstrução do que é considerado cultura como sendo desviante e criminoso.

Em suma, para que se compreenda crime e criminalização, deve-se prestar atenção ao meio cultural que os cercam.

CRIMINOLOGIA CULTURAL E A IMAGEM REPRESENTADA

No âmbito da criminologia cultural a representação da imagem é um aspecto de grande relevância para o estudo. Imagem, tradicionalmente, é o termo que faz referência à representação da forma externa do objeto a ser analisado. Contudo, na visão da criminologia cultural, este conceito é expandido, e surge então a existência do termo “cultura visual”, que busca explicar a consciência coletiva que é atualmente manipulada pela fabricação de imagens feita pela mídia. Assim, percebe-se que a mídia visual dos dias de hoje mudou de simplesmente passar informações sobre o crime, para moldar e (re)produzir sua realidade, o que pode causar reações diversas no público que a recebe.

A imagem se tornou um espetáculo para o público já no século XIX, com o surgimento da fotografia, que tomou duas direções ao mesmo tempo. Uma que ia de encontro a mais pura realidade, e outra que atravessaria o desenvolvimento da manipulação da imagem, indo de encontro ao fantástico. Estes dois caminhos contribuiriam, posteriormente, com o fascínio pelo espetáculo da imagem, tanto na televisão, quanto no cinema.

A fotografia se tornou uma das formas de punição aos criminosos, que eram estigmatizados por meio de sua imagem circulando como tal. Após o declínio das punições públicas no início do século XIX, a fotografia abriu novas formas de audiência para o crime e a punição. Com a decadência da forma de punição da marcação com ferro quente na pele dos criminosos por crimes específicos, por exemplo, a fotografia foi nominada como sua sucessora. Os prisioneiros temiam o poder da imagem fotográfica, pior que o simples simbolismo da marcação a ferro quente. A cultura do espetáculo fotográfico diante do público em massa para estigmatizar os criminosos deu início à era de apontar e acusar através da imagem.

Entre o final do século XIX e início do século XX surge o cinema. Antes disso ainda, os jornais já haviam ganhado mais força e popularidade, principalmente quando passaram a publicar fotografias e histórias de atos criminosos ocorridos no dia a dia, provando que a criminalidade já era motivo de espetáculo público desde antigamente, e só vêm ganhando forças com o avanço da tecnologia, principalmente sobre a imagem e sua representação.

Estudos realizados por criminologistas britânicos (ALLEN *et al.*, 1998) sobre a representação do crime em filmes nacionais entre os anos de 1945 e 1991, utilizando o método chamado Análise de Conteúdo (*Content Analysis*), classificaram filmes como criminosos (*crime films*), ou seja, de conteúdo violento e criminoso, se estes apresentassem duas características: 1) que o foco central da narrativa seja de ocorrência ou investigação de algum crime e/ou 2) que o protagonista seja um infrator, ou um profissional do sistema criminal. Como resultado do estudo, concluíram que a proporção de filmes criminosos se manteve durante o período analisado e que, observando também os filmes de maior bilheteria deste período, 48% apresentavam homicídios no enredo e que com o passar do tempo a representação criminal de tais filmes cresceu consideravelmente, as vítimas eram representadas como extremamente traumatizadas e as autoridades da justiça eram representadas como cada vez mais vigilantes tendo como justificativa ameaças e ações criminosas extremas.

Um estudo similar realizado por Shipley e Cavender (2001) que examinou imagens de violência em filmes criminosos durante um período de quatro décadas teve como conclusão que a representação de violência, da violência explícita e das mortes aumentou consideravelmente neste período. A descoberta de ambos os estudos sugere uma mudança significativa na representação de conteúdo dos filmes criminosos e ainda, que tal mudança possa estar conectada com mudanças sociais e políticas apresentadas pós II Guerra Mundial.

O método da Análise de Conteúdo foi bastante criticado, principalmente porque tem uma abordagem quantitativa e que isto não é de grande uso quando se quer saber qual o significado de tais representações. Este método busca materializar cultura em objetos e artefatos que podem ser agrupados, classificados e contados, e sendo assim requer seja feita uma suplementação qualitativa de pesquisa, que tenta descobrir qual o entendimento da audiência sobre a narrativa e suas imagens cinematográficas. Vejamos:

O que a representação *significa* só pode ser apreciado conforme se explora o que ela significa para pessoas reais (em oposição a hipotéticas) – não existe significado, nem construção simbólica, fora aquelas geradas por audiências e espectadores, locutores e ouvintes,

através do ato de engajamento comunicativo. (HAYWARD; PRESDEE, 2010, p. 71, tradução nossa).

Outro método é o chamado modelo Marxiano de análise cultural, o qual apresenta o filme como um meio para uma ideologia, e traçou uma classificação diferente daquela antes apresentada. Aqui, os filmes criminosos foram classificados em tradicionais e críticos. Os chamados tradicionais são filmes que apresentam uma mensagem clara do heroísmo e decência das autoridades da lei, oposto à maldade dos ofensores, e nos quais é inevitável a punição justa destes criminosos. Já os chamados críticos apresentam um ar sombrio e pessimista em relação à justiça. Este método acrescenta ao anterior uma sensibilidade aos meios de construção de significado, e sendo assim, o significado dos filmes criminosos pode ser entendido como uma articulação de uma estrutura ideológica dominante, formada por estrutura de classes e relações capitalistas.

Já o pós-modernismo, como terceiro método de análise, critica o modelo Marxiano pelo fato de desacreditar que é possível distinguir e entender claramente a sociedade e seu funcionamento, a cultura e seu significado e a diferença entre verdade e falsidade, fato ou ficção. Ligado à criminologia cultural, o pós-modernismo desconstruiu o significado literal nas representações midiáticas de crime. Primeiramente, alega que a base de qualquer ideologia não mais existe como estruturas de classe, que se fragmentaram no processo de transformação social. Segundamente, Marxistas e outros chamados modernistas não captaram a base fundamental da comunicação humana, eles afirmam equivocadamente que o significado da representação é tão objetivo que se pode determinar exatamente o que o texto quer dizer, ou como deve ser entendido. Então, segundo o pós-modernismo, o significado é inerentemente indeterminado, não sendo possível atribuir um significado definitivo ao conteúdo de qualquer representação.

Ponderando as diferentes formas de análise cinematográfica da representação do crime, entende-se que o significado de tais representações é variável de acordo com quem o vê, mas que filmes criminosos fazem parte da construção de um senso comum criminológico, que pode desmistificar ou criar uma ideia (correta ou não) de como os institutos práticos da justiça funcionam na vida não ficcional.

Percebe-se que a representação criminal nas grandes telas do cinema carregam uma significação que será passada ao público, e que pode ser entendida de diferentes maneiras, de acordo com quem recebe a informação passada. Vejamos:

Filmes criminosos servem como recurso cultural, criando uma reserva de imagens e histórias das quais o público se baseia quando pensa nas causas de um crime. Muitos filmes criminosos apoiam uma explicação particular para o crime. Seja apenas insinuando uma teoria criminológica, ou insistindo em uma, os filmes criminológicos expõem o público a debates nacionais (e também internacionais) sobre as causas do crime. Filmes se baseiam em explicações criminológicas populares e por vezes incorporam tais explicações, jogando-as de volta à audiência em massa. (RAFTER, 2000, p. 47, tradução nossa)

Portanto, de acordo com a trama e montagem dos filmes criminosos, as explicações para o crime mostrado podem se dar de diversas formas, como por exemplo cenas que voltam à infância do agente criminoso que aplica as experiências traumáticas às suas condutas desviadas quando adulto. Ou, ainda, pelo cenário caótico do subúrbio no qual o agente criminoso vive que o fez entrar para a vida criminosa. Apresentando estes e outros aspectos como explicação para as condutas criminosas do agente, é possível induzir o espectador ao entendimento de que as causas do crime são justificadas pelas condições de vida e posição social do agente criminoso.

FATO OU FICÇÃO? COMO A REPRESENTAÇÃO DO CRIME NA MÍDIA INFLUENCIA A VIDA REAL

De acordo com o que já foi dito e estudado sobre a representação do crime na mídia, é possível conceber que esta plataforma comunicativa tem certa influência sobre seus espectadores. Não necessariamente alguém se tornará violento pelo simples fato de assistir a um filme ou programa que tenha em seu enredo uma narração violenta ou em suas imagens uma violência explícita, mas sim, este alguém poderá tirar suas próprias conclusões sobre como o sistema criminal funciona, ou ter a certeza de que as provas de um crime são sempre claras e conclusivas para que o agente criminoso seja preso,

etc. Tal tipo de influência, não sobre as ações do cidadão espectador, mas sobre sua concepção do que é real pode gerar mais danos do que se imagina.

Programas televisivos com temática policial têm grande número de espectadores pelo mundo e o que estes programas mostram, geralmente, são cenas de perseguição em alta velocidade, cenas de crimes “perfeitas”, nas quais as autoridades já sabem o que aconteceu, como aconteceu e de que maneira encontrar o suspeito, nos tribunais de justiça, as provas mostradas ao júri são conclusivas, e ao final, o criminoso certo é capturado e a sociedade vive tranquila. Isso tudo, claro, apenas na ficção.

Diante disso, criminologistas começaram a investigar o que se chama de “efeito CSI”, referente ao aclamado programa de televisão norte-americano intitulado CSI (*Crime Scene Investigation*), programa com temática policial, que se encaixa nas descrições feitas no parágrafo anterior. Este “efeito” é o que ocorre com cidadãos, que acreditam que o trabalho policial apropriado se baseia em perseguições em alta velocidade, bloqueios rodoviários, armas apontadas e mentalidade de ‘atirar primeiro, pensar depois’. Membros do júri esperam que as provas sejam sempre conclusivas, como veem na ficção, e assim, se forma o equivocado senso comum de como o sistema criminal como um todo funciona, tendo como teoria fundamental, a ficção.

Jurados que confiam cegamente em descobertas científicas e, contrariamente, são céticos sobre o potencial humano para erros ou fraude [...] que exigem que o processo criminal ofereça o mesmo tipo de evidência irrefutável como visto na televisão [...]. No tribunal, como em qualquer outro lugar, realidade e representação se confundem. (FERREL; HAYWARD; YOUNG, 2012, p.132, tradução nossa).

A partir deste contexto, pode-se entender tal confusão entre realidade e ficção, com a expressão “criminalização cultural” na qual a publicidade midiática ultrapassa os procedimentos legais na construção das percepções de culpa e identidade criminal, ou seja, o que o público vê nas pequenas ou grandes telas é associado (erroneamente) ao que acontece no dia a dia, no seu entorno e na vida social como um todo, não apenas nos fatos criminosos, e com isso, assume que sabe com exatidão o que acontece e/ou como os acontecimentos deveriam se desenrolar.

Este conceito pré-formado do público de como deve funcionar o sistema, de acordo com o que assistem na televisão ou no cinema, é prejudicial ao próprio sistema, pois racionalizando desta forma e percebendo que o que acontece no mundo real não é o que é mostrado nas telas gera descrença, e conseqüentemente, insatisfação no trabalho realmente prestado pelas autoridades no dia a dia. Além desta errônea certeza que o espectador cria sobre o sistema e acontecimentos do dia a dia, outro grande problema é a confusão que se cria diante do que é, na verdade, fato e o que é ficção. Toma-se como exemplo nas grandes telas a típica frase “baseado em fatos reais”, ou seja, o filme é ficcional mas partes do que se vê são ditos fatos reais. Isso tudo se confunde de tal maneira que no momento em que lemos uma notícia ou assistimos ao noticiário na televisão, o crime ocorrido é tão absurdo que parece uma história fictícia, ou mesmo assistindo a um filme, as cenas e a própria história são tão verossímeis que se pode considerar se aquilo não aconteceu realmente.

Por outro lado, ainda, tal confusão entre fato e ficção pode afetar também aos mais entendidos, como as autoridades policiais. Analisando, por exemplo, a representação midiática do conhecido *serial killer*. O fenômeno de assassinatos de múltiplas vítimas realizados por um único ofensor despertou o interesse da mídia e de pesquisadores por volta dos anos 1950, e, portanto suscitou também a curiosidade do público. A visão que se tem do assassino em série é a de um monstro, basicamente criado para a ficção, mas baseado em pesquisas feitas em situações reais. Personalidade, atitude, inteligência e manipulação, são algumas das características marcantes de personagens deste gênero. Entendidos da maneira como são apresentados, os *serial killers* da vida real provavelmente não seguirão fielmente às suas representações cinematográficas. Dito isso, é possível citar o caso real das investigações sobre o famoso “Jack o Estripador”:

A polícia foi conhecida por soltar assassinos em série porque eles não se encaixavam no personagem mítico criado pela mídia. Por exemplo, no caso do Estripador de Yorkshire, a polícia dispensou o culpado de custódia, baseando sua avaliação nos perfis criados pela mídia de Jack o Estripador, acreditando que o Estripador de Yorkshire teria características similares. (FERREL; SANDERS, 1995, p. 77, tradução nossa).

Desta forma, entende-se que a mídia analisada sob o contexto da criminologia cultural, é muito mais complexa que aparenta ser e suas diferentes plataformas abrem caminhos para estudos bem mais profundos. Sendo assim, o cinema é a plataforma a ser analisada a partir deste ponto. Mais especificamente, o cinema brasileiro, na fase da Retomada, com os filmes da franquia Tropa de Elite, de direção de José Padilha, baseados na obra Elite da Tropa, de Luiz Eduardo Soares.

CRIME NA MÍDIA: A VIOLÊNCIA NO CINEMA

CINEMA BRASILEIRO RETRATANDO A REALIDADE VIOLENTA: A RETOMADA

A arte cinematográfica foi inventada no final do século XIX, pelos irmãos Lumière na França, onde realizaram a primeira exibição pública de uma imagem em movimento. No início do século XX o cinema já proporciona um mercado de entretenimento no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro. A partir da década de 30, é que o Brasil assiste ao crescimento da indústria cinematográfica com a criação do estúdio *Cinédia*, que se consolidou pelos filmes conhecidos como “chanchadas”, as comédias populares. Ao final dos anos 40, foi criado o estúdio Vera Cruz, que tinha o objetivo de sofisticar o cinema brasileiro, implantando um padrão internacional a seus filmes. Ambos os estúdios tiveram sucessos pontuais, mas entraram em crise, fechando suas portas na década de 50.

Já o chamado *Cinema Novo*, que surgiu nos anos 60, ainda tentava trazer aos filmes brasileiros aquela qualidade estrangeira, hollywoodiana. Para tanto, os diretores da época entendiam que as expressões cinematográficas deveriam reproduzir o país em cena, ou seja, os filmes deveriam conter temáticas sociais brasileiras. Após o Cinema Novo, surgiu a chamada era *Embrafilme*, criada pelo governo militar, com participação de capital privado. Teve duração entre as décadas de 60 e 80, e foi uma era de bastante sucesso até o início dos anos 80, mas se desgastou pela impossibilidade de concorrência com a televisão, percebida pelas salas de cinema do interior, que

fecharam suas portas no início dos anos 80. Sem recursos para dar continuidade à produção cinematográfica e sem o apoio do governo Fernando Collor de Mello, em 1989, o cinema no Brasil presenciou o fim de mais um ciclo, ou, como também mencionado, entrou mais uma vez em crise.

O cinema brasileiro hoje, conhecido como da *Retomada*, surgiu no início dos anos 90, com a recuperação da indústria cinematográfica no Brasil após a crise na era *Embrafilme*. Chama-se de crise o que, na verdade, é o final de um ciclo da história do cinema brasileiro. O cinema da *Retomada* teve um início bastante conturbado e pouco produtivo para a indústria do cinema brasileiro, mas finalmente encontrou condições favoráveis e se deu em meio ao crescimento do mercado cinematográfico no Brasil.

Em 1998, o filme *Central do Brasil*, de direção de Walter Salles, deu início a uma onda de lançamentos, nos anos seguintes, de outros filmes que abordariam a realidade violenta do país, o que até então era considerado um tema tabu. Dentre os filmes que mudaram os paradigmas no cinema da retomada, estão *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e *Ônibus 174*, de José Padilha.

Antes desses filmes, a violência urbana era quase um tabu. A preocupação de se reconquistar o espaço perdido pelo cinema brasileiro, tanto em termos de mercado como de aceitação social, fez com que muitos profissionais do cinema rejeitassem qualquer filme próximo à realidade do público, por medo de rejeição. A questão, sempre que abordada, aparecia como algo periférico e não central [...]. (BUTCHER, 2005, p. 50).

Mesmo com as incertezas e críticas recebidas pelo tema abordado, *Cidade de Deus* superou as expectativas de audiência e deixou claro que o público se interessava pela violência urbana sendo representada no cinema. Abriu-se, então, espaço para que o filme *Carandiru* atingisse um público ainda maior. Neste caso, o filme retrata a violência dentro de um dos maiores presídios da América Latina na época, em São Paulo, trazendo o foco para a humanização dos presidiários, sem torná-los heróis. Ambos os filmes *Cidade de Deus* e *Carandiru*, retratam os clichês da representação da violência, aquele no Rio de Janeiro, com foco nas favelas e no tráfico de drogas, e este em São Paulo, focando em uma criminalidade mais variada.

