

## **EL BONAERENSE E TROPA DE ELITE: um debate sobre a segurança pública abordada nas telas do cinema argentino e brasileiro no século XXI**

Luiz Eduardo Pinto Barros  
Mestrando em História - UFGD

**RESUMO:** Este artigo analisa elementos comuns entre as sociedades argentina e brasileira no que se refere à segurança pública de ambas as nações, caracterizada por problemas como corrupção policial, guerra entre traficantes de drogas e deficiências dos governos para superar estes problemas. A análise é realizada a partir do olhar para as produções *El Bonaerense* (Argentina, 2002), dirigido por Pablo Trapero, e *Tropa de Elite* (Brasil, 2007), dirigido por José Padilha. As duas produções são heranças do estilo italiano Neo-realista surgido em meados do século XX, com características anti-hollywoodianas. Essa corrente cinematográfica visa tratar a realidade social como o objeto principal, o que é visualizado nas duas produções aqui analisadas.

**PALAVRAS-CHAVE:** História do cinema, Neo-realismo italiano, Cinemas argentino e brasileiro.

**ABSTRACT:** This article discusses the common elements on some aspects of Argentina and Brazilian society which regard to public security of both nations as police corruption, war between drug traffickers and shortcomings of governments to overcome these problems by analyzing the *El Bonaerense* productions (Argentina, 2002), directed by Pablo Trapero, and *Elite Squad* (Brazil, 2007), directed by José Padilha. Both films had a great impact on their countries and at international festivals as part of the Hollywood films that are not and are entering the world market. The two productions are the legacy of the Italian Neo-realist style emerged in the mid-twentieth century and had a characteristic anti-Hollywood. Another element of this current film as main object is to address the social reality. I understand that the productions *El Bonaerense* and *Elite Squad* have this feature.

**KEY-WORDS:** History of cinema, Italian Neo-realist, Films of Argentina and Brazil.

### **Introdução**

Nas décadas dos anos 2000, as Ciências Humanas desenvolveram pesquisas que abordaram diversos aspectos políticos, econômicos e culturais das sociedades. As análises sistemáticas do crescente número de fontes (documentos jurídicos, telegramas, jornais, cartas, entrevistas etc.) têm contribuído para uma maior compreensão sobre o modo como os indivíduos se relacionam no cotidiano. O cinema é uma das fontes utilizadas nos últimos tempos em estudos acadêmicos nas áreas de Sociologia, História, Antropologia e Filosofia,

---

quando buscam perceber de que forma a realidade social é abordada nas telas do cinema.

Hollywood<sup>1</sup> é um dos grandes responsáveis pela disseminação de filmes ao redor do mundo. Porém, outras produções fora da conjuntura hollywoodiana surgem no mercado internacional. Exemplo disso são as produções da América Latina que estão entre aquelas que despertam um número considerável de adeptos.

A Argentina<sup>2</sup> e o Brasil<sup>3</sup> são países que produzem filmes que abordam aspectos de seus povos, trazendo à cena o cotidiano, as variações linguísticas, as festas populares, a realidade política, as situações econômicas, dentre outros. O argentino *El Bonaerense*, de 2002, dirigido por Pablo Trapero, assim como o brasileiro *Tropa de Elite*, de 2007, do diretor José Padilha, são filmes que abordam em demasia a segurança pública. Este artigo objetiva analisar elementos comuns entre esses dois filmes no que diz respeito à guerra entre traficantes, à corrupção policial, aos problemas governamentais, à desigualdade social, com intuito de contribuir com cinéfilos, historiadores, estudantes, políticos e, sobretudo, com policiais.

Em linha geral, compreendemos que ambas as produções, aqui analisadas, questionam as condutas tanto de policiais quanto do Estado. Enfocam, ainda, aspectos da formação e da missão dos policiais, qual seja a de trabalhar para a sociedade. Desse modo, questões como corrupção civil e militar, caráter do indivíduo, legalidade e ilegalidade, bens públicos e bens privados, punição, leis e costumes compõem as tramas que nos impõem a refletir sobre o cotidiano da segurança pública seja na Argentina ou no Brasil.

### **O cinema e a sua história na Argentina e no Brasil**

Os anseios da sociedade, como melhores condições básicas de saúde, melhorias na qualidade da educação, saneamento básico e a necessidade de superar o aumento da violência, estão cada vez mais presentes nos debates acadêmicos, na imprensa escrita, falada e digital, sobretudo, em períodos eleitorais. O cinema, principalmente na década de

---

<sup>1</sup> Trata-se de uma produtora de cinema localizada no distrito de Los Angeles, na Califórnia, Estados Unidos. É considerada o cinema estadunidense, apesar de nem todos os filmes deste país serem produzidos em Hollywood. Aos poucos, ganhou maior repercussão mundial, na segunda metade da década de 1910, num momento em que os cinemas da Itália e da França eram os mais populares do mundo. No entanto, o desgaste político, econômico e social sofrido na Europa com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) contribuiu para o declínio do cinema europeu. Com isso, o cinema hollywoodiano ampliou o seu prestígio no cenário internacional em detrimento da crise na Europa.

<sup>2</sup> É o segundo maior país da América do Sul e é o oitavo maior país do mundo em proporção territorial. A língua oficial é o espanhol e a capital chama-se Buenos Aires. A população é de cerca de 42 milhões de habitantes. Sua moeda é o Peso Argentino, e o PIB de 2010 foi de US\$ 596 bilhões.

<sup>3</sup> É o maior país da América do Sul e o quinto maior em proporção territorial do mundo. A língua oficial é o português e a capital é Brasília. Sua moeda é o Real, e o PIB de 2010 foi de R\$ 3.675.000 trilhões.

2000, também possibilitou diversos debates sobre questões sociais. Entre esses estão os cinemas brasileiro e argentino, os quais serão objeto de análise deste artigo. É claro que Hollywood, o cinema mais famoso do mundo, também tem os seus momentos de ênfase aos problemas sociais de países, como por exemplo, dos continentes africano e asiático, além, é claro, dos Estados Unidos.

Nos anos 2000, alguns filmes hollywoodianos objetivaram transmitir reflexões sobre questões pontuais da atualidade. Em 2006, o filme estadunidense *Diamante de sangue*,<sup>4</sup> dirigido por Edward Zwick,<sup>5</sup> ganhou enorme repercussão por tratar da utilização, por parte de grupos guerrilheiros rebeldes no continente africano, de crianças soldados. A exploração de diamante em zonas de guerra no continente africano, que tem como compradores grandes grupos empresariais, o que reforça o poderio de grupos armados rebeldes e contribuem para a manutenção da guerra, é uma das grandes reflexões feitas por este filme. Já em 2008, o filme britânico *Quem quer ser um milionário?*,<sup>6</sup> dirigido por Dany Boyle,<sup>7</sup> ganhou enorme repercussão não apenas pela marcante premiação, em 2009, no Globo de Ouro<sup>8</sup> e, sobretudo, no Oscar<sup>9</sup>, mas pela retratação do universo periférico da Índia, enfatizando os problemas sociais vividos por aquele país, como, por exemplo, a exploração de crianças para serem mendigas, a desigualdade social, a poluição das cidades, o trânsito caótico, o narcotráfico e outros.

Além de produções hollywoodianas, como as citadas anteriormente, filmes de outras produtoras também abordam em suas produções temáticas que envolvem problemas sociais de um determinado país. Temos como exemplo os filmes latino-americanos que ganharam prêmios em diversos festivais internacionais, como o *Urso de Ouro* (Festival realizado em Berlim, na Alemanha, em que, anualmente, entrega o troféu aos melhores longa e curta metragens do ano) e *Cannes* (realizado anualmente em Cannes, na França,

<sup>4</sup> Título original do filme: *Blood Diamond*. Gênero: *aventura*. Produtora e Distribuidora: *Warner Bros*. Duração: 138 min.

<sup>5</sup> Nasceu na cidade Chicago, Illinois nos Estados Unidos em 1952. Foi o diretor de filmes, como *Nova York Sitiada* (1998); *O Último Samurai* (2003); e *Um Ato de Liberdade* (2008).

<sup>6</sup> Título original do filme: *Slumdog Millionaire*. Gênero: *drama*. Produtora: *Celador Films*. Distribuidora: *Fox Searchlight*. Duração: 120min.

<sup>7</sup> Nasceu na cidade Manchester, Inglaterra em 1956. Foi o diretor de filmes, como *A Praia* (2000) e *Extermínio* (2002).

<sup>8</sup> O nome original é *Golden Globe Awards*. É uma premiação anual aos melhores produtores do cinema e da televisão estadunidense. Ocorre desde 1944 e é uma das maiores honrarias para os profissionais vencedores do prêmio. Só não é mais importante do que a premiação do *Oscar*.

<sup>9</sup> É um prêmio entregue anualmente pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, fundada em Los Angeles, Califórnia, nos Estados Unidos, em 11 de maio de 1927. A entrega do prêmio ocorre desde o ano de 1929, premiando os melhores filmes, diretores, atores e atrizes (principais e coadjuvantes) e diversas outras categorias do ano anterior. O prêmio é uma estatueta de 35 cm de altura folheada a ouro de quatorze quilates e feita de estanho. É o mais cobiçado troféu do cinema mundial. Premia, geralmente, filmes hollywoodianos, mas também entrega prêmio para filmes não estadunidenses como a categoria *melhor filme estrangeiro*.

durante o mês de maio, premiando pré-produções). Os filmes latino-americanos chamam a atenção não apenas por conquistarem prêmios, mas pela temática que abordam, uma vez que retratam problemas sociais, políticos e econômicos vivenciados na América Latina. Adiante, analisaremos dois deles, *Tropa de Elite* (Brasil) e *El Bonarense* (Argentina), que são exemplos de produções não hollywoodianas de grande repercussão.

Contudo, antes de analisar diretamente os dois filmes que são os objetos de estudo deste artigo, é relevante tratar sobre a história do cinema mundial. Segundo Flávia Cesarino,

No começo do século XX, o cinema inaugurou uma era de predominância das imagens. Mas quando apareceu, por volta de 1895, não possuía um código próprio e estava misturado a outras formas culturais, como os espetáculos de lanterna mágica, o teatro popular, os cartuns, as revistas ilustradas e os cartões-postais. Os aparelhos que projetavam filmes apareceram como mais uma curiosidade entre as várias invenções que surgiam no final do século XIX. Esses aparelhos eram exibidos como novidade em demonstrações nos círculos de cientistas, em palestras ilustradas e nas universidades, ou misturados a outras formas de diversão popular, tais como circos, parques de diversões, gabinetes de curiosidades e espetáculos de variedades (COSTA, 2007: 17).

A partir de 1907, o cinema ainda tinha recursos técnicos precários, mas, mesmo assim, conseguiu superar os obstáculos tecnológicos da época e fez com que os personagens dos filmes fossem representados visualmente, levando em conta que as produções ainda eram mudas. (COSTA, 2007). Neste caso, heróis e bandidos, por exemplo, eram nitidamente identificados pelos espectadores por causa de suas atuações nos filmes.

Apesar das grandes dificuldades do seu início, o cinema começou a ter maior respeitabilidade na década de 1910 em países como a França, a Inglaterra e os Estados Unidos, com o desenvolvimento da tecnologia para produção cinematográfica e, ao mesmo tempo, a apresentação de filmes em locais mais espaçosos. Neste período, surgiram os chamados longas metragens, aumentando o tempo de duração dos filmes. (COSTA, 2007).

Os longas metragens possibilitaram que a ficção dos filmes tivessem mais personagens e acontecimentos relacionados ao enredo principal. Neste contexto, o desenvolvimento das técnicas permitiu que as histórias fossem mais nítidas aos olhos dos espectadores. Em 1917, o cinema estava livre da dependência de outras mídias. Aos poucos, estava ganhando espaço o cinema hollywoodiano. (COSTA, 2007).

Mas, apesar da grande força do cinema hollywoodiano no século XX (e que de certa forma a sua presença no mercado mundial atualmente é considerável), surgiram outras maneiras de fazer cinema no mundo, alguns até considerados como anti-hollywoodianos, como é o caso do Neo-realismo italiano. Como menciona Guy Henebelle:

A história do Neo-realismo, considerado praticamente por unanimidade por estudiosos de diferentes tendências, como A. Bazin (1985), Lino Micciché (1999), Deleuze (1995) ou Henebelle (1978), como a última revolução do cinema mundial, que inaugura a própria modernidade na sétima arte, encerra um paradoxo: apesar de ter apresentado vida breve em território nacional italiano, sem tempo inclusive para fundar-se como escola, frutificou em diversas partes do mundo, originando uma onda de insurreição anti-hollywoodiana (HENEBELLE, 1978: 11).

O Neo-realismo italiano teve grande repercussão no cinema mundial e sua influência foi significativa. A característica básica era a representação objetiva da realidade social da Itália abordando o cotidiano, por exemplo, dos operários das fábricas que sofriam com a exploração do trabalho mal remunerado e que não garantia benefícios aos trabalhadores. O contexto deste estilo de cinema foi o pós Segunda Guerra Mundial, em 1945, que deixou marcas negativas na história da Itália nos aspectos políticos, econômicos e sociais como consequência do Fascismo liderado por Benito Mussolini<sup>10</sup> e a invasão dos países aliados<sup>11</sup> que derrotaram a Itália e a Alemanha, culminando com o fim da Grande Guerra. O grande papel de buscar, através das artes, a reconstrução ideológica do país foi iniciativa dos intelectuais de esquerda. No trecho abaixo, Mariarosaria Fabris aponta o desenrolar da busca desta “nova sociedade” em solo italiano.

A tarefa de reerguer moralmente o país caberá aos intelectuais, pois estes sentiam a necessidade de deixar as torres de marfim nas quais haviam se refugiado durante o chamado vicênio fascista (outubro de 1922-julho de 1943) e de intensificar suas relações com a realidade. Os primeiros a se engajarem ativamente na construção dessa ‘nova sociedade’ baseada na comunhão política e cultural do povo italiano, a exemplo do que havia acontecido durante o período de resistência ao regime nazi-fascista (8 de setembro de 1943- 25 de abril de 1945), foram os intelectuais de esquerda, mais especificamente os comunistas. As manifestações culturais concentraram-se no Partido Comunista Italiano (PCI), uma vez que os socialistas estavam muito mais empenhados em lutas institucionais e de alinhamento político (FABRIS, 2007: 191).

Mas os discursos críticos sobre os aspectos relacionados à realidade italiana, a princípio, não foram realizados através do cinema, e sim, pela literatura e as artes plásticas.

---

<sup>10</sup> Foi uma corrente político-ideológica que ocorreu em solo italiano cujas características eram o totalitarismo do Estado; o nacionalismo; a xenofobia; o expansionismo; a hierarquia militar; a antipatia pela democracia; o socialismo e o liberalismo. Mussolini é considerado um dos fundadores do Fascismo. Foi o primeiro ministro da Itália entre 1922 e 1943. Em 28 de abril de 1945, foi assassinado ao lado de sua esposa, Clara Petacci, por guerrilheiros da chamada *Resistência Italiana* num momento que a Itália praticamente já estava derrotada perante os países aliados na Segunda Guerra Mundial.

<sup>11</sup> Foram vários os países *Aliados* que combateram os países do *Eixo* (Japão, Alemanha e Itália). As nações que lideraram o conflito contra os países do Eixo foram a Inglaterra, a França, a União Soviética e os Estados Unidos.

---

Os intelectuais de esquerda apenas voltaram-se para o cinema em meados de 1946, num momento em que grupos católicos já utilizavam o cinema como meio de transmissão de valores, unindo ideologia e cultura. (FABRIS, 2007).

Por mais que os ideais dos intelectuais de esquerda fossem contrários ao imperialismo estadunidense e, ao mesmo tempo, fizessem oposição aos grupos católicos e seus aliados que estavam governando a Itália, eles não identificaram, inicialmente, o cinema Neo-realista como um meio de transmitir seus valores e projetos. Se por um lado, o cinema era um instrumento utilizado pelo então governo italiano que era contrário ao Neo-realismo por identificá-lo várias vezes como ligado à esquerda, os grupos ligados ao pensamento esquerdista também faziam críticas a este estilo de cinema. A percepção por parte da esquerda de que o Neo-realismo era importante para sua luta, justamente por ser contrário ao cinema hollywoodiano preponderante na Itália graças aos grupos que estavam no poder, foi tardia para os esquerdistas conquistarem eleitores e, conseqüentemente, vencer as eleições nacionais de 1948. (FABRIS, 2007).

Até o início da década de 1960, o mercado italiano foi invadido por filmes hollywoodianos. Isto foi possibilitado graças a uma política de censura muito ampla em solo italiano que não permitia o desenrolar sem barreiras de filmes Neo-realistas. Outra questão que impedia a propagação Neo-realista estava na postura do Partido Comunista Italiano em ter renunciado a atitude de tomar o poder através das armas e tentar aumentar sua participação política pelo viés parlamentar, defendendo o pensamento para uma via socialista na Itália. (FABRIS, 2007). Com isso, é nítido compreender que a censura praticada por grupos conservadores e os problemas internos dos esquerdistas foram essenciais para a queda do cinema Neo-realista na Itália naquele contexto.

O desinteresse progressivo pelas realizações neo-realistas nos dá a medida do fracasso do neo-realismo em seu aspecto programático mais difícil e ambicioso: levar a uma mudança nas relações entre cinema e espectadores, inventando uma nova linguagem cinematográfica, que o grande público pudesse compreender e, graças a ela, adquirir uma maior consciência social e cultural. Em suma, à evolução da democracia política no país deveria ter correspondido uma democratização do espetáculo cinematográfico, o que não aconteceu. (FABRIS, 2007: 197).

A grande proposta do cinema Neo-realista italiano era de superar a intolerância do regime fascista e sua imposição cultural, demonstrando, a partir das telas do cinema, a realidade social e popular da Itália ao focar os espaços, as paisagens, os ritmos, os linguajares e as especificidades do “jeitinho” italiano. Assim, integrando a relação cinema-

---

realidade social e cultural. Apesar da sua integração com o público não ter sido efetivada com êxito, o Neo-realismo deixou marcas na história do cinema mundial. Nesse sentido, a América do Sul foi um dos lugares onde sua influência foi considerável.

A Argentina foi um dos países que sentiu o efeito do Neo-realismo italiano na produção de seu cinema. Este estilo de produzir filmes surge como contraponto à chegada de Juan D. Perón ao governo do país em 1946. A produção de filmes em solo argentino foi totalmente inibida pela força do controle dos meios de propagação de informações por parte do Estado. (CAPELATO, 1998).

Após a queda do governo de Perón, em 1955, o cinema argentino passou por grandes mudanças. Maria Cristina Tonetto (2006) aponta que, no período pós-Perón, os filmes que focam as divergências entre os grupos burgueses, afastavam as classes menos abastadas, ou seja, a maior parte da população, das salas de cinema. Com isso, jovens cineastas de produções independentes desenvolviam seus filmes fora dos estúdios. (TONETTO, 2006).

Produtores deste estilo de fazer cinema, como Fernando Birri, não queriam resgatar as formas de produção de filmes no período peronista e buscavam realizar ficções em que se aproximassem ao máximo da realidade social argentina. Este era um dos objetivos de Birri, assim como aponta Maria Cristina Tonetto:

Os diretores procuram inspiração nos neo-realistas e naqueles da *nouvelle vague*, do cinema espanhol e de outros, para as realizações com *slogan* 'nacional'. Um dos grandes estimuladores desse novo cinema argentino foi Fernando Birri, com seu curta-metragem *Tire Dié*, de 1958, que conta a história de crianças das favelas que corriam atrás dos trens pedindo moedas de 10 centavos aos passageiros. Nessa produção, o diretor coloca todas as influências do cinema neo-realista. O curta-metragem de Birri mostra uma nova Argentina (TONETTO, 2006: 67-68).

Os cineastas, que observavam este jeito de fazer filmes como uma oportunidade de produzir um cinema nacional, que permitia uma proximidade do espectador com a ficção apresentada, foram vistos com grande otimismo pelos produtores argentinos e também por outros realizadores de países da América Latina. Segundo Tonetto (2006), Fernando Birri realizou seus estudos na Itália, onde teve contato com o Neo-realismo, sendo um dos inspiradores do cinema "realista" na América Latina, assim como alguns produtores brasileiros.

Com isto, o cinema latino americano passava por uma grande transformação, focando, através de seus filmes, a sua realidade social, política, econômica e cultural. As

produções brasileiras não fugiriam desta perspectiva, como afirma Tonetto:

O manifesto de Birri traduziu o novo cinema na América Latina, que não aceitava mais as produções sem compromisso social e sem os questionamentos do subdesenvolvimento destes países. O novo formato é difundido no Brasil por intermédio de Nelson Pereira e, na Argentina, pelas obras de Birri. Os cineclubistas e os produtores independentes destes países identificavam-se com o novo cinema, que colocava os diretores no meio do povo, filmando nas ruas, comas câmeras, agora mais leves, que permitiam uma aproximação com a população que estava sendo retratada (2006: 70).

O papel desencadeado por Fernando Birri foi divulgado e muito bem difundido no Brasil, onde inspirou produções de novos cineastas brasileiros. Segundo Fernão Ramos, “a presença de Birri em São Paulo, em 1963, parece ter sido essencial para definição dos rumos destes jovens cineastas entusiasmados com as possibilidades do cinema verdade”. (RAMOS, 1987, pg.90).

Os anseios por realização de filmes abordando aspectos da realidade social já havia ganhado forma no Brasil com a chegada de filmes Neo-realistas, o que ocorreu na década de 1940, precisamente em 1947, quando Getúlio Vargas já havia deixado o poder depois de uma intensa política de censura sobre as produções culturais no país durante o chamado Estado Novo (1937-1945). Fabris ressalta, da seguinte forma, como foi a recepção destes filmes Neo-realistas em solo brasileiro:

A partir de novembro de 1947, com a recepção a *Il Bandito* (Alberto Luttua, 1946), o primeiro filme do cinema pós-guerra italiano exibido no Brasil, em São Paulo, seguido de *Roma, Città Aperta* (Roberto Rossellini, 1945) e outros, a começar pelo jornal *a Folha da Manhã*, o Neo-realismo é saudado com aclamada manifestação de apreço a crítica brasileira. Interessante observar que tanto a crítica de linha mais conservadora, como da Revista *Anhembi*, assim como a de esquerda engajada como *Fundamentos*, num primeiro momento, defendia igualmente tal cinema italiano, destacando o seu aspecto humanista. Em detrimento de sua ideologia ou estética, assim como, do seu correspondente modo de produção (FABRIS, 1994: 38).

A considerável aceitação de cineastas no Brasil em relação ao Neo-realismo foi determinante para a propagação dos ideais em realizar filmes envolvendo a realidade como um todo. A apresentação dos aspectos sociais nas telas do cinema proporcionada pelo Neo-realismo, somada às angústias dos cineastas críticos ao fato de Vargas ter utilizado a censura como um instrumento de manutenção do poder, fizeram com que as novas formas de fazer cinema ganhassem dimensões no país.

Mas quando Vargas retorna à administração federal (1951-1954), desta vez por



eleições diretas, o Estado volta a ampliar o seu controle sobre os veículos de propagação de informações. Assim como fizera antes (nos primeiros quinze anos na presidência), Vargas também fez uso do cinema para enfatizar aspectos e valores da sociedade brasileira, sem, no entanto, demonstrar os problemas sociais brasileiros, como aponta Tonetto:

O cinema foi utilizado como meio de divulgação das belezas naturais do país, das riquezas da pátria, dos temas históricos e de assuntos cívicos. Por meio do controle dos meios de comunicação de massa, o país criava as imagens que seriam o referencial imagético do povo (2006: 53).

Este período de forte presença do Estado nas produções do cinema brasileiro causou preocupações por parte de cineastas do país, o que resultou na fundação da Vera Cruz, em São Paulo, no ano de 1949, quando Vargas não estava no poder administrativo federal. A proposta do estúdio era realizar um cinema de qualidade, que pudesse competir com Hollywood.

Com estas novas perspectivas que possibilitaram um grande fôlego por parte dos cineastas brasileiros, a retratação feita nos filmes, em que a ficção aborda a realidade social brasileira, se torna a bandeira dos diretores na década de 1950.

Os novos cineastas discutiam uma abordagem voltada para os hábitos e costumes do povo brasileiro. O grupo de cinema, formado por Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany, Rodolfo Nanni e Flávio Tambellini, entre outros, que freqüentavam os cineclubes e os seminários de cinema, estavam cheios de idéias no final de 1949. Colocar na tela o momento que o país vivia era o desejo desses cineastas, como explica Viani: 'nós tínhamos tudo isso na cabeça, uma preocupação muito grande com a captação da realidade, com o momento brasileiro, o nosso ali e agora daquele tempo'. A realidade social do país será a bandeira dos diretores, a partir de 1950, no momento das artes pela recuperação nacional (TONETTO, 2006: 54).

Com a realização de congressos nacionais de cinema durante a década de 1950, demonstrava-se, nos assuntos tratados nestes eventos, o interesse pelo cinema Neo-realista. A intenção de mostrar a realidade e intervir sobre ela, era um dos anseios dos cineastas inspirados pelo Neo-realismo, pois muitos diretores estavam ligados a grupos de esquerda e tinham ligação com o Partido Comunista do Brasil. As primeiras produções destes cineastas não foram os longas-metragens, e, sim, os documentários de curta-metragem. No trecho abaixo, Tonetto discorre sobre a influência do Neo-realismo nessas produções:

A temática neo-realista e a estética utilizada pelos diretores desta escola vinham ao encontro de todas as influências documentais que estes diretores receberam no início da carreira. O documentário era parte das idéias difundidas no PCdoB (Partido Comunista do Brasil), em que a maioria destes jovens militava, e que queria mostrar a realidade do povo brasileiro. O estilo documental foi a escola de muitos diretores brasileiros nos primeiros anos de carreira, daqueles que trabalharam em jornais cinematográficos e documentários (2006: 56-57).

A influência do Neo-realismo italiano foi fundamental para as mudanças que viriam a ocorrer nas próximas décadas no cinema brasileiro. O Cinema Novo, consolidado na década de 1960, é o grande exemplo deste interesse dos aspectos sociais brasileiros, que envolvem a cultura, o esporte, as variações linguísticas, a infraestrutura, dentre outras questões a serem retratadas por meio dos filmes nacionais.

O objetivo de passar para o espectador filmes, que expressassem a realidade dos espaços geográficos onde se vive, ultrapassou décadas na América Latina, principalmente na Argentina e no Brasil. Embora os dois países, desde a década de 1960, passavam por momentos de ditaduras militares, tanto a Argentina (1966-1973 e 1976-1983) quanto o Brasil (1964-1985) não se esquivaram (apesar das censuras de seus governos nestes períodos que inibiram este estilo de cinema) de produzir filmes abordando as suas realidades sociais, políticas e econômicas de forma mais intensa nos períodos de redemocratização.

Com o fim da ditadura militar, os filmes argentinos passaram a ter repercussão não apenas dentro de suas fronteiras geográficas, mas também em outros países do mundo. Várias de suas produções denunciavam os abusos do regime militar que governou o país de forma autoritária na época em que estavam no poder. A redemocratização na Argentina possibilitou a produção de diversos filmes retratando o autoritarismo dos militares tendo, portanto, o reconhecimento de prêmios internacionais. Aliás, a Argentina é o único país da América Latina a conquistar o prêmio máximo do cinema, o *Oscar*. Dois filmes argentinos tiveram a honra de receber o prêmio de melhor filme estrangeiro. Ambos os filmes retratam questões políticas, econômicas e sociais vivenciadas pela Argentina nas últimas décadas desde o período ditatorial. São os filmes *La História Oficial*<sup>12</sup><sup>13</sup> de 1985, dirigido e escrito por Luis Puenzo<sup>14</sup>, que faturou o *Oscar de melhor filme estrangeiro* em 1986, e *El Secreto de*

---

<sup>12</sup> A ficção produzida por Puenzo aborda a vida de uma professora licenciada em História chamada Alicia, que vive na classe média e é responsável por uma menina adotada por seu marido Roberto. Após o retorno do exílio da amiga Ana, uma ex-presa política, Alicia começa a descobrir os horrores praticados contra os opositores do regime. Ela começa então a crer na possibilidade de que seu marido teria mantido relações escusas com a máquina repressora do regime e adotado a menina depois que seus pais, possíveis presos políticos, foram assassinados.

<sup>13</sup> Gênero: *Drama* Produtora e distribuidora: *Fox Lorber* Duração: 112 min.

<sup>14</sup> Nasceu na cidade de Buenos Aires, Argentina em 1946. Inaugurou sua própria produtora na Argentina em 1968 quando ainda era publicitário. Sofreu com a censura imposta pela ditadura militar argentina (1976-1983).

---

*Sus Ojos*<sup>15/16</sup> de 2009, dirigido por Juan José Campanella,<sup>17</sup> baseado no livro *La Pregunta de Sus Ojos*, de Eduardo Sacheri, que faturou a mesma premiação em 2010.

Em relação ao cinema brasileiro, este teve quatro filmes indicados ao prêmio de melhor filme estrangeiro na premiação do Oscar: *O Pagador de Promessas*<sup>18</sup>, de 1962, dirigido por Anselmo Duarte<sup>19</sup>; *O Quatrilho*<sup>20</sup>, de 1994, dirigido por Fábio Barreto,<sup>21</sup> baseado na obra de mesmo nome de José Clemente Pozenato; *O que é isso companheiro?*,<sup>22</sup> de 1997, dirigido por Bruno Barreto<sup>23</sup>, baseado no livro homônimo de Fernando Gabeira, escrito em 1979; e *Central do Brasil*<sup>24</sup>, de 1998, dirigido por Walter Salles<sup>25</sup>. Apesar de não terem conquistado a premiação, ganharam prêmios internacionais em outros eventos voltados para o cinema mundial, como o *Festival de Cannes*, na França (*O Pagador de Promessas*); o *Festival de Cinema de Havana*, em Cuba (*O Quatrilho*); o *Festival de Berlim, Globo de Ouro e Prêmio César*, na França (*Central do Brasil*). Além destes filmes, outro foi muito aplaudido tanto no cenário nacional como internacional e, apesar de não ter sido indicado ao *Oscar de melhor filme estrangeiro*, foi indicado ao *Oscar* nas categorias de *melhor diretor*, *melhor roteiro adaptado*, *melhor fotografia* e *melhor edição*. Trata-se do filme *Cidade de*

---

Além de argentinos, também produziu filmes nos Estados Unidos. Porém, sua produção mais conhecida é *La Historia Oficial*, por sua repercussão mundial e as consideráveis premiações do *Oscar* e *Globo de Ouro*.

<sup>15</sup> É um drama que conta a história de Benjamin Espósito, no ano de 1999. Ele é um recém aposentado que trabalhou como funcionário público da justiça penal argentina e resolve escrever um livro sobre um crime que investigou vinte e cinco anos antes. O filme se passa em dois momentos, 1974 e 1999. O filme demonstra em alguns momentos, condutas ilegais de Espósito para solucionar o crime (na década de 1970), demonstrando um abuso de autoridade. Em um momento do filme, o homem Espósito descobre que é o autor do crime investigado, depois de ter sido preso, é contratado para trabalhar como guarda-costas da então presidente Maria Estela Martínez de Perón. O funcionário que o contratou, de forma cínica, explica a Espósito que o criminoso era um tipo "ideal" para se infiltrar na juventude rebelde que contestava o então governo argentino. Com estes aspectos políticos, demonstra-se o abuso policial na década de 1970.

<sup>16</sup> Gênero: *Thriller* Produtora: *Tornasol Films, 100 bares, Haddock films* Distribuidora: *Alta Films* Duração: *127min*

<sup>17</sup> Nasceu em Buenos Aires, Argentina em 1959. Grande parte de sua carreira foi vivenciada nos Estados Unidos. Um de seus trabalhos mais aclamados é o filme argentino *El hijo de la novia* que concorreu ao *Oscar de melhor filme estrangeiro* em 2001.

<sup>18</sup> Gênero: *Drama* Produtora e distribuidora: *Dynafilmes* Duração: *95 min.*

<sup>19</sup> Nasceu na cidade de Salto-SP em 1920. Além de diretor, foi roteirista e ator. Produziu vários brasileiros filmes e foi até convidado de honra do *Festival de Cannes* em 1997. Faleceu na cidade de São Paulo em 2009 devido a um acidente vascular cerebral.

<sup>20</sup> Gênero: *Drama* Produtora: *Filmes do Equador\Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas Ltda* Distribuidora: *Rio Filme* Duração: *120 min*

<sup>21</sup> Nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 1957. É um dos cineastas brasileiros mais famosos da atualidade. Também foi diretor do filme *Lula, o filho do Brasil* lançado em 2010.

<sup>22</sup> Gênero: *Drama* Produtora: *Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas / Filmes do Equador / Pandora Cinema / Quanta / Sony Corporation of America* Distribuidora: *Miramax Films* Duração: *105min.*

<sup>23</sup> Nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 1955. Produziu filmes como *O casamento de Romeu e Julieta* (2005) e *Caixa Dois* (2007), ambos do gênero comédia; e *Última Parada 174* (2008).

<sup>24</sup> Gênero: *Drama* Produtora: *Videofilmes* Distribuidora: *Sony Pictures Classics* Duração: *112 min.*

<sup>25</sup> Nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 1956. É um dos diretores brasileiros mais famosos da atualidade. Um de seus filmes mundialmente mais conhecidos é *Diário de Motocicleta* (2004) que narra a história de Ernesto Guevara "Che" e Alberto Granado por uma viagem pela América do Sul utilizando como veículo uma motocicleta. Este filme conquistou o *Oscar de melhor canção* pela música *Al otro lado del río*, do compositor uruguaio Jorge Drexler.

EL BONAERENSE E TROPA DE ELITE: um debate sobre a segurança pública abordada nas telas do cinema argentino e brasileiro no século XXI – por Luiz Eduardo Pinto Barros

---

*Deus*<sup>26</sup>, de 2002, dirigido por Fernando Meirelles. Esta produção fez tanto sucesso que foi considerado pela revista estadunidense *Time*<sup>27</sup> um dos cem melhores filmes da história do cinema<sup>28</sup>.

### El Bonaerense e Tropa de Elite

Este artigo trata de dois filmes de grande repercussão em festivais internacionais, mas, sobretudo, em seus respectivos países. O primeiro é filme argentino *El Bonaerense*, de 2002, dirigido e produzido por Pablo Trapero, com parceria de produtores do Chile, Holanda e França. O outro é o primeiro filme brasileiro de *Tropa de Elite*, de 2007, dirigido e produzido por José Padilha.

Tanto *El Bonaerense* quanto *Tropa de Elite* são filmes que divulgaram para o espectador uma realidade fragmentada em relação à corrupção policial e governamental na América Latina. Os constantes noticiários na imprensa relacionados a esquemas de corrupção, abusos de autoridade e salários baixos de policias, que retratam o grande problema da segurança pública na América Latina, são fatos consumados que chegam às telas do cinema.

Pablo Trapero e José Padilha produziram esses filmes nos anos 2000. Trapero desenvolveu as gravações de *El Bonaerense* em 2001 e o filme foi lançado no ano seguinte. Já Padilha realizou as gravações em 2006 e também a produção foi lançada no ano seguinte. A ficção passada em *El Bonaerense* retrata o período no qual o filme foi produzido na Argentina. Em 2001, este país sofreu uma das maiores crises políticas, econômicas e sociais de sua história. Foi uma crise tão intensa que levou o governo do país, presidido por Fernando de la Rúa, a decretar a moratória (não pagamento da dívida para com o Fundo Monetário Internacional).

O filme *Tropa de Elite*, apesar de ter sido lançado em 2007, tem em seu conteúdo uma ficção que se passa em 1997 na cidade do Rio de Janeiro. Um período em que o Brasil estava passando por questões políticas e econômicas marcantes. Naquela época, medidas governamentais da administração de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) estavam sendo efetivadas para consolidar o controle da inflação que assombrou o país durante

---

<sup>26</sup> Gênero: *Drama* Produtora: *Videofilmes \ 02 Filmes* Distribuidora: *Lumière\Miramax Films* Duração: *135min*.

<sup>27</sup> É uma das revistas semanais mais famosas e de maior circulação no mundo, tendo a sua primeira publicação em 1923. A característica principal da Revista é eleger as personalidades anuais no cenário mundial.

<sup>28</sup> TIME ENTERTAINMENT. ALL TIME 100 MOVIES. Disponível em: <<http://entertainment.time.com/2005/02/12/all-time-100-movies/#city-of-god-2002>>. Acesso em: outubro de 2010.

---

décadas. O Plano Real (a recém moeda brasileira que tinha apenas três anos de existência) também estava se consolidando. Porém, algumas ações polêmicas marcaram esse período, como, por exemplo, a privatização de empresas estatais, como a Vale do Rio Doce. O desemprego também estava aumentando em índices preocupantes, além dos números mínimos de reajuste salarial tanto na previdência social, como para funcionários públicos, e para grande parte da população que fazia parte do mercado formal. O crescimento do mercado informal também foi marcante naquele período. Além do filme abordar o contexto político e social no Brasil, sobretudo, no Rio de Janeiro, em 1997, trata-se também sobre a visita do Papa João Paulo II ao país em outubro daquele mesmo ano. O pontífice fez questão de se hospedar em uma favela da capital fluminense durante os dias de sua visita, resultando na ação da Secretaria de Segurança Pública do Estado do Rio de Janeiro em acionar o Batalhão de Operações Especiais (BOPE) no intuito de garantir a segurança do Papa.

A ficção em *El Bonaerense* retrata a história de Enrique Orlando Mendonza que tem o apelido de Zapa perante seus amigos. Ele é um humilde chaveiro que vive no interior da Argentina ao lado de sua família e a pedido de seu patrão, que se chama Polaco, realiza um serviço que o compromete ilegalmente. Zapa, sem saber que tal serviço é na verdade um roubo, é preso pela polícia local. Para evitar maiores problemas no município onde se encontra, o tio de Zapa indica-o para trabalhar na polícia El Bonaerense na província de Buenos Aires através de um apadrinhamento mantendo contatos com os homens que lideravam a instituição. Ao chegar à metrópole, onde o cotidiano é bem mais intenso comparado com o do local onde vivia, Zapa começa a se deparar com uma nova realidade. Ao chegar à delegacia de polícia, o protagonista se mostra um rapaz totalmente despreparado para ser um policial. Ele adentra no mundo da corrupção policial envolvendo-se nas cobranças de propinas do narcotráfico, nos jogos ilegais e em outros meios ilícitos.

Já *Tropa de Elite* é uma ficção que se passa em 1997. O personagem principal é o capital do Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE), Roberto Nascimento. O local é o município do Rio de Janeiro. O personagem principal do filme passa por momentos distintos na trajetória da ficção. Em dado momento, é um homem com perfil sério em busca de combater a corrupção, através da violência física praticada contra policiais corruptos, e também o tráfico de drogas, violentando traficantes e usuários de drogas. Em outro, é um homem atormentado que está para presenciar o nascimento de seu primeiro filho e sente a pressão de lidar com a violenta profissão e a vida familiar. O filme também demonstra a vida de outros dois personagens (Neto e André Matias) que são policiais honestos em meio a

outros corruptos. Estes têm dificuldade para lidar com o “sistema” corruptível de certos policiais militares do Estado do Rio de Janeiro. Diante disso, decepcionados com a polícia militar, tentam entrar para o BOPE, o qual admiram o trabalho no combate ao crime.

Em ambos os filmes, os personagens principais, Zapa e Nascimento, estão em lados opostos no que se refere a cargos na polícia. O primeiro é um recém chegado na El Bonaerense, o outro é um capitão de uma tropa de elite que é o BOPE. O primeiro aceita fazer parte da corrupção. O outro a condena. São duas situações diversas com personagens totalmente distintos. Zapa entra na polícia por mero acaso, para evitar ser preso novamente por um crime que não cometeu. Não tem nenhuma experiência com armas e muito menos com combates urbanos, como troca de tiros com traficantes. Já Nascimento, é um experiente policial apaixonado pelo que faz e observa a guerra como uma questão indispensável para combater o crime.

No filme brasileiro, o protagonista, interpretado por Wagner Moura, é uma representação do policial que se torna violento por ser contrário a qualquer prática de corrupção policial e também a ações ilegais em aspecto jurídico como o consumo de drogas ilícitas. Em algumas cenas, Nascimento justifica o uso da violência contra usuários de drogas por considerá-los “responsáveis pela manutenção do crime organizado do tráfico”. Para ele, o consumo “permite a rentabilidade econômica dos traficantes que compram armas. Além disso, há a utilização de crianças e adolescentes como soldados na manutenção da criminalidade”. Os policiais que apoiam os traficantes através de acordos econômicos devem ser, segundo Nascimento, “violentados por serem cúmplices de ações criminais”. O protagonista enfatiza que na polícia militar não existe um “consenso” de manutenção da ordem pública respeitando as leis, sendo por este motivo que promove a necessidade da violência para impor a “ordem”. Nesse sentido, o principal instrumento para manter a sociedade “justa” é o BOPE, a polícia idealizada por Nascimento e seus parceiros de trabalho.

No filme argentino, o personagem principal, interpretado por Jorge Roman, é uma representação de um sujeito simples do interior da Argentina acostumado a viver uma rotina diferente dos grandes centros. Ao entrar para polícia como forma de escape para evitar problemas em sua pequena cidade por causa de um crime praticado inocentemente, ele demonstra total despreparo e desconforto em fazer parte da El Bonaerense. Ao reparar que seus colegas praticam ações violentas contra civis e exigem o pagamento de propina para pessoas, supostamente infratoras da lei, Zapa é mostrado para o espectador como um homem “surpreso por não imaginar tais situações praticadas pela polícia”. O seu perfil dócil

---

é mais utilizado para fazer faxina e cuidar de pessoas violentadas pelos seus colegas do que para combater o crime organizado em tiroteios urbanos. Porém, seu perfil o leva a ser visto como “simplório” por outros policiais e com isso não adquire respeito. Diante disso, ele se aproxima de seu superior Gallo que é autoritário para com seus subordinados e é o responsável na condução de esquemas de corrupção. Aos poucos, Zapa adentra ao universo da corrupção policial da El Bonaerense sem demonstrar arrependimento. Para o protagonista e seus colegas corruptos, a negociação econômica é um meio de “manutenção da ordem”. Ou seja, invés de combater o crime através da repressão, é melhor permitir as ações criminais em troca de dinheiro e evitar “conflitos” que resultem em violência urbana.

Nas duas produções, há uma grande diferença de comportamento dos personagens principais. Nascimento prefere fazer uso da “guerra” ou do combate ao tráfico para manter a “ordem”, ao contrário de Zapa que prefere a “negociação” para evitar a “guerra”. Neste sentido, *Tropa de Elite* desenvolve uma abordagem do policial que luta contra a corrupção, e *El Bonaerense* a da polícia passiva e que se omite. São filmes que mostram a transformação do policial em uma pessoa violenta e também em um sujeito acomodado.

Tendo em vista a questão relacionada à corrupção focada nos protagonistas de cada filme, é importante abordar esta prática como uma representação entre os policiais observada por diferentes análises. As ações criminais são resultados de um pensamento relacionado a um crime. Ou seja, para algumas pessoas, o crime é condenável; para outras, não. Utilizando como exemplo os dois filmes, em *El Bonaerense*, diversos policiais apresentam maior facilidade de integração por “aceitarem” a corrupção. No caso do BOPE, os policiais são representados como defensores do combate à corrupção policial, o que também facilita a dinâmica de grupo entre estes homens da Lei.

No trecho abaixo, Serge Moscovici desenvolve uma reflexão sobre o ato de compartilhar o mesmo pensamento em sociedade.

Em outras palavras, nós percebemos o mundo tal como é a todas nossas percepções, idéias e atribuições são respostas e estímulos do ambiente físico ou quase-físico, em que nós vivemos. O que nos distingue é a necessidade de avaliar seres e objetos corretamente, de compreender a realidade completamente; o que distingue o meio ambiente é sua autonomia, sua independência com respeito a nós e a nossas necessidades e desejos. O que era tido como viesses cognitivos, distorções e tendências em relação a um modelo, a regras, tidas como norma (MOSCOVICI, 2003: 30).

Com esta citação de Moscovici, é possível fazer uma relação no qual o personagem Nascimento, representado como o policial idealista e violento, identifica os corruptos como

infratores da lei, sendo considerados diferentes do seu grupo (BOPE), condenando-os. Cria-se, assim, uma identidade para o BOPE, onde seus integrantes compartilham o mesmo pensamento a respeito do combate à corrupção através da violência. Já o personagem Zapa identifica-se como policial a partir de práticas corruptas compartilhando, com seu superior corrupto e seus colegas de trabalho, o pensamento de que a corrupção é um objeto não condenável por aqueles que a praticam. Nas duas produções, as práticas opostas idealizadas pelo BOPE e pelos infratores da *El Bonaerense* são possíveis pela relação de interação do pensamento de seus integrantes em relação ao mesmo objeto.

Neste sentido, as práticas de corrupção relacionadas aos problemas da má administração do Estado na área de segurança pública são enfatizados em ambos os filmes. Em *El Bonaerense*, Zapa é vítima de um sério caso vivenciado por funcionários públicos na Argentina no final da década de 1990 e início dos anos 2000: o atraso no pagamento dos salários. Em plena época de Natal, Zapa é o único a não receber o seu salário dentre os funcionários da delegacia de polícia onde trabalha. No entanto, ele pede esclarecimentos para seus superiores sobre o atraso de seu pagamento, mas não obtém sucesso. Isso vai desencadear uma aceitação por parte de Zapa de fazer parte do submundo da corrupção policial, pois seu superior corrupto, Gallo, utiliza em seu discurso a condição estrutural material de Zapa (sem dinheiro e lugar para dormir), para “influenciá-lo” a fazer parte de seus esquemas de corrupção. Com isso, Zapa faz uso de sua “autoridade” policial para receber propina do narcotráfico, da prostituição, de jogos de azar e de outros elementos considerados ilegais na forma da lei. A representação mostrada por Pablo Trapero, no personagem Zapa, é a de como um policial em suas condições materiais adere à corrupção como um meio de sobrevivência. Porém, a alternativa de se fazer uso da corrupção para sobreviver, por conta dos problemas relacionados à administração desestruturada do Estado, se torna um costume.

Em *Tropa de Elite*, a má administração do Estado está presente na cena em que há falta de peças para consertar as viaturas quebradas para circular nas ruas. O personagem Neto se depara com este problema ao perceber que o desinteresse de seus superiores imediatos em adquirir as peças é constante. Há um momento em que Neto entrega uma folha de papel na qual estão descritas as peças que estão faltando para o seu superior Oliveira que imediatamente se mostra totalmente desinteressado no assunto. O próprio Oliveira alega que faltam verbas para comprar o que foi pedido e que será necessário “arrecadar dinheiro” no comércio para custear as peças faltantes. O filme retrata que a “arrecadação de dinheiro” é o chamado “arrego”, o dinheiro que policiais cobram para fazer



---

a segurança particular do comércio. Ou seja, as falhas do Estado possibilitam as práticas pessoais de certos policiais de fazerem uso de seus serviços (do qual são pagos pela sociedade através de impostos) para se beneficiarem de pagamentos particulares por fazer a segurança de estabelecimentos privados. Como retratado nas cenas, esta prática não se torna apenas uma necessidade, mas um costume. Neste caso, a representação é a de uma polícia, não como um “símbolo de segurança pública”, mas sim como uma segurança “privada”.

Como é possível perceber, os dois filmes reforçam as representações relacionadas às práticas de corrupção policial na sociedade. A ideia de que a corrupção é uma prática de algumas pessoas que trabalham no serviço público é apresentado de forma profunda nas duas produções. No trecho abaixo, Marcos Fernandes Gonçalves da Silva (1998) aponta que políticos, elite econômica, policiais e fiscais são aqueles mais associados a estas práticas.

Normalmente, associamos corrupção a um ato ilegal, no qual dois agentes, um corrupto e um corruptor, travam uma relação ‘fora-da-lei’, envolvendo a obtenção de propinas. O senso comum identifica a corrupção como um fenômeno associado ao poder, aos políticos e às elites econômicas. Mas, igualmente, considera a corrupção algo freqüente entre servidores públicos (como policiais e fiscais, por exemplo), que usam o ‘pequeno poder’ que possuem para extorquir renda daqueles que teoricamente corromperam a lei – ultrapassando o sinal vermelho ou não pagando impostos (SILVA, 1998: 84).

É evidente que as práticas de corrupção não estão ligadas de forma exclusiva a algumas pessoas que trabalham em serviços públicos. Mas, como os dois filmes tratam da realidade social ligada à segurança pública (que passa pela polícia como instituição), a corrupção é evidenciada no setor público.

No trecho abaixo, Marcos Fernandes Gonçalves da Silva cita que a prática da corrupção beneficia dois sujeitos (ou dois grupos), de forma estritamente privada.

A corrupção pública é uma relação social (de caráter pessoal, extramercado e ilegal) que se estabelece entre dois agentes ou dois grupos de agentes (corruptos e corruptores), cujo objetivo é a transferência ilegal de renda, dentro da sociedade ou do fundo público, para a realização de fins estritamente privados. Tal relação envolve a troca de favores entre os grupos de agentes e geralmente a remuneração dos corruptos com o uso da propina e de quaisquer tipos de incentivos, condicionados estes pelas regras do jogo e, portanto, pelo sistema de incentivos que delas emergem. (SILVA, 1996: 88).

No caso do setor público, as práticas de corrupção aproveitam-se do oposto da lei,

---

ou seja, daquilo que é ilegal. As pessoas envolvidas buscam benefícios particulares que de forma legal jamais conseguiriam. Estas práticas são ações, muitas vezes, efetivadas na área de segurança pública, como retratam as duas produções analisadas neste artigo.

No filme argentino, em uma cena, Zapa, como representante da lei, faz uso da corrupção para beneficiar a si e a um dono de estabelecimento de jogos ilegais. Ou seja, o benefício financeiro recebido por Zapa é para que este tenha uma compensação mantendo o estabelecimento do proprietário, com que ele negocia, funcionando perfeitamente. Tendo em vista que a lei não permite a prática de jogos ilegais em estabelecimentos comerciais, Zapa como policial deveria punir o dono do comércio para que a lei fosse cumprida. Mas como o estabelecimento ganha altos lucros com jogos de azar, Zapa prefere ser beneficiado pelo dono do comércio recebendo uma verba (que é maior do que o valor que o Estado paga a ele). Já o dono do estabelecimento, pagando ao policial, evita de ser preso e mantém o auto faturamento de seu comércio, adquirindo poder econômico e, conseqüentemente, poder sobre os policiais que ele corrompe, obrigando os mesmos a fecharem os estabelecimentos de potenciais concorrentes em jogos ilegais.

Em *Tropa de Elite*, a segurança feita por policiais corruptos para com estabelecimentos comerciais legais (estacionando as viaturas em frente às lojas para inibir possíveis assaltos e roubos), permite que os sujeitos envolvidos sejam amplamente beneficiados por esta prática. Sendo assim, de um lado, a polícia recebe uma compensação financeira para fazer a segurança privada; já do outro, os comerciantes se beneficiam tendo “tranquilidade” para trabalharem e, assim, cobrarem dos mesmos policiais, para quem pagam propina, no sentido de os obrigarem a não “incomodar” seus clientes que praticam ações contrárias às que pregam a lei, como multar aqueles que estacionam em lugar proibido (como é mostrado no filme), os que fumam em lugares fechados e outras ações.

A relação entre policiais e sujeitos do mercado ilegal é retratada em ambas as produções. Em *El Bonaerense*, o superior de polícia, Gallo, através de um acordo com um vendedor de armas, mostra aos policiais da delegacia, a qual administra, armas de vários tipos a serem compradas. A negociação é totalmente ilegal e chega a causar indignação no espectador. Porém, a cena faz uma representação do Estado argentino (em 2001), que passa por um processo de recessão econômica que atinge setores como saúde, educação e segurança pública, não fazendo uso dos recursos próprios para comprar armas destinadas aos seus policiais.

Em *Tropa de Elite*, em uma cena, policiais militares entregam armas para traficantes em troca de propina. Além disso, o filme explora as relações entre policiais corruptos e

---

traficantes de forma constante. Num diálogo entre Neto, André Matias e o também policial Fábio, este último revela aos dois primeiros que o comandante do batalhão onde trabalham “recebia por mês em torno de seis mil reais em propinas dos traficantes para manterem os seus negócios com drogas”. No mesmo diálogo, Fábio revela que “seu salário é de quinhentos reais por mês (em 1997), e tem família para sustentar”, sendo estes motivos para não arriscar a vida subindo o morro, trocando tiros com os traficantes. Padilha faz deste diálogo uma representação da situação dos policiais militares do Rio de Janeiro, que apesar da ficção se passar nos anos 1990, ainda hoje recebem salários baixos e precisam sustentar suas famílias.

Já o despreparo da polícia é retratado em *El Bonaerense* nos treinamentos táticos dos policiais. Zapa é um daqueles que não consegue aperfeiçoar suas técnicas para combater o crime e é constantemente criticado por seu instrutor. No treinamento com tiros, o protagonista não sabe como manusear uma arma. Em *Tropa de Elite*, policiais militares, ao subirem o morro para fiscalizar um baile *funk*, começam a trocar tiros com traficantes depois de um desentendimento em relação a um disparo que acertou as costas de um dos rapazes que trabalhava para os donos do morro. Os policiais são pressionados e mal conseguem combater os disparos dos traficantes. Com isso, a polícia militar pede ajuda ao BOPE para resolver o problema. Esta é uma representação, no filme, de um dos motivos da existência do Batalhão de Elite do Rio de Janeiro.

Aliás, *Tropa de Elite* retrata o BOPE como uma polícia que “na teoria faz parte da militar, mas, na prática, é totalmente diferente”. A representação no filme aponta o BOPE como uma polícia treinada para enfrentar uma guerra e, conseqüentemente, voltada para matar. Isso se evidencia no símbolo desta tropa de elite que tem uma faca enfiada sobre uma caveira. As ações desta polícia especial levam o espectador a ter opiniões distintas, pois, em alguns momentos, o BOPE é demonstrado como a polícia que resolve os problemas que a polícia militar convencional não obtém êxito. Em outros, o BOPE faz uso da violência contra moradores de favelas para resolver questões pessoais e também para matar policiais militares corruptos. Por suas práticas violentas, a produção mostra o BOPE como um símbolo de medo para traficantes, moradores de favelas e policiais corruptos. As práticas de tortura efetuadas por esta tropa de elite, muitas vezes, fazem o espectador ter uma visão fascista do BOPE.

Em *El Bonaerense*, as ações da polícia também levam o espectador a ter opiniões distintas. Em uma cena, os policiais combatem, através de disparos de armas de fogo, bandidos armados para evitar a concretização de um crime. Em outra, a polícia demonstra

certo despreparo em abordar dois jovens alcoolizados que estão sobre uma moto. Como os rapazes não estão sóbrios e agredem um dos policiais, fugindo em seguida (o que mostra o despreparo policial ao fazer uma abordagem), o policial violentado pega uma arma e atira nas costas dos jovens. O resultado foi a morte dos dois rapazes.

As relações de policiais com suas namoradas ou esposas também são demonstradas nas duas produções. Em *El Bonaerense*, Zapa se relaciona com uma policial chamada Mabel que mora com um filho. A dinâmica é saudável em grande parte do enredo. Porém, Zapa se torna indelicado com Mabel e o filho, chegando a impor autoridade dentro do domicílio no qual sua parceira mora. A situação se torna incômoda para Mabel que demonstra insatisfação no desenrolar do relacionamento com Zapa. Em *Tropa de Elite*, Nascimento também tem uma relação tensa com sua esposa Rosane. Esta pede para que o marido deixe o BOPE para ficar mais tempo com a família, principalmente porque seu filho está para nascer. Mas os pedidos de Rosane incomodam Nascimento que, em determinado momento do enredo, é agressivo de modo verbal para com a esposa. Ele alega que quem “manda” na casa onde moram é o próprio e, por isso, não aceitava que sua esposa dê opiniões sobre a sua conduta e a do BOPE nas ações de combate ao crime.

Apesar dos sujeitos serem heterogêneos e as relações domésticas entre marido e esposa também serem peculiares de acordo com a realidade de cada relacionamento afetivo, e o mesmo acontece entre policiais homens com suas esposas, a fragmentação dos filmes, nesse aspecto, demonstra uma interiorização da vida policial para suas relações domésticas. Os conflitos vivenciados pelos dois personagens na profissão sobrepõem às relações internas, no aspecto doméstico, o que é evidenciado nