
Mapeamento de concepções da violência no cinema brasileiro¹

Vinícius BRITO²

Bruno LEITES³

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

RESUMO

Este trabalho pretende fazer um panorama sobre a violência no cinema brasileiro, a fim de nos dar o suporte histórico e teórico para analisar *Tropa de Elite*. Esses movimentos cinematográficos brasileiros, como - por exemplo – o Cinema Marginal e o Cinema Novo, utilizaram a violência de diversas maneiras para expressar e comunicar algo aos espectadores, carregando características particulares que podem, ou não, se encaixar nas que tangem com *Tropa de Elite*.

PALAVRAS-CHAVE: violência; cinema brasileiro; *Tropa de Elite*; cinema.

INTRODUÇÃO

Muito antes de circular em meio comercial, *Tropa de Elite* já vinha cativando milhares de brasileiros que se anteciparam e assistiram ao filme pirateado. Sua forma de lidar com diversas pautas sociais, além de, posteriormente, atrair milhões de pessoas às salas de cinema, levantou debates sobre a ação policial nas favelas, abuso de autoridade, consumo de drogas ilícitas e, sobretudo, sua violência.

Este artigo é pertencente a um trabalho em andamento, feito como Trabalho de Conclusão de Curso na graduação de Publicidade e Propaganda, que tem como objetivo compreender a visão sobre a violência de *Tropa de Elite* por um grupo de pessoas que possuem a mesma situação financeira e possuem classes sociais semelhantes as dos moradores das favelas apresentados na obra. Além disso, uma das etapas metodológicas consiste na análise da violência em outros movimentos cinematográficos, e este artigo vai se dedicar a essa etapa.

Neste artigo, serão mapeadas concepções da violência utilizadas para compreender o Cinema Novo, o Cinema Marginal e o cinema brasileiro dos anos 1990 e

¹ Trabalho apresentado no intercom júnior, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Graduando do Curso de Publicidade e Propaganda da UFRGS, e-mail: vinibds1998@hotmail.com.

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Publicidade e Propaganda da UFRGS, e-mail: bruno.leites@ufrgs.br

2000. Por fim, serão levantadas algumas hipóteses sobre as relações entre a violência de *Tropa de Elite* e outras praticadas no cinema brasileiro.

2. Concepções da violência no Cinema Novo e no Cinema Marginal

2.1 Violência no Cinema Novo - Estética da fome (1965)

Nos anos 60, nascia o Cinema Novo, movimento cinematográfico brasileiro que se propôs a pôr em pauta as desigualdades sociais que permeavam o Brasil à época. E, um ano após *Deus e o Diabo na Terra do Sol* ter conquistado uma indicação à Palma de Ouro, Glauber Rocha escreveu o manifesto *Eztetyka da Fome*, reconhecendo, explicando e elogiando o trabalho construído pelo Cinema Novo. No texto, para Rocha (1965, p. 1), as formas que a cultura brasileira - sendo latino-americana e subdesenvolvida - encontrava de se comunicar com os europeus era ineficaz, pois nunca passava a real dor que o povo brasileiro sentia. Todavia, esse problema também não se enraizou somente no brasileiro que contribuiu com a colonização culturalmente normativa, como também fazia parte do próprio europeu que, segundo Rocha (1965, p.2), não era capaz de compreender esses problemas e somente se interessava pela nossa cultura artística a maneira que ela saciasse o seu imaginário do nosso primitivismo.

Com isso, segundo Glauber Rocha, a fome brasileira é o que clamava por atenção e a “nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida” (ROCHA, 1965, p.2). Mas o Cinema Novo foi capaz de compreender e expor essa fome que o europeu e a maioria dos brasileiros não entendem, pois encontrou um meio de estabelecer o contato que tornasse a visão do colonizado compreendida pelo colonizador e, através disso, Glauber Rocha definiu a violência como a sua mais nobre manifestação cultural. Para Rocha (1965, p.3), o exato comportamento de um faminto é a violência. A violência de alguns personagens do Cinema Novo tem caráter emancipatório político e que visa conquistar a atenção do colonizador - que se encontra como espectador da obra -, e também conquistar a liberdade perante a fome, entre os personagens do filme: “somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora” (ROCHA, 1965, p.3). Partindo disso, a violência do Cinema Novo acontece de duas maneiras: na primeira, temos o Cinema Novo como um cinema que retrata a violência; já na segunda, o

Cinema Novo se propõe a ser um cinema violento, o qual imagetivamente produz a violência no espectador.

Primeiramente, como cinema que retrata a violência, podemos nos basear na citação feita no parágrafo anterior, na qual Rocha (1965, p.3) diz ver na violência e no horror que ela causa, a forma do colonizador compreender a cultura que explora. Nesse caso, podemos pegar seu próprio filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) que retrata a jornada de um cangaceiro (Manoel) que, visto suas condições de miséria e fome, acaba por se utilizar da violência contra o seu “colonizador”. Com isso, Glauber Rocha faz uma representação entre colonizador e oprimido ao mostrar o Coronel - que representa o colonizador europeu - que retira de Manoel - representante do brasileiro colonizado - o gado, que é o seu meio de se libertar da fome.

Além disso, tanto o coronel, quanto o governo, por não compreenderem a própria miséria que perpetuam, são cúmplices do europeu colonizador, em certa medida. E, no momento em que Manoel comete um ato de violência contra o coronel, ele não ataca apenas o colonizador europeu e o colonizador dentro da própria colônia, ele também está, simbolicamente, atacando o Governo e ruindo por dentro a estrutura colonizadora que já se enraizou dentro de seu país: “Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente [...]” (ROCHA, 1965, p.3). Aqui, a violência de Manoel é física, é filmada, é coreografada e existe para mostrar ao espectador uma agressão. Não somente isso, como o personagem principal fala um pensamento que, de certa maneira, resume esse momento do Cinema Novo: “Só se pode fazer justiça no derrame de sangue”. Ou seja, a violência é a única forma de se fazer ouvido pelo colonizador.

Já como um cinema violento, o Cinema Novo explorou algo mencionado por Rocha (1965, p.3), cujo manifesto disse que o Cinema Novo nada pediu, mas sim impôs a violência de suas imagens e sons, para conquistar espaço no cenário internacional - onde habitam os colonizadores europeus. Nessa violência, não temos a representação de uma agressão, mas sim uma combinação de imagens e sons feitos de forma a violentar o próprio espectador, causando confusão, repulsa e outras sensações que são caracterizadas como não “digestivas”. O filme *Vidas Secas* (1963), por exemplo, utiliza recursos audiovisuais de maneira a causar essas sensações. A obra decide - logo no início - causar repulsa no espectador, através do som. Na cena de abertura, enquanto vemos a família de Fabiano andando pelo sertão, um zumbido de mosca toma conta do

áudio do filme e, além de aumentar conforme o tempo passa, dura por bastante tempo, de maneira a incomodar os ouvidos. Porém, esse recurso não está desprovido de função, pois o incômodo que sentimos com a mosca do filme tem como função nos fazer - salvas proporções - sentir a dor que os personagens sentem em toda sua trajetória sob condições miseráveis. Ademais, a fotografia da obra também contribui com as sensações não “digestivas” causadas no espectador. Em *Vidas Secas*, temos a utilização de fundos estourados que, além de agredir os olhos com sua intensidade, também influenciam o olhar do espectador que não pode prestar atenção em mais nada, a não ser no que está em primeiro plano. E, nesse caso, a fotografia tem como função transpassar o imagético e atingir os sentidos do espectador, causando desconforto. Além disso, o recurso - mais uma vez - não está desconexo de significado, pois ele nos convida a sentir como o ambiente onde o filme se passa é cruel e agride os personagens, com seu sol forte e clima seco.

Portanto, é notória a importância do Cinema Novo e da sua estética da fome para o cinema brasileiro. A fome que milhões de brasileiros sentem, foi transformada em conceito ideológico e audiovisual que, quando combinados, resultaram em uma violência utilizada para chamar atenções para as desigualdades sociais presentes no Brasil. Uma violência que, quando entrasse em contato com o espectador, faria de tudo para transmitir sua mensagem de maneira original.

2.2 Violência no Cinema Marginal - o limite da representação (1968)

No fim dos anos 60, o Cinema Novo estava se dispersando. No entanto, acompanhando sua perda de força, surgia o Cinema Marginal. E, apesar de possuírem características semelhantes, o Cinema Marginal teria ido além das já apresentadas pelo Cinema Novo. Portanto, Ramos (1987, p. 115) separou essas características que ajudam a definir a “estética” marginal, em três: a agressão, a estilização e a fragmentação narrativa. E, como esse estudo tem como intuito abordar a violência do movimento, vamos nos debruçar somente sobre a agressão e a fragmentação narrativa.

Dentro da agressão, segundo Ramos (1987, p. 116), a glorificação do abjeto se constitui como uma característica marcante do movimento, que se permite, ao invés de vangloriar o belo, dar espaço de tela para “o nojo, o asco, a imundície, a porcaria, a degradação [...]” (RAMOS, 1987, p. 116) tanto nas atitudes de seus personagens, quanto imagetivamente ressignificado na tela. Segundo o autor, uma das formas de representar

o abjeto é através da “deglutição aversiva”. Nesse tipo de imagem, temos um personagem que “enche a boca de comida, acima de sua capacidade de mastigar, ou então deixa a massa formada escapar pelos cantos da boca” (RAMOS, 1987, p.116). Ademais, Ramos (1987, p. 116) define essas imagens animais como forma de reprodução da degradação ou da violência. Portanto, tais imagens não somente provocam o espectador e o agridem, como também são representações do traço agressivo do ser humano.

Ademais, essas imagens não estão desprovidas de propósito durante as obras do Cinema Marginal, pois elas têm como propósito provocar o horror. Segundo Ramos (1987, p. 118), “O horror ‘marginal’ é inexprimível, sua motivação transcende a ‘motivação da ação’ situada no universo da representação clássica” (RAMOS, 1987, p. 119). No Cinema Marginal, o horror se manifesta de forma primitiva, com berros, penetrando fundo na alma humana e carregando um grande simbolismo consigo.

Portanto, é através desse horror e da imagem do abjeto que, segundo Ramos (1987, p. 121), vai se estabelecer a forma de violência - denominada pelo autor, de “agressão” - que faz parte do Cinema Marginal.

Horror e Abjeção coincidem para o estabelecimento de uma forma de relacionamento com espectador baseada na “agressão” a supostas expectativas de fruição por parte deste. A relação agressiva com o espectador parece inevitável na medida em que o autor tende a reproduzir nesta o horror que a proximidade do abjeto lhe causa. (RAMOS, 1987, p. 121).

Não obstante, a própria narrativa, segundo Ramos (1987, p. 115), também tem a função de “agredir” o espectador, pois foge do desenvolvimento clássico. O próprio autor afirma isso, ao dizer que:

Ao espectador, viciado em mecanismos de fruição próprios da narrativa clássica e que se abstenha de seguir a intriga [...], resta um trabalho árduo e uma extrema “atenção” ao nível de recolhimento de dados para a constituição da história. (RAMOS, 1987, p.141).

E essa “extrema atenção” mencionada pelo autor, incomoda e causa desconforto em quem espera uma construção completamente diferente da narrativa proposta.

Ademais, a principal característica da fragmentação narrativa presente no Cinema Marginal é a de não possuir referência externa que dê um significado além do que a própria imagem está mostrando.

[...] almeja-se a significação de estados dramáticos em si mesmos, em sua própria concretude material. Se tivermos como parâmetro o costumeiro dobrar-se da representação sobre seu referente, diversas sequências do Cinema Marginal pertencem ao universo do “não-sentido”, não se articulando em função de uma instância outro do que sua constituição em imagem. (RAMOS, 1987, p.136).

Além disso, essas “manifestações diretas”, como Fernão Ramos (1987, p. 137) denomina, ocorrem porque o desenvolvimento dos personagens se torna desconexo através de tais fragmentações. Não somente isso, mas no Cinema Marginal eles permanecem estagnados, sua evolução é dificilmente notada e se realiza em tempos confusos.

Então, analisando tais características em relação à maneira como o Cinema Marginal agride o espectador, segundo Ramos (1987, p. 122), notamos que o Cinema Marginal tem como objetivo - quando é agressivo com seu espectador - causar o choque profano e não o didatismo. Nas obras do Cinema Marginal, o objetivo está em “chacoalhar a alma” do espectador com sua violência, em avacalhar provocando os seus sentidos e quebrando as expectativas advindas do modelo clássico de cinema, a fim de despertá-lo para algo sem uma finalidade concreta, mas que mexe incita reflexões.

O Cinema Marginal se situa dentro deste contexto ideológico onde a relação de agressão com o espectador é valorada como tentativa de questionar sua posição social e despertá-lo do universo reificado. (RAMOS, 1987, p. 123).

3. Concepções de violência no cinema brasileiro a partir da retomada

3.1 A violência ressentida

O cinema brasileiro da retomada conseguiu, durante a sua trajetória, manifestar diversas formas de violência e, dentre elas, a violência ressentida. Ismail Xavier sintetiza em *Da violência justiceira à violência ressentida* (2006) e *Figuras do ressentimento no cinema brasileiro* (2018) obras do cinema brasileiro que têm como característica em comum o desenvolvimento dos dramas particulares de seus personagens como trama principal ou significativa para o desenvolvimento da história. Inclusive, em um dos materiais escritos por Xavier é explicado que algo que liga esses personagens é o sentimento de fracasso em relação a um evento do passado.

Há um senso de fracasso que a notoriedade apenas aguça, e revela-se aqui o mesmo mal-estar que vemos sinalizado por outras figuras que compõem toda uma galeria de personagens marcantes nos filmes da década. (XAVIER, 2018, p. 312).

E esse fracasso, na maioria das vezes, desencadeia projetos de vingança que, sempre muito bem bolados, tem como propósito sanar de uma vez por todas essa sensação que corrói os personagens e que vem se adiando até a conclusão dos fatos.

O autor, portanto, utiliza-se do Cinema Novo para evidenciar os contrastes nas motivações que levam os personagens a cometer determinados atos de violência, em comparação com o Cinema da Retomada dos anos 90. A partir disso, Xavier pontua o que, para ele, seria interessante levar em consideração na hora de apontar essas diferenças. E, para Xavier (2006, p. 63), a figura do bandido nos dois movimentos são muito simbólicas. No Cinema Novo, o bandido, por mais que cometa atitudes duvidosas, é motivado pela fome e não exerce sua violência sob ordem de ressentimento, mas, na maioria das vezes, é motivado por necessidades básicas não atendidas pelo Estado e encontra na violência a sua forma de se manifestar, reivindicar direitos e até descarregar a raiva pelas injustiças sociais vividas há tanto tempo. Já os bandidos do Cinema da Retomada não cometem seus atos de violência motivados pela fome ou por injustiças sociais, aliás, em determinados momentos os atos de violência nem são cometidos pelos motivos iniciais do personagem, descaracterizando completamente toda a legitimidade que o espectador lhe deu para cometer o ato (se é que alguma vez lhe deu). Inclusive, Xavier (2018, p. 315) resgata em seu texto o filósofo alemão Max Scheler que, segundo o autor, define como da “fenomenologia do ressentimento” o processo de “auto-envenenamento psicológico” gerado através de um adiamento da vingança que, por consequência, se transforma em sentimento de inferioridade, remorso e, por fim, se descola dos motivos iniciais gerando uma sucessão de violência indeterminada.

E, tendo em vista que essas motivações se configuram como fatores principais que caracterizam o Cinema da Retomada nos 90 e sua violência ressentida, Xavier (2018, p. 313) decidiu, após analisar as obras da década, separá-las em 3 vertentes consideradas mais comuns. A primeira se configura na esfera privada, na qual os personagens, geralmente em ambientes familiares, acumulam um ressentimento proveniente de alguma frustração que essas relações provêm, como a negação de afeto, alguma manifestação de poder entre os relacionados e entre outras coisas que cultivam o

sentimento de frustração, que vira ressentimento e, mais tarde, violência. A segunda vertente também acontece dentro da esfera privada, mas entre figuras pares que possuem o mesmo local de origem. Sua violência é manifestada através do ressentimento em relação ao ciúme pelo sucesso alheio. E já no último e terceiro aspecto, as manifestações se dão através de atos de violência por personagens que já tiveram sua imagem ligada ao pacifismo, mas hoje são ressentidos frente às crises nos projetos de transformação social que falharam em os ajudar e não contribuíram para tirar um infrator do mundo, o que agrega ao seu ressentimento um ar romântico.

Ademais, Zé Pequeno, por exemplo, é um personagem que pratica a violência ressentida por algo que, na maioria das vezes, não conseguimos materializar. O personagem não tem família, simplesmente surgiu e carrega consigo a violência ressentida que o Estado não conseguiu impedir de aflorar em alguém que cresce no seu ambiente. Referente a isso, Xavier (2006, p. 56) diz que: “No conjunto, os filmes colocam em debate uma corrosão do espaço social, uma crise na construção da cidadania, evidenciando o loteamento das zonas de poder pelo crime organizado”. Agora, os personagens não trazem um *background* de alguém que foi vítima de alguma violência ou injustiça e se viu obrigado a assumir a posição de marginal e/ou pessoa violenta. O menino que um dia foi Dadinho se utiliza do mesmo discurso de lampião que “[...] é o da ambição, da vaidade de ser rei, um estado dentro do estado, permanecendo fora de pauta a questão da justiça” (XAVIER, 2006, p. 59). A violência desses personagens é infundável, pois seus ressentimentos também são.

3.2 A violência cosmética

A partir da exploração - nos anos 60 - do tema da miséria que atinge o sertão, através de Glauber Rocha e do Cinema Novo, Ivana Bentes (2007) traçou paralelos com as representações desse mesmo território e das favelas nos anos 1990 e 2000. Para Bentes (2007, p. 242), acontece uma mudança nos discursos que separa o sertão de Glauber Rocha das favelas do cinema brasileiro contemporâneo, pois a favela e seus personagens são vistos como "exóticos", imutáveis e que preservam algo que não é considerado nocivo: a miséria. A atuação do cinema contemporâneo brasileiro que preserva essa visão e minimiza as causas e consequências de toda miséria e violência ocorridas nesses lugares é chamado por Ivana Bentes de cosmética da fome.

Segundo Bentes (2007, p. 244), a miséria passará a ser consumida como um elemento característico daqueles lugares, como se fizessem parte de sua “natureza” e não tivesse nada que pudesse ser feito a respeito. A análise de Bentes (2007, p. 245), ademais, foi feita a partir de tópicos com contexto amplo, como ela mesma menciona, porém utilizando uma boa base de filmes e comparações que visam tratar em como a fome e a pobreza são vistas e representadas. Além disso, para se amenizar as suas causas e consequências, a estética cinematográfica contemporânea irá contribuir para uma “digestão” mais fácil dessa miséria.

Primeiramente, Bentes (2007, p. 245) resgata a mudança que ocorreu em relação a como o sertão é apresentado. Para a autora, o Cinema Novo traz o sertão com o máximo de cuidado para que não haja uma folclorização da miséria. Pois, naquela época, a preocupação dos artistas estava em como representar esteticamente (através de uma luz estourada, no uso de câmera de mão e etc) um local de miséria, sem a glorificar. No entanto, essa ideia não ganhou continuidade com o cinema contemporâneo. Bentes diz que o Brasil tem produzido obras em que “a linguagem e fotografia clássicas transformam o sertão num jardim ou museu exótico, a ser ‘resgatado’ pelo grande espetáculo” (BENTES, 2007, p. 245). Então, a autora aborda a “cosmética” da fome e expõem suas características opostas às da “estética” da fome. Para Bentes, essa transição, fez com que passássemos

[...] da idéia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao steadcam, a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o “belo” e a “qualidade” da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas. (BENTES, 2007, p.245).

O sertão, então, se torna uma espécie de museu a ser resgatado, porém, por uma linguagem internacional e facilmente comercializável.

Para exemplificar o sertão romantizado, a autora se utiliza do exemplo de *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles. Para Bentes (2007, p. 245-246), o sertão que o filme nos mostra é diferente do sertão glauberiano, de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). A crítica acontece em cima da comparação injusta sobre o conforto que a vida no sertão - em condições de miséria - e a vida na cidade grande - em ritmo caótico - podem oferecer. O sertão de *Central do Brasil* se torna um “refúgio” lúdico, no qual as promessas de tranquilidade e uma vida boa se concretizarão, o que foge da realidade e do que nos mostra *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. As paisagens e florestas secas

fogem da estética autoral e íntima com aquele lugar, para se moldar ao que o olhar o “estrangeiro” consegue apreciar.

Em segundo lugar, como contrapartida ao fascínio pelo sertão, a autora irá explorar os territórios de favelas e subúrbios, que também foram representados com a romantização de sua miséria. Porém, nos cenários da favela, é explorado tanto seu fascínio, quanto o horror que aquele ambiente é capaz de produzir que, como Bentes cita, são “sentimentos contraditórios que o cinema nunca deixou de apontar e expressar” (BENTES, 2007, p. 247). Porém, o horror e violência que a favela pode gerar são explorados de forma a se tornarem digestivos para o seu espectador. Uma cena de tiro ou de assassinato incorpora características de filmes de ação feitas em *Hollywood* e não conseguem ultrapassar a barreira do sensacionalismo para, então, se tornarem sensacionais e fazerem com que a pessoa que assiste à obra absorva o horror de estar num tiroteio dentro de uma favela, por exemplo.

Ademais, para além dessas formas em que encontramos a miséria “maquiada”, Bentes (2007, p. 248-249) afirma que a pobreza é desfrutada de outras maneiras, que não somente a audiovisual. Para ela, o turismo também faz parte desse sistema que explora a miséria sem resolvê-la. Segunda a autora, a favela, ao invés de se tornar um lugar próspero e evolutivo, à medida que o país também evolui, permanece sempre do mesmo jeito, como se fosse um museu com a sua miséria conservada, para que nunca saia do controle do Estado.

Não obstante, o filme *Cidade de Deus* (2002) cumpre esse papel de turista e visita a favela da Cidade de Deus, sem interferir nos seus dilemas. Na verdade, em alguns casos, acontece o contrário, ele acaba os glorificando. A autora diz que

As cenas de violência são espetaculares e siderantes, com uma quantidade de assassinatos e violência marcantes. Vinganças pessoais, massacres estratégicos de um bando pelo outro, violência gratuita, violência institucional, todos são encorajados a alimentar esse ciclo vicioso. (BENTES, 2007, p. 252).

Porém, o que acontece, segundo a visão da autora, é a exposição passiva desse ciclo vicioso. O filme se limita a ser um “espetáculo consumível dos pobres se matando entre si” (BENTES, 2007, p. 252), que nos remete aos filmes hollywoodianos, nos quais se faz um “turismo no inferno”.

Portanto, conseguimos, através da análise de Ivana Bentes (2007), notar as características que tornam os filmes contemporâneos atuadores no campo da cosmética da fome. A categoria nomeada pela autora vem acompanhada dos novos recursos técnicos para o cinema brasileiro, que tornam as imagens de violência cada vez mais bonitas e padronizadas em relação ao modelo hollywoodiano. Porém, essa violência também vem acompanhada do despropósito e da falta de crítica sobre aquilo que estamos insistindo em esconder e que Glauber Rocha mais ousou mostrar na sua forma de fazer violência: a miséria.

3.3 Violência naturalista

Para entender a concepção de violência naturalista no cinema brasileiro dos anos 2000, iremos nos apoiar em textos de Bruno Leites. Um deles explora o tema em dois filmes de Cláudio Assis: *A imagem que faz sintoma: sobre o método naturalista de Cláudio Assis* (LEITES, 2020a). O outro mostra características gerais de filmes com influência naturalista no cinema brasileiro dos anos 2000: *O naturalismo e suas dispersões em filmes brasileiros dos anos 2000* (LEITES, 2020b).

Para compreender o naturalismo, o autor se apoia no conceito de naturalismo de Gilles Deleuze e de outros autores, como David Baguley e Yves Chevrel, associados com filmes e ditos de cineastas, na tradição da abordagem Teoria de Cineastas.

Em primeiro lugar, resalto que o naturalismo se realiza como o estudo de uma determinada realidade, quase sempre contemporânea à obra e muito bem delimitada no espaço e no tempo, além disso com baixa incidência de alegorias e simbolizações. (LEITES, 2020b, p.177).

Outra característica fundamental trazida por Leites é o viés trágico, entrópico ou típico da “pulsão de morte”. O autor segue a linha aberta por Deleuze, que associa naturalismo e pulsão de morte em textos sobre cinema e literatura, articulando essa perspectiva com autores que destacaram a tragicidade e a “visão entrópica” do naturalismo. Nesse sentido, o naturalismo aparece como uma visão de mundo que privilegia os processos de degradação e “desligamento” como algo inevitável.

Primeiramente, as obras de Cláudio Assis se mostram um cinema de violência, quando fazem uso de uma produção simultânea do desconforto e da satisfação, característicos do naturalismo:

Nesse sentido, o que vemos é a conjugação de signos visando desconforto (via estética da crueldade e via espetacularização das violações) com signos visando à satisfação do espectador (via prazer estético com a imagem e via exposição de belos e “estimulantes” corpos, normalmente típicos-normativos). (LEITES, 2020a, p.108).

Com isso, o objetivo de Assis é fazer com que esse público, através dos sintomas gerados pelo desconforto e satisfação, entenda a doença social em que está mergulhado, gerando uma autorreflexão sobre seu caráter e o seu lado podre. E, segundo Leites (2020a, p. 110), o cineasta o utiliza como um método de trazer para o campo perceptível os aspectos doentios em que a humanidade contemporânea está inserida e que percorre tanto o ser humano coletivamente, quanto individualmente. E o nome “método” remete ao processo que Cláudio Assis teve de formular experiências sintomáticas que “despertam” sensações e, a partir disso, têm o objetivo de engajar o espectador para viver aquele sintoma como se fosse seu. O desconforto visado por Assis se liga diretamente a formas de violência. Porém o próprio diretor nega essa violência. Leites recapitula um momento em que Cláudio Assis diz: “Uma hipocrisia! Meus filmes não são violentos. Isso é uma mentira!” (Assis 2011b apud LEITES, 2020a, p. 113). No entanto, ao invés disso, o diretor prefere lembrar momentos em que interagiu com a ex-primeira-dama Marisa Letícia e utiliza os termos que ela havia mencionado: “forte” e “necessário”. Ademais, como citado pelo autor, quando o diretor se refere à violência, é para dar ênfase a outro tipo de violência na qual ele acredita. Cláudio Assis disse: “A gente tem uma violência nossa, cotidiana, dentro da nossa própria casa [...] Os outros elementos surgem daí, dessa violência dentro de nós” (Assis, 2003 apud LEITES, 2020a, p. 113).

Além disso, como outra característica, o cinema naturalista de Cláudio Assis não se exime de apresentar alguns diagnósticos que, segundo Leites (2020a, p. 112), materializam a pulsão de morte descrita por Freud (1975), e o gosto pelas deformações. A primeira forma de manifestação é didática e tem caráter verbal, ou seja, ocorre - por exemplo - com um preâmbulo narrado no início do filme, em *Baixio das Bestas* (2006) e em um poema lido por Renato Carneiro, em *Amarelo Manga* (2003). Além disso, tais intenções também são passadas esteticamente - segundo Leites (2020a, p. 112) - através do gosto pelas deformações, da estética repetitiva e do desejo pela carne sem vida.

Por fim, é importante pontuar que, em direção mais oposta ao que Cláudio Assis propõe, estão os filmes denominados por Leites (2020a, p. 111) como proporcionadores

de imagens-diagnóstico. Para o autor, esses filmes se preocupam em oferecer uma explicação sobre o funcionamento de um sistema em decadência e, enquanto mostram para o espectador esse funcionamento, também estão fazendo o diagnóstico dos atuantes na falência dessa “maquinaria contaminada” (LEITES, 2020a, p. 111). E o cinema naturalista também se preocupa em denunciar a podridão do sistema em que estamos, porém de maneira diferente, fazendo imagens-sintoma.

4. Considerações finais

Para finalizar este artigo, vou ensaiar algumas aproximações de *Tropa de Elite* com concepções de violência mapeadas neste artigo. A obra possui linguagens cinematográficas que apresentam semelhanças e diferenças com algumas surgidas anteriormente. É evidente que o filme não “se enquadra” nas concepções de violência apresentadas, porém podemos encontrar semelhanças tanto em forma, quanto em conteúdo.

Primeiramente, no que tange à *Estética da Fome*, podemos notar divergências entre as obras, no que tange ao seu engajamento político. Rocha (1965, p.2) sempre deixou claro que o Cinema Novo tem compromisso com o miserabilismo que o governo condena. A estética da fome teve um viés emancipatório, de engajamento com os problemas do mundo. Por outro lado, José Padilha (GAZETA, 2007) tende a se eximir de compromissos ao dizer que apenas retrata a rotina realista de um policial do BOPE.

Não obstante, o filme de José Padilha também se distancia da violência naturalista. Diferentemente de *Baixio das Bestas* e *Amarelo Manga*, por exemplo, o filme confia na produção de um discurso qualificado para barrar a doença social e sua corrupção. Além disso, propõe imagens-diagnóstico, e não imagens-sintoma, que visam esclarecer os mecanismos da engrenagem contaminada (LEITES, 2020a, p. 111).

Ademais, tais características contribuem para diferenciar a obra em relação ao Cinema Marginal, pois também se tornam diferentes na intencionalidade e conteúdo. A forma como *Tropa de Elite* se utiliza da violência e seu discurso, se diferem do horror (RAMOS, 1987, p. 118) utilizado pelo Cinema Marginal para violentar o espectador, porém sem um propósito definido, além do de provocar quem assiste.

Por fim, em contrapartida, *Tropa de Elite* apresenta semelhanças com a violência ressentida. O personagem Mathias, além dos outros componentes do BOPE, faz uso desse ressentimento para pôr em prática um projeto de vingança em função da morte de

seu amigo Neto. E, não obstante, enquanto põe em prática esse projeto e faz uso da violência gráfica, também está se aproximando da violência na Cosmética da Fome, pois, primeiramente cumpre rotineiramente o turismo que Bentes (2007, p. 248 - 249) menciona e também utiliza a fotografia e cinematografia de forma a tornar mais “digestível” a experiência que tange as cenas de ação e perseguição (BENTES, 2007, p. 245). Porém, talvez não possamos afirmar o mesmo com relação às cenas de tortura e violência extrema.

Portanto, este artigo é parte de uma pesquisa em andamento. Os próximos passos serão de aprofundamento das conexões entre a violência de *Tropa de Elite* com outras já praticadas no cinema brasileiro. E, por fim, será feita uma pesquisa com pessoas selecionadas, a fim de coletarmos relatos que irão nos ajudar a tangenciar, na prática, os efeitos que a violência em *Tropa de Elite* causa no espectador.

REFERÊNCIAS

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **ALCEU**, Rio de Janeiro. v.8, n.15, p. 242-255, jul./dez. 2007a. Disponível em: http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu_n15_Bentes.pdf. Acesso em: 10/06/2020.

FLORES, Rudney. Diretor de "Tropa de Elite" rebate críticas de que filme glorifique a violência. **Gazeta do Povo**, 2007. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/diretor-de-tropa-de-elite-rebate-criticas-de-que-filme-glorifique-a-violencia-aoj1d4fguf2oemgnz5xakvtji/>. Acesso em: 13 ago. 2020.

LEITES, Bruno. A imagem que faz sintoma: sobre o método naturalista de Cláudio Assis. **Aniki**, Porto Alegre, RS, v.7, n. 2, p. 108-128, 14 jul. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.14591/aniki.v7n2.635>. Acesso em: 10/07/2020.

LEITES, Bruno. O naturalismo e suas dispersões em filmes brasileiros dos anos 2000. **Intexto**, Porto Alegre, RS, p. 173-195, abr. 2020. ISSN 1807-8583. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/86457>. Acesso em: 10 ago. 2021.

RAMOS, F. **Cinema Marginal (1968/1973): a Representação Em Seu Limite**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987. p. 116-149.

ROCHA, G. Eztetyka da fome, **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, [1965]. Disponível em: <https://hambrecine.files.wordpress.com/2013/09/eztetyka-da-fome.pdf>. Acesso em: 5 fev. 2021.

XAVIER, I. Da violência justiceira à violência ressentida. **Ilha do desterro**. Florianópolis, n. 51, p. 055- 068, jul./dez. 2006. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8026.2006n51p55>. Acesso em: 20 fev. 2021.

XAVIER, I. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90. **Aniki**, São Paulo, vol. 5, n. 2 p. 311-332, 24 jun. 2018. DOI 10.14591/aniki.v5n2.410. Disponível em: <https://doi.org/10.14591/aniki.v5n2.410>. Acesso em: 22 fev. 2021.