No ano de 2003, o cinema da retomada atingiu seu maior público desde seu início conturbado, com a ajuda do sucesso de público dos filmes antes mencionados e uma onda de produções brasileiras que mantiveram os números em grande escala. Alguns anos após estes filmes quebrarem barreiras, representando nas grandes telas a realidade violenta dos grandes centros brasileiros, cada vez mais a indústria cinematográfica no Brasil teve como foco representar a violência, seja pelo ponto de vista dos traficantes, assassinos e criminosos em geral, ou das autoridades que lutam contra este primeiro segmento de personagens. Exemplo forte disso e foco principal deste trabalho é a franquia dos filmes *Tropa de Elite* e *Tropa de Elite 2: O Inimigo Agora É Outro*, de direção de José Padilha.

“HOMEM DE PRETO, QUAL É SUA MISSÃO? ENTRAR PELA FAVELA E DEIXAR CORPO NO CHÃO!” Violência autoritária representada na franquia dos filmes *Tropa de Elite 1 e 2*.

Como já mencionado anteriormente, o cinema brasileiro, em sua maioria, viu sucesso e prestígio em produções que retratavam a realidade (até certo ponto) violenta presente na sociedade brasileira. O que os filmes como *Cidade de Deus*, *Central do Brasil*, *Carandiru* e *Ônibus 174* trazem em suas representações é a violência da favela, do pobre, do traficante, do agente criminoso.

No filme **Tropa de Elite**, a violência é retratada partindo das autoridades, em especial, do Batalhão de Operações Policiais Especiais – BOPE – da Polícia Militar do Rio de Janeiro. Tal violência utilizada nas operações desta instituição é resposta, principalmente, à violência do tráfico nas favelas e à corrupção da própria instituição policial, dos chamados no filme de “convencionais”, ou seja, policiais que não utilizam a farda negra do BOPE e se corrompem por meio do tráfico de drogas. Algo em que muito se foca no filme é a incorruptibilidade dos policiais que utilizam a farda do BOPE, lutando, na guerra do tráfico, do lado oposto.

A verdade é que a paz dessa cidade depende de um equilíbrio delicado entre a munição dos bandidos e a corrupção dos policiais

[...]. Quando um convencional honesto sobe favela, parceiro, geralmente dá merda. (Parte do trecho inicial do primeiro filme, narração em *off* do Capitão Nascimento).

Outro ponto enfatizado é a violência extrema utilizada pelos “caveiras”, como são chamados, pelo símbolo que carregam no uniforme – uma caveira, com uma faca enfiada no meio e duas armas de fogo cruzadas atrás. E a violência por eles cometida, não é segredo para ninguém, tanto no filme, quanto no livro em que foi baseado.

O assunto é violência. Quer dizer, a violência que a gente comete. Alguns chamam tortura. Eu não gosto da palavra, porque ela carrega uma conotação diabólica. Acho que há casos e casos, e que nem toda tortura é tortura, na acepção mais comum do conceito. [...] O que quero dizer é que não me envergonho de não me envergonhar de ter dado muita porrada em vagabundo. Primeiro, porque só bati em vagabundo, só matei vagabundo. Isso eu posso afirmar com toda certeza. Sinto minha alma limpa e tenho a consciência leve, porque só executei bandido. (SOARES; PIMENTEL; BATISTA, 2006, p. 35-36).

As condutas violentas que os policiais do BOPE praticam são justificadas por eles mesmos como obrigação do trabalho. No trecho inicial do primeiro filme, quando aparecem imagens de uma operação policial e do BOPE, ao mesmo tempo, ouve-se em *off* a fala do Capitão Nascimento, personagem principal e narrador do filme, o qual explica ao público que o BOPE é um seguimento da Polícia Militar que é chamado para atuar nas situações em que a Polícia convencional não consegue controlar a situação. Ele diz que apesar de ser parte da Polícia Militar do Rio de Janeiro, o BOPE é uma polícia à parte. Isso porque eles atuam somente dentro das favelas, lutando na guerra do tráfico, sendo assim, o serviço do BOPE é muito específico e, para tanto, o treinamento é extremamente pesado e só uma pequena parte da turma consegue chegar ao final.

O risco de morte que atormenta os oficiais da tropa de elite todas as vezes que entram na favela também é uma das justificativas da utilização da violência extrema contra os favelados. Narra o Capitão Nascimento que as favelas do Rio de Janeiro são dominadas por traficantes muito bem armados, que as armas que lá são simples armas do crime, no mundo fora são armas de guerra. Por este motivo do forte armamento dentro das favelas é que a polícia não sobe para que se faça valer a lei, apenas. E, portanto a polícia

convencional e os articuladores do tráfico estabeleceram meios de convivência pacífica. O BOPE não faz parte deste acordo de pacificidade entre favela e polícia, e por este motivo é que existe o treinamento de guerra e violência extrema, mas pontual em seu objetivo. O tão comentado treinamento dos oficiais que querem fazer parte do BOPE é mostrado na obra cinematográfica sem amenizar os fatos. O treinamento é tanto de resistência física, quanto mental. Os alunos apanham, são xingados, e levados até o limite de suas capacidades, para que os mais fracos desistam logo no início, e também para que os policiais corruptos saibam que o lugar deles não é no BOPE, como explica Capitão Nascimento durante a narração do filme, nas cenas do treinamento.

As primeiras cenas do curso do BOPE mostram os recrutas alinhados com armas empunhadas e os superiores correndo em direção a eles, dando tapas na cara, e gritando que eles não são bem vindos ali e que logo vão desistir. Frase bem conhecida do filme é “*pede pra sair!*” a qual é dita diversas vezes pelos superiores, dando esta primeira noção de pressão psicológica a que os recrutas se submetem.

A câmera reproduz uma imagem trêmula, com o quadro fechado no rosto dos personagens, que dá a impressão ao espectador de estar no meio do confronto, marcando a intensidade da cena. Quando algum dos recrutas desiste, deve gritar em alto e bom tom que desistiu do curso, e o que se ouve é a comemoração dos outros. Em outra cena, que mostra a hora do almoço durante o treinamento, o capitão Nascimento anuncia que os recrutas terão dez segundos para almoçar, e então a comida de uma panela cheia é jogada ao chão e os alunos têm que tentar chegar à comida para conseguirem se alimentar. Logo, claramente entende-se que os recrutas são tratados como animais, e em nenhum momento eles resistem ou se recusam a seguir as ordens violentas de seus superiores.

Toda a trama do filme se baseia na guerra ao tráfico e na corrupção explícita da maioria dos policiais convencionais, que burlam uma regra ou outra, facilitam as situações para quem não cumpre a lei e ainda, auxiliam os próprios traficantes a adquirirem armamento e munição. Os convencionais praticam ou ignoram a ocorrência de condutas ilícitas motivados pelos baixos

salários, tendo o dinheiro extra como simples justificativa para atos que eles mesmos deveriam impedir, pelo distintivo e uniforme que portam.

Vivemos [...] os efeitos reais de uma guerra inexistente. [...] são sobretudo os jovens do sexo masculino, negros e pobres, que estão pagando com a vida por essa insanidade coletiva. Os operadores atacadistas do tráfico de armas e drogas, principal matriz da violência criminal do Brasil urbano contemporâneo, [...] permanecem impunes, porque não estão no foco da atenção policial, adestrada para olhar para baixo e concentrar-se no varejo. O tráfico [...] penetrou as instituições públicas e se infiltrou nas polícias, constituindo aquela malha invisível que denominamos “crime organizado”. (SOARES, 2006, p.299).

Tanto nos filmes analisados, quanto na realidade das favelas, a guerra ao tráfico se estabeleceu quase exclusivamente contra a favela em si e seus favelados. Os traficantes são alvo da polícia tanto convencional, quanto do BOPE, por seus respectivos motivos, mas a questão é que quem financia o tráfico de drogas nas cidades não são os favelados. Eles apenas foram denominados e demarcados como alvos das autoridades, e assim permanece a guerra contra o tráfico tendo apenas dois lados observados, os traficantes e favelados, e a polícia. Os financiadores do tráfico, que falam diferentes línguas, têm vários níveis de estudo e alta escolaridade, não interessam tanto às autoridades, pois como o trecho acima menciona, a polícia é treinada para olhar apenas para baixo, ou seja, a favela e os menos favorecidos.

Observando agora alguns pontos técnicos da representação da violência na obra cinematográfica, pode-se perceber já nas cenas iniciais do filme, quando ocorrem as operações dentro da favela, que a câmera é utilizada de maneira que a imagem seja trêmula de modo que o espectador sente como se estivesse participando naquela cena, daquela operação policial. Esse tipo de filmagem reproduz ainda mais a sensação de adrenalina e de tensão da qual a cena necessita para que seja eficaz aos olhos do público. Do mesmo jeito que esta técnica de filmagem é utilizada nas cenas do treinamento dos recrutas do BOPE, como já mencionado anteriormente, é também empregada nas cenas de ação do filme, todas dentro da favela.

Outro ponto importante é a música tema do filme, com título homônimo, composta por Pedro Bromfman e interpretada pela banda Tihuana. Apresentada pela primeira vez logo após a primeira cena da ação policial

conjunta dos convencionais com os integrantes do BOPE. A música que tem como parte mais conhecida o refrão, que é o que se ouve quando é apresentado o título do filme junto aos créditos iniciais, após a cena acima descrita.

Tropa de elite, osso duro de roer
Pega um, pega geral, também vai pegar você
Tropa de elite, osso duro de roer
Pega um, pega geral, também vai pegar você.
(BROMFMAN, 2007).

Percebendo a letra do refrão da música tema do filme, a percepção de violência é clara, pois entende-se que o BOPE, chamado de tropa de elite da polícia militar do Rio de Janeiro (por isso o nome do filme), é incorruptível e extremamente difícil de se fazer parte, daí o trecho '*osso duro de roer*'. E, ainda, percebe-se que a violência destes policiais é direcionada à favela, mas generalizada dentro deste meio, ou seja, todo o favelado é bandido, traficante e vagabundo, por isso merece punição, daí o trecho '*pega um, pega geral, também vai pegar você*'.

Além disso, o uniforme e o símbolo do BOPE merecem análise específica. A farda dos integrantes da tropa de elite é negra, diferente da dos policiais convencionais, que é azul. A cor preta no uniforme sugere seriedade e também tem em seu significado o medo e a morte. E como complementação, o símbolo do BOPE é a caveira, cravada por uma faca ao centro, com duas armas de fogo cruzadas na parte de trás da imagem. A simbologia da faca na caveira diz respeito à ousadia na conduta de quem a carrega. A caveira significa inteligência, conhecimento e morte, já a faca nela cravada significa a superação humana, a vitória sobre a morte, e as pistolas cruzadas são símbolo da Polícia Militar⁴. Toda a simbologia e significado por trás da farda dos integrantes da tropa de elite carrega em si uma interpretação de violência e noção de seriedade, mas também de perigo para quem se porta em seu caminho contra o tráfico e a corrupção.

Ainda, quando se percebe que a violência que parte dos oficiais do BOPE nas operações dentro da favela é generalizada, a noção do que é o *inimigo* desperta uma relação entre a ação dos oficiais e a ideia de que todo o

⁴ Site do BOPE (Oficial)

favelado é inimigo e que a favela em si é território inimigo. A concepção de inimigo vem do conceito de *outro* que é uma construção feita a partir da ideia do que é contrário a si mesmo. O exemplo mais comum é o do terrorista, que proporcionou a todos os muçulmanos a caracterização de 'outro', ou 'inimigo', após os acontecimentos do ataque às Torres Gêmeas, em 11 de setembro de 2001, em Nova Iorque, EUA. O conceito do outro é baseado na generalização de que todas as pessoas de origem muçulmana são terroristas, mas pode ser adaptado à ideia, pelo filme apresentada, de que todos os favelados são traficantes e marginais.

A imagem do inimigo, apresentada no filme, é uma concepção racista, que cabe à linha de acontecimentos da indústria cinematográfica, como um exemplo. Isso porque, para que se tenha uma boa história a ser contada na tela, é necessária esta estrutura binária, ou seja, a clara diferença entre bem e mal, mocinho e vilão, policial e bandido. Sendo assim, com esta estrutura não é difícil apresentar os moradores da favela como inimigos da polícia e da sociedade como um todo, sendo os favelados caracterizados e reconhecidos como o inimigo natural. As representações de quem é inimigo, nas telas, claramente os desumanizam pela violência tanto a que cometem quanto a que sofrem pelas mãos dos seus opostos. No filme em tela, percebe-se que quando os traficantes são mortos pelo BOPE, seus corpos não merecem nenhum respeito, ficam jogados onde caíram, como se não significassem nada. Este tratamento contra o considerado inimigo (generalizado) faz com que a sociedade os veja também desta forma, e tal violência não provém de uma resposta a um perigo concreto ou provável vindo dos favelados, mas a um perigo que, pela concepção (exagerada) da sociedade, é intrínseco a quem é da favela.

Tropa de Elite 2: O Inimigo Agora é Outro é o filme que dá sequência ao previamente analisado e tem seu foco principal na corrupção do sistema como um todo, mais do que na guerra ao tráfico, como foi apresentado no primeiro filme. Analisando tecnicamente o segundo filme da franquia, percebem-se correspondências com certos aspectos já comentados acima.

O filme se inicia ao som da música tema Tropa de Elite, mas aqui a música é tocada em sua integralidade, enquanto que no primeiro filme, o trecho destacado foi apenas o refrão. O início da música destaca a frase: "Agora o

bicho vai pegar!” indicando, como se pode perceber ao longo do desenrolar da trama, que o então Capitão Nascimento, agora Coronel Nascimento, que inicia o filme comandando a tropa de elite, e depois se torna subsecretário da segurança pública do Rio de Janeiro, planeja derrubar o sistema corrupto da Polícia Militar.

Na mesma linha, o título do filme agora em análise, enfatizando que o inimigo é outro, trás ao conhecimento do público que a guerra já não é mais contra o tráfico de entorpecentes nas favelas, mas sim contra o próprio sistema da polícia militar que se corrompe em busca de dinheiro fácil, negociando com traficantes. Como já visto, sem tanta ênfase no primeiro filme, a corrupção na corporação policial toma maiores proporções no segundo, trazendo ao espectador a noção de como funciona o tão falado sistema. É uma organização, no início pacífica, entre oficiais da polícia e traficantes, na qual um colabora com o outro e todos saem ganhando. O que ocorre é que quando uma operação do BOPE dentro do presídio de segurança máxima, chamado de Bangu 1, termina com a carnificina realizada por um dos comandos pelos quais o presídio é dividido, e com a morte do chefe do comando pelo tiro certo do BOPE, o Coronel Nascimento é exonerado do comando da tropa de elite e nomeado subsecretário da segurança pública. É a partir daí que a trama se desenrola com as descobertas cada vez mais perigosas de Nascimento sobre quem comanda o sistema e o esquema de corrupção.

No momento em que Nascimento chega à secretaria de segurança, que é o órgão que comanda a polícia, ele acredita que pode romper o sistema, acabando com o tráfico e, conseqüentemente, com os policiais corruptos que se beneficiam da situação. O plano era este, mas o que acontece é que os policiais entendendo que não teriam mais como conseguir lucro do tráfico, pois foi eliminado quase completamente da maioria das favelas, teriam que consegui-lo de outra forma. Sendo assim, os oficiais, com a ajuda de deputados e políticos interessados em ganhar eleições, tomaram as favelas de forma pacífica, conseguindo muito mais dinheiro do que antes conseguiam.

A violência neste cenário é presenciada de forma semelhante, pois ainda vem de oficiais da polícia contra traficantes, mas são os convencionais que se beneficiam das operações do BOPE de limpeza de traficantes das favelas, e quando não conseguem a quantia que lhes é devida a partir das

negociações, executam traficantes a sangue frio, como ocorre nas execuções do BOPE no primeiro filme.

Ainda, no segundo filme percebe-se a mesma técnica da câmera trêmula em ações de confronto, enfatizando as cenas de tensão e sentimento de adrenalina, que faz o espectador se sentir dentro da trama, participando das cenas. A narração de todo o filme em *off* é feita pelo Coronel Nascimento, como antes mencionado, que também estabelece em suas falas uma relação de amizade com o espectador, utilizando expressões como “parceiro”, dando a sensação de estar conversando com o público. Esta narração enfatiza a estrutura binária para ambos os filmes, pois estabelece que o Coronel Nascimento e o BOPE como um todo são parceiros do espectador, enquanto os favelados, traficantes e policiais corruptos são postos como inimigos, de maneira generalizada.

As cenas de violência explícita no segundo filme não são tão presentes e chocantes quanto no primeiro. Mais pontualmente, em atos recorrentes vindos dos oficiais do BOPE em variadas cenas dos filmes, percebe-se a utilização de métodos de interrogação um tanto quanto brutais aos olhos do espectador. O ‘saco’ como é chamado por eles, é o objeto mais comum utilizado pelos Caveiras quando pegam um favelado para tirar informações importantes com relação a paradeiro de traficantes ou drogas na favela. “Bota ele no saco” é uma frase utilizada por Capitão Nascimento no primeiro filme, quando em ações nas favelas, se encontram nesta situação de interrogatório de algum favelado envolvido ou não com o tráfico. Este método consiste em sufocar o interrogado com um saco plástico transparente passado pela cabeça e apertado ao pescoço para que se interrompa a circulação de ar, repetindo inúmeras vezes até que obtenham a informação, e mesmo assim, geralmente o interrogado é morto pelos oficiais. A brutalidade nas ações dos oficiais do BOPE é marca registrada, e com isso conseguem limpar as favelas do tráfico, à medida do possível. Estes métodos extremamente agressivos utilizados contra os favelados podem ser remetidos à época da Ditadura Militar, torturando interrogados e ignorando a lei brasileira que posiciona o Estado contra a pena de morte. Todas as atitudes de violência representadas no filme resgatam a violação aos direitos humanos, como o era na Ditadura.

[...] prevalecem modos extremamente violentos e hierarquizados de se combater o crime no Brasil. Na verdade, as organizações policiais possuem várias “frentes” para lidar com o crime: desde as ações preventivas e de proximidade (as quais buscam alterar a mentalidade dos policiais e das comunidades, ampliando a confiança entre ambos) até ações de “choque” que visam controlar, de maneira focalizada e brutal, situações consideradas de extremo risco. Na cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, a ação de traficantes nos morros e favelas instaura um cenário que é constantemente associado à guerra civil. Diante desse cenário, a única estratégia possível considerada pelos responsáveis pela segurança pública é a utilização de um grupo de policiais especificamente treinados para um combate militar. (MARQUES; ROCHA, 2010, p. 50).

Diante de toda a violência representada em ambos os filmes, é possível confundir as características de bandido e de mocinho, no contexto do personagem do Capitão Nascimento. Atos que originalmente seriam atribuídos como ações características do bandido, a exemplo da violência, são empregados pelo personagem considerado herói no filme, e ainda assim, aceitos pelo público. As cenas de violência em ambos os filmes, mas principalmente no primeiro, sem cortes em sua maioria, não causaram repulsa à maioria dos espectadores, em parte porque o público sente que a falta de segurança vivida nos dias de hoje no Brasil, poderia ser resolvida – pelo menos em parte – por ações rígidas como as dos caveiras. Por outro lado, o fato de os oficiais do BOPE serem incorruptíveis, é um meio de justificação de seus atos violentos, como se a incorruptibilidade fosse suficiente para legitimar a violência empregada pelos oficiais da tropa de elite (ARAÚJO; BRANCO, 2009).

A representação desta violência autoritária analisada em ambos os filmes da franquia *Tropa de Elite* se mostra ao mesmo tempo naturalizada e espetacularizada. Com elementos trazidos às cenas para que as ações e acontecimentos nos filmes tragam verossimilhança com a realidade das favelas, a representação é, ou tenta ser, o mais natural possível. Isso porque o que se almeja ao filmar cenas como as dos filmes analisados é que tudo se pareça o mais real possível para que o espectador acredite no que assiste.

A espetacularização da representação da violência em tela se dá no momento em que a indústria cinematográfica da Retomada, dá continuidade aos pensamentos do Cinema Novo de buscar uma qualidade hollywoodiana com representações da realidade brasileira. Tanto nas técnicas de filmagem,

quanto nos diálogos e na fluidez dos acontecimentos, tudo é pensado de maneira que os filmes carreguem mais poder de associação com o espectador. Cenas montadas para que se pareçam o mais próximas da realidade possível, podem trazer efeito contrário ao desejado, no momento em que se procura mostrar a favela como ela realmente é, a partir de elementos específicos na filmagem das cenas, o que acaba por induzir o espectador a acreditar que aquela violência brutal ocorre todos os dias, em todos os lugares.

Assim, retorna-se ao problema da generalização mencionado anteriormente com relação aos favelados, que seriam todos bandidos e considerados inimigos. Neste momento a generalização é a que a representação da violência traz ao público, de que esta violência como mostrada nas telas, com o intuito de que o espectador se identifique com o que vê, é entendida como acontecimentos recorrentes nas favelas e na cidade, do jeito que foram vistas na tela, representadas. O sentimento de identificação com certos elementos mostrados na tela é o que o espectador busca quando assiste a um filme, por exemplo. Esta identificação se dá por meio de reconhecimento entre a realidade vista na tela e a realidade vivida pelo espectador. É um dos elementos que certamente prendem os olhos do público à tela do cinema. Outro elemento, porém, é o do sentimento de prazer que o espectador experimenta quando assiste a certas cenas ou acontecimentos na sequência da história. Este sentimento, a ser analisado, é o proporcionado pelas cenas de violência que incita o grande número de espectadores a buscar cada vez mais filmes com esta temática.

O prazer pelo espetáculo da violência, que não é só percebido no âmbito do cinema, é concebido em grande escala e por isto mesmo é amplamente pesquisado e será um dos próximos pontos de análise a seguir.

REPERCUSSÕES DA REPRESENTAÇÃO

VIOLÊNCIA COMO FORMA DE ENTRETENIMENTO: CRIME E O PRAZER POPULAR

Dizer que violência é uma forma muito comum de entretenimento, pode soar estranho ao público, pois não é desta forma que o público a pensa. Programas de televisão, em grande parte, são de temática policial, os tão conhecidos CS/s e suas variações, que vão ao ar semanalmente em televisão de canal fechado, ou filmes com a mesma temática tem geralmente grande audiência nos cinemas e na plataforma online, cada vez mais comum hoje em dia na propagação dos mais diversos tipos de mídia. Tanto apresentando o ponto de vista dos agentes policiais, das autoridades que combatem o crime, quanto das vítimas ou até do próprio agente criminoso, as plataformas de televisão e cinema, principalmente, tem grande número de audiência e conseqüentemente, a quantidade de conteúdo criado corresponde à expectativa do público.

Toda a repercussão de audiência trazida pela violência carrega em si uma inquietação de pesquisadores, sobre o porquê de a violência ser algo tão incitante? E qual (se existe algum e se pode ser classificado) efeito a representação da violência tem sobre o espectador?

A representação da violência no cinema brasileiro, principalmente a partir do Cinema Novo, buscou trazer às telas e ao público a realidade social das principais favelas e periferias do Brasil, reproduzindo os cenários, falas e trejeitos das personagens de acordo com o que se vê fora das telas. Acontece que para que a representação, e conseqüentemente o filme, sejam apreciados pelo espectador, tendo bom retorno financeiro, do ponto de vista da indústria, é preciso que o que é mostrado nas telas seja interessante aos olhos de quem assiste. O interesse não está em repassar os acontecimentos e a vida na favela da forma como realmente acontecem, mas sim em atrair a atenção do público, e para que isto seja feito, esta realidade retratada é revestida de técnica e ficção.

O conhecimento do espectador sobre a realidade das favelas, por exemplo, por vezes se limita a o que ele vê nas telas do cinema. E assim observa-se um dos obstáculos da representação da violência no cinema brasileiro.

Esta representação utiliza-se de inúmeros recursos, naturais à indústria cinematográfica, para fazer com que as cenas se assemelhem à realidade, o mais fielmente possível. Com êxito, as cenas vistas nas telas do cinema, como

nos filmes Tropa de Elite, são muito bem feitas e montadas e por isso mesmo, parecem ser acontecimentos reais aos olhos do espectador. O problema aqui é que, acreditando ser real o que vê no cinema, o espectador tem a certeza de que aquela violência só ocorre dentro das favelas do Rio de Janeiro, ou que todos os policiais convencionais são corruptos ou que todos os moradores da favela são marginais. Retornando, então, à figura generalizada do inimigo, trazida pelos filmes aqui analisados.

Analisando [...] filmes do cinema brasileiro com temáticas de violência da última década, identificamos nas narrativas audiovisuais elementos comuns com relação à visibilidade da violência e suas formas de representação no espaço midiático.

Essas novas construções estéticas, ancoradas na dinamicidade da linguagem audiovisual, interpelam o receptor pela intensidade e imediatismo e comungam de uma estética, que [...] se apresenta como um lugar privilegiado de construção de valores, identidades, mediações e sentidos. (MONTORO, 2002).

A construção de valores estabelecida pela representação da violência no cinema brasileiro, agregada à percepção do público sobre o que assiste é um dos efeitos que aqui se tenta classificar. Essa ideia de certeza de que o que é visto na mídia é real, na maioria das vezes, interfere na visão de mundo do espectador, ou seja, como ele passa a perceber certos acontecimentos do cotidiano.

Ainda, é curioso o grande interesse do público em relação à violência em si. Nos jornais, a maioria das notícias hoje em dia é sobre atos criminosos, grande parte dos filmes lançados nas últimas décadas tem a temática violenta tanto discutida, além de seriados e literatura ficcional, dentre outros meios de comunicação e mídia que carregam conteúdo de violência, dos mais diversos tipos. Segundo Presdee (2000, p. 79) a televisão, e o cinema pode ser encaixado aqui também, traz ao público o espetáculo da humilhação e violência, observados como meios de entretenimento. O que ele questiona é o porquê de cenas de humilhação e violência despertarem no espectador certo prazer em assisti-las? Algumas hipóteses e ideias levantadas são de que pode o espectador ter um sentimento bom ao assistir a uma cena humilhante ou violenta, sabendo que não é ele a vítima, pois não está sendo atingido diretamente. Ou seria isto uma resposta à imersão na maldade das cenas, entendendo que o quanto mais real a cena parece, maior é o sentimento de

adrenalina, e melhor ainda por saber que esta excitação ao assistir cenas de violência, não é conhecida pelas autoridades e, portanto, nunca prejudicará o espectador diretamente.

Com estas questões em mente, o estudo da representação da violência e seus possíveis efeitos sobre o público em geral é reiteradamente complexo. A partir de alguns pontos de vista, selecionando apenas uma plataforma midiática, o cinema, tenta-se entender a complexidade desta representação, buscando atingir uma resposta satisfatória aos questionamentos apresentados. Tomando por base os entendimentos de pânico moral, conceito a ser explicado a seguir, buscar-se-á distinguir duas possíveis formas de resposta do público à representação da violência.

PERCEPÇÃO DO PÚBLICO SOBRE A VIOLÊNCIA REPRESENTADA: PÂNICO MORAL OU INCITAÇÃO À VIOLÊNCIA?

A violência representada nas cenas dos filmes aqui estudados, como já mencionado anteriormente, se faz parecer o mais próxima da realidade possível, ressaltando os pontos já discutidos, sobre a montagem e ficcionalidade de tais imagens. Estudos, como este, que buscam entender de que forma a representação da violência pode atingir o espectador, resultam em analisar tais possibilidades, e não em pontuá-las especificamente com certo nível de certeza. Isso porque, não há uma maneira de enumerar e qualificar os efeitos da exposição à violência, representada ou não, que recaem sobre o espectador, pois o objeto de estudo é subjetivo. Sendo assim, o que se percebe sobre a exposição do público à representação da violência, tal e qual ocorre nos filmes da franquia Tropa de Elite, presentes objetos de estudo, relacionando-a com sua percepção e resposta ao que vê nas telas do cinema, é a existência do termo 'pânico moral', compreendendo bem tal relação.

A teoria do pânico moral, desenvolvida e analisada por Cohen (1972), pode ser entendida, em sua mais simples interpretação, como erro coletivo de entendimento, ou de interpretação. Isso ocorre quando um ato criminoso, por exemplo, sem graves consequências é divulgado e mostrado na mídia como algo de maior impacto do que deveria. Erro das plataformas midiáticas em

ênfataz-lo tanto, e também, erro do público na interpretação do ocorrido, como se fosse algo de consequências em grande escala. De acordo com seus estudos, Cohen (1972) percebe que pânico moral é o termo utilizado pela percepção do público sobre um acontecimento transmitido pela mídia, e que tal percepção, por vezes, é muito maior que necessária. A mídia muitas vezes exagera na transmissão de certos casos, e tal exagero causa um pânico geral e moral no público. Contudo, este entendimento sobre pânico moral é ainda muito simples. Sendo assim, existem três dimensões de pânico moral a serem entendidas, sendo elas simetria, energia e o real problema e seu real significado (FERREL *et al.* 2012).

A dimensão da simetria envolve subcultura e pânico moral, aquela como ação e esta como sua reação, sendo entendido que os agentes buscam resolver seus problemas enfrentando-os. Neste sentido, a complexidade de pânico moral se mostra pelo fato de que isto não é a simples falta de interpretação do acontecimento ou da representação da violência no caso concreto, mas sim que cada pânico moral desenvolvido em cada comunidade revela algo a mais sobre o ambiente cultural em que vivem. Por outro lado, a dimensão da energia implica em entender que há um momento de energia em cada fase do acontecimento, desde o ato em si, à representação pela mídia, até o pânico do público. O agente criminoso ao cometer o ato sente excitação ao entender a repercussão do povo sobre o que fez acontecer, o reconhecimento e a atenção que recebe são o motivo da energia nesta fase. A mídia, entendendo que seu público já tem um mínimo conhecimento sobre o fato ocorrido e que esperam ansiosamente pelas notícias e o desenrolar do acontecimento, sabe e busca esta agitação de sua audiência, pelo fato de que a indignação e curiosidade são fatores crescentes, diretamente ligados ao lucro do mercado midiático. O público, ou seja, quem diretamente sofre com o pânico moral, traz a ideia de vingança, sendo que desejam punições de variadas formas aos infratores, portanto carregam em si uma energia emocional, que é o que intriga o pânico moral. O pânico se traduz em medo para o público no geral. Por fim, a dimensão conhecida como o real problema e o real significado sustenta que o pânico moral não é apenas uma ilusão do público gerada pelo exagero da mídia sobre o fato, mas significa que por trás de toda essa energia antes mencionada, há um problema real a ser enfrentado. Tanto pelo possível

deslocamento de outro medo ou pela ilusão de outra ameaça mais séria, ainda assim pode ser chamado de pânico moral e coletivo, podendo ensinar em maior grau sobre a crise e o medo enfrentados por aqueles que sofrem do pânico moral, se entendidos corretamente.

Estou preocupado aqui com a maneira que a situação foi inicialmente interpretada e apresentada pela mídia em massa, pois é desta forma que a maioria das pessoas recebe suas imagens de desvio e desastres. As reações tomam lugar na base destas imagens processadas ou codificadas: pessoas ficam indignadas ou irritadas, formulam teorias e planos, fazem discursos, escrevem cartas aos jornais. A apresentação ou o inventário da mídia sobre os eventos dos *Mods* e dos *Rockers* é crucial na determinação dos próximos estágios da reação. (COHEN, 2002, p. 24).

Cohen (2002) desenvolve a teoria de pânico moral após acontecimentos em 1964, na praia inglesa, localizada na cidade de Clacton. O acontecimento foi o seguinte: dois grupos de jovens, um chamado de *Mods*, grupo identificado entre si pelo uso de lambretas e boas vestimentas, e o outro chamado de *Rockers*, identificados pelo uso de motocicletas, jaquetas de couro, no estilo de clássicos motoqueiros americanos. Há o barulho de seus veículos, como uma disputa, algumas janelas de estabelecimentos são quebradas, e não há grande perturbação, como mostram as imagens gravadas pela mídia que reporta o caso. O que provoca o início dos estudos sobre o acontecimento é a grande perturbação da mídia sobre o caso, que claramente exagera nas reportagens e atenção extrema ao ocorrido, com manchetes anunciando um dia de terror para os ocupantes e habitantes da praia de Clacton, o que ficou conhecido como o caso dos *Mods* e dos *Rockers*⁵.

Algumas análises feitas pelo autor logo após o acontecimento o levaram a certas conclusões, se assim podem ser chamadas, sobre o porquê da extrema midiaticização do caso. Um dos pontos elencados envolve o exagero e a distorção dos fatos, e da seriedade do evento. Além disso, como meios de sensacionalização, e conseqüente interesse pelo público e lucro para as mídias envolvidas, as manchetes dos jornais impressos e televisivos utilizavam palavras de conteúdo favorecedor ao sensacionalismo, como 'gangues', 'batalha' ou 'ataque'. A interpretação destas notícias pelo público foi de que

⁵ Os Modernos e os Roqueiros, em tradução livre. Não há tradução oficial para a língua portuguesa.

famílias que passavam suas férias tranquilas na praia foram obrigadas a fugir pela chegada de uma quadrilha que destruía a cidade.

Outro ponto elencado pelo autor com o estudo do caso foi sobre a presunção, ou seja, da maneira em que foram apresentadas as notícias, o público poderia assumir que o que ocorreu na praia de Clacton, ocorreria novamente. O resultado foi que o público especulava qual seria o próximo local escolhido pelos *Mods* e pelos *Rockers* para o ataque, e com isso, pensavam em como pará-los antes que o fato acontecesse. A preocupação aqui é exatamente o que se busca analisar neste trabalho, a da resposta do público ao fato que ainda nem aconteceu, ou seja, a tentativa de se livrar do perigo com as próprias mãos. Uma onda de notícias exageradas sobre o caso de pouca perturbação, que gerou movimentação tanto do público, quanto das autoridades, sem necessidade.

Já o terceiro ponto elencado pelo autor foi o da simbolização, que é integrado, basicamente, por três processos, quais sejam: uma simples palavra simboliza um status, como *Mod* carrega o significado de delinquente; objetos como vestimenta e acessórios simbolizam esta palavra; estes mesmos objetos simbolizam o status em si, e ainda a emoção que carrega. Portanto percebeu-se que a junção destes três processos descaracterizava as palavras e objetos de seus simples e primários significados, tornando-os algo inteiramente ruim do ponto de vista do público afetado no processo da midiatização exagerada.

Diante das conceituações e explicações acima, este efeito trazido especialmente para dentro da plataforma cinematográfica, com as análises já realizadas sobre os filmes da franquia *Tropa de Elite*, pode ser situado na concepção de generalização do favelado como inimigo e do oficial do BOPE como amigo e parceiro. O policial convencional que se corrompe, também é visto como inimigo, por ajudar de forma ou outra no financiamento do tráfico de drogas, indo contra o que os oficiais do BOPE lutam e acreditam. Isso tudo são conclusões tiradas a partir da análise da representação da violência em ambos os filmes, juntamente com a breve introdução feita sobre o pânico moral.

As possíveis reações do público ao ser apresentado a tal representação, não são necessariamente físicas. O pânico moral gerado por esta representação atribui ao espectador a ideia de generalização e certeza de conhecimento sobre quem são inimigos na sociedade, pelo menos no âmbito

das favelas e da guerra às drogas. Esta possível concepção sobre os favelados, que seriam todos bandidos e traficantes, pode incitar no espectador, ainda, o desejo de vingança e punição, de duas formas: uma é a ideia favorável à invasão do exército nas favelas, para que sejam extintas, extinguindo-se assim, o tráfico de drogas de forma generalizada. Ideia com falso fundo de verdade, mas que conforta o medo do espectador que assim se convenceu. Outra é a ideia de legítima defesa, que sabendo – a partir do que assistiu nos filmes – como funciona o esquema do tráfico e da polícia dentro das favelas, e não se sentindo seguro, pela fácil corruptibilidade dos convencionais, que são os policiais vistos nas ruas todos os dias, o espectador crendo que resolverá seu próprio problema, adquire uma arma de fogo ou mesmo tenta fazer justiça com as próprias mãos, não acreditando no poder de polícia.

Diante ao exposto, os possíveis efeitos que a representação da violência nos filmes Tropa de Elite 1 e 2 gera no espectador, a partir do presente estudo, são de pré-conceito generalizado formado a partir das idealizações dos filmes sobre favela, seus moradores, tráfico de drogas e policiais convencionais e ainda, incitação à violência da forma entendida, erroneamente, como legítima defesa, do público contra os inimigos da sociedade.

CONCLUSÃO

Ante ao exposto, entende-se que a criminologia cultural busca compreender os fatores sociais envolvidos no fato criminoso, como os acontecimentos anteriores ao crime, que são igualmente, se não mais importantes, que o fato em si. Conforme as conceituações apresentadas pelo estudo da criminologia cultural, o desvio traz entendimento diverso e mais complexo que aquele impresso na lei. Na criminologia cultural, a preocupação do conceito envolve a esfera social do agente criminoso e acontecimentos anteriores ao crime. Entendido também, pela criminologia clássica, como um problema social, não levando em conta apenas os fatores do agente criminoso e antecedentes, depende muito da circunstância cultural a ser analisada.

Já a subcultura se encaixa na situação de grupos diferenciados da cultura a que pertencem, tentando resolver seus próprios problemas por meio

do comportamento considerado desviado. Ainda, o significado das ações e desvios varia de acordo com seu contexto cultural. O mesmo ato pode ser considerado uma transgressão ou não, dependendo de quem o praticou, quem foi seu receptor ou vítima, da localidade em que se encontra, etc.

Sendo assim, a análise da representação da imagem, no âmbito da criminologia cultural, se dá desde seu início, no século XIX, com o surgimento da fotografia. Ao início do século XX, o cinema ganhou força e incitou a curiosidade de pesquisadores na década de 40, sobre a representação da violência e criminalidade dos filmes de bilheteria, desenvolvendo métodos que, ao longo do tempo, sustentaram que o significado de uma representação se encontra em diferentes posições, de acordo com seu público e de que forma foi analisado. Uma das preocupações em relação à representação da violência e crime na mídia é a da confusão entre o que é fato e o que é ficção. Hoje em dia, existem inúmeros programas de televisão, filmes e séries dedicados ao assunto da criminalidade, das mais variadas formas. Os bem conhecidos programas de investigação policial americanos parecem trazer dados reais sobre o sistema policial, de investigação e julgamento, pela alta capacidade de verossimilhança com a realidade, ou até mesmo de puro convencimento possível através da alta tecnologia dos tempos de hoje, empregada pelas mídias. A partir da representação desta plataforma, a confusão do público sobre o que é ou não ficção é perceptível e preocupante. Além disso, as criações da mídia sobre seus conceitos de serial killers, por exemplo, podem enganar até os mais entendidos, pelo poder talvez persuasivo que têm sobre o espectador.

O cinema brasileiro, principal plataforma midiática analisada, começou sua história na década de 30 e desde então, passou por vários ciclos, com alguns sucessos pontuais e outros mais lembrados, que dominaram a indústria por mais tempo até que a chamada era do Cinema Novo deu lugar à Embrafilme, criada na época do governo militar, mas que não resistiu à concorrência com outras plataformas e teve seu fim no final da década de 80. Já no início dos anos 90, surge o cinema da Retomada que obteve sucesso apenas no final da década com o filme Central do Brasil. A partir de então, vários lançamentos de sucesso tomaram lugar, com temáticas que

representavam a realidade social do Brasil das favelas, das periferias e da violência urbana como, por exemplo, os filmes Cidade de Deus e Carandiru.

Segundo a temática da representação da violência, os filmes em evidência nesta pesquisa, Tropa de Elite e Tropa de Elite2: O Inimigo Agora é Outro, carregam a representação da violência do ponto de vista das autoridades policiais, principalmente do BOPE (Batalhão de Operações Policiais Especiais). Em análise à simbologia e partes técnicas de ambos os filmes para entender a representação da violência em tela, percebe-se que é constante a generalização do favelado como o inimigo tanto da polícia, quanto da sociedade. Esta generalização, equivocada, permite que o espectador entenda que quem vem da favela é marginal e perigoso e por isso, é justificada a ação do BOPE contra os favelados. O segundo filme da franquia, entretanto, mostra uma mudança de posição em relação a quem é o inimigo. Percebe-se, pela representação, que todo o sistema é corrupto e, portanto, inimigo, pois a corrupção anda junto com o tráfico. Mais uma vez a ideia de generalização do inimigo é apresentada, e desta vez é por meio do sistema.

A representação dos filmes busca trazer a noção de realidade das ações e cenários, para que o público se identifique com o que assiste. Porém, a representação pode trazer ao espectador a ideia de que as cenas de brutalidade que vê na tela ocorrem assim como mostradas e que são acontecimentos cotidianos da favela e das ações policiais, justamente porque as cenas são projetadas para parecerem reais. O problema desta identificação com a realidade é que, por vezes, o que é representado na tela, passa a ser a única realidade conhecida pelo espectador, e que, portanto, fundamenta suas respostas, reações e construções de valores no que acredita ser real através da representação.

Por fim, outro ponto analisado sobre a percepção do público foi sobre o pânico moral que nasce a partir das representações e exageros midiáticos sobre o tema da violência. Existe um erro coletivo de compreensão do que é visto na mídia e que causa o pânico moral. Apesar de ser, em sua mais simples concepção, um erro de interpretação e exagero, o pânico do espectador não é totalmente infundado, pois existe sim um problema real a ser enfrentado. Entendendo por pânico moral a reação do público em relação à representação da violência nos filmes em análise, ele pode se desenvolver de duas formas:

Moralmente, o espectador toma para si a ideia de generalização do inimigo e acredita ser aquela a realidade das favelas, sem contestação, o que gera preconceito contra os menos favorecidos e favelados, que carregam o estigma, aos olhos de quem está do outro lado. E ainda, como segunda forma de percepção, pode o espectador acreditar que o meio de acabar com o tráfico e a marginalidade é pela violência, como vista nos filmes. Isto pode ensejar que o espectador acredite que é possível, e até melhor (visto que os policiais são corruptos) fazer justiça com as próprias mãos. Esta possível incitação à violência é mais moral do que necessariamente física, pois a generalização do favelado como marginal e inimigo, distancia ainda mais as realidades existentes dos dois lados dos muros das favelas.

REFERÊNCIAS

ALLEN, Jessica; LIVINGSTONE, Sonia; REINER, Robert. True Lies: changing images of crime in British Postwar Cinema. *European Journal of Communication*, p. 53-75, 1998.

ARAÚJO, Adriane Reis de *et al.* *Criminologia e cinema: perspectivas sobre o controle social*. Brasília: UniCEUB, 2012.

ARAÚJO, Rafael; BRANCO, Priscila Alves Teixeira. A polêmica sobre a violência em *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*. *Revista AURORA*. São Paulo, 5ed, maio. 2009. Disponível em: <http://www.pucsp.br/revistaaurora/ed5_v_maio_2009/artigos/ed5/5_4_rafael_p_riscila.htm>. Acesso em: 15 abr. 2016.

BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. *Cinema mundial contemporâneo*. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2011.

BARKER, Martin; PETLEY, Julian. *Ill Effects: the media/violence debate*. 2. ed. Londres: Routledge, 2001.

BOPE OPERAÇÕES ESPECIAIS. Valores: símbolos. Disponível em: <<http://www.bopeoficial.com/valores/simbolo/>>. Acesso em: 22 abr. 2016.

BROMFMAN, P. (2007). *Tropa de Elite*. [Gravada por Tihuana]. Em *Tropa de Elite*. [CD]. Rio de Janeiro, RJ: EMI.

CARVALHO, Ângela Julita Leitão de. A espetacularização da violência no cinema brasileiro. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 14, 2009, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: SBS, 2009. p. 1 - 17. Disponível em:

<file:///C:/Users/Administrador/Downloads/sbs2009_GT24_Angela_Leitao (1).pdf>. Acesso em: 17 abr. 2016.

CARVALHO, Salo de. Antimanual de Criminologia. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2008.

CARVALHO, Salo de. Criminologia cultural, complexidade e as fronteiras de pesquisa nas ciências criminais. Revista Brasileira de Ciências Criminais. Ano 17. n.81. nov.-dez. 2009. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/29022481/Carvalho-Salo-Criminologia-Cultural-Complexidade-e-as-Fronteiras-de-Pesquisa-nas-Ciencias-Criminais#scribd>>. Acesso em: 15 abr 2016.

COHEN, Stanley. Folk devils and moral panics: the creation of mods and rockers. 3. ed. Nova Iorque: Routledge, 2002.

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

FERREL, Jeff; SANDERS, Clinton. Cultural criminology. 1.ed. Boston: UPNE, 1995.

FERREL, Jeff; HAYWARD, Keith; YOUNG, Jock. Cultural criminology: an invitation. 2. ed. Londres: SAGE, 2012.

FERREL, Jeff et al. Cultural criminology unleashed. 1. ed. Londres: Routledge, 2004.

FERREL, Jeff. Tradução de CARVALHO, Salo de. Tédio, crime e criminologia: um convite à criminologia cultural. Revista Brasileira de Ciências Criminais. Ano 18. n. 82, jan.-fev. 2010. Disponível em: <http://www.academia.edu/2943178/T%C3%A9dio_Crime_e_Criminologia_tradu%C3%A7%C3%A3o_artigo_Jeff_Ferrell_>. Acesso em: 16 nov. 2015.

GARCÍA-PABLOS DE MOLINA, Antonio; GOMES, Luiz Flávio. Criminologia: introdução a seus fundamentos teóricos: introdução às bases criminológicas da Lei 9.099/95 – Lei dos Juizados Especiais Criminais. 4. ed. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2002.

GOODE, Erich; BEN-YEHUDA, Nachman. Moral panics: the social construction of deviance. 2. ed. Cambridge: Wiley-Blackwell, 2009.

HAYWARD, Keith. Five Spaces of Cultural Criminology. Vol. 52, p. 441-462. Oxford: Oxford University Press, 2012.

HAYWARD, Keith; PRESDEE, Mike. Framing crime: cultural criminology and the image. 1.ed. Londres: Routledge, 2010.

HAMBURGUER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: Novos Estudos. In: CONFERÊNCIA ANNUAL VISIBLE EVIDENCE, 78., 2006, São Paulo. SCIElo Brasil. São Paulo: Cebrap, 2007. p. 113 - 128. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000200011>. Acesso em: 15 abr. 2016.

JACOBSEN, Michael Hviid. The poetics of crime: understanding and researching crime and deviance through creative sources. Inglaterra: Ashgate, 2014.

KATZ, Jack. Seductions of crime: moral and sensual attractions in doing evil. Nova Iorque: Basic Books, 1988.

KIDD-HEWITT, David; OSBORNE, Richard. Crime and the media: the post-modern spectacle. Londres: Pluto Press, 1995.

LEANDRO, Anita; PEREIRA, Ondina Pena. Sobre a violência no cinema brasileiro contemporâneo: considerações sobre Cidade de Deus e Ônibus 174. XXVII Encontro Anual da Anpocs. Disponível em: <http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=4326&Itemid=316>. Acesso em: 10 mai. 2016.

LYRA, Roberto. Criminologia. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1961.

MACHADO, Carla. Pânico Moral: para uma revisão do conceito. Interacções, n.7, p. 60-80, 2004.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro; ROCHA, Simone Maria. Representações fílmicas de uma instituição policial violenta: resquícios da ditadura militar em Tropa de Elite. Revista FAMECOS. Porto Alegre, v.7, n.2, p. 49-58, maio/agosto. 2010.

McNULTY, Eugene; NICOL, Bran; PULHAM, Patricia. Crime culture: figuring criminality in fiction and film. Londres: Continuum International Publishing Group, 2011.

METZ, Christian. A significação do cinema. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MONTORO, Tânia Siqueira. Imagens de violência: construções e representações. Comum. Inf. v. 5. n 1/2, p. 51-62. 2002. Disponível em: <<https://revistas.ufg.emnuvens.com.br/ci/article/viewFile/24170/14057>> Acesso em: 11 mai. 2016.

NAGIB, Lúcia. O Cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

O'BRIEN, Martin; YAR, Majid. Criminology: the Key Concepts. Londres: Routledge, 2008.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL. Biblioteca Central Ir. José Otão. Modelo de Referências Elaborado pela Biblioteca Central Irmão José Otão. Disponível em: <<http://www3.pucrs.br/portal/page/portal/biblioteca/Capa/BCEPesquisa/BCEPesquisaModelos>>. Acesso em: 18 mai. 2016.

PRESDEE, Mike. Cultural criminology and the carnival of crime. 1.ed. Londres: Routledge, 2000.

RAFTER, N. H. Shots in the mirror: crime films and society. Oxford: Oxford University Press, 2000.

ROCHA, Álvaro Oxley. Crime e controle da criminalidade no Brasil: a criminologia cultura e suas contribuições para debate. Confluências - Revista Interdisciplinar de Sociologia e Direito. v. 15. n. 2, p. 121-136. 2013. Disponível em: <<http://www.confluencias.uff.br/index.php/confluencias/article/view/200>> Acesso em: 16 nov. 2015.

ROCHA, Álvaro Filipe Oxley da; SILVA, Simone Schuckda. A dinâmica emocional do desvio: uma análise em criminologia cultural. Revista do CEJUR/TJSC: Prestação Jurisdicional, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 265-283, out. 2014. ISSN 2319-0884. Disponível em: <<http://revistadocejur.tjsc.jus.br/cejur/article/view/74>>. Acesso em: 16 nov. 2015.

ROCHA, Glauber. Revolução do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Alhambra-Embrafilme, 1981.

ROSA, Alexandre Moaris da; AMARAL, Augusto Jobim do. Cultura da punição: a ostentação do horror. 2. ed. Florianópolis: Empório do Direito, 2015.

ROSSINI, Miriam. Favelas e favelados: a representação da marginalidade urbana no cinema brasileiro. Revista Famecos. Porto Alegre, n. 10, p. 29-34, nov. 2003.

SALVO, Fernanda. Cinema brasileiro da Retomada: da pobreza à violência na tela. Revista Espcom, n. 1. Belo Horizonte, [20--?]. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~espcom/revista/numero1/ArtigoFernandaSalvo.html>>. Acesso em: 15 abr 2016.

SAPORI, Luis Flávio. SOUZA, Barnabé Silas de. Violência policial e cultura militar: aspectos teóricos e empíricos. Teoria & Sociedade, Belo Horizonte, n. 7, p. 173-214, 2001.

SHIPLEY, Wes; CAVENDER, Gray. Murderand Mayhemat the Movies. Journal of Criminal Justice and Popular Culture, Indiana State, v. 9, n. 1, p. 1-14, fall 2001.

SOARES, Luiz Eduardo; PIMENTEL, Rodrigo; BATISTA, André. Elite da Tropa. Rio de Janeiro. Objetiva, 2006.

SOARES, Luiz Eduardo. Legalidade libertária. 1. ed. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2006.

TAFT, Donald R. Criminology: a cultural interpretation. 1. ed. Nova Iorque: Macmillan Company, 1953.

TROPA de Elite. Direção e Roteiro: José Padilha. Produção: José Padilha; Marcos Prado; Intérpretes: Wagner Moura; Caio Junqueira; André Ramiro; Milhem Cortaz; Fernanda de Freitas; Fernanda Machado; Thelmo Fernandes; Maria Ribeiro e outros. Música: Pedro Bromfman. Rio de Janeiro: Universal Pictures do Brasil, 2007. 115 min.

TROPA de Elite 2: o inimigo agora é outro. Direção e Roteiro: José Padilha. Produção: Marcos Prado; Intérpretes: Wagner Moura; André Ramiro; Milhem Cortaz; Irandhir Santos; André Mattos; Sandro Rocha; Tainá Müller; Seu Jorge e outros. Música: Pedro Bromfman. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2010. 115 min.

XAVIER, Ismail. Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983.

YOUNG, Jock. The criminological imagination. 1. ed. Cambridge; Malden: Polity Press, 2011.

ZAFFARONI, Eugenio Raúl. A palavra dos mortos: conferências de criminologia cautelara. São Paulo: Saraiva, 2012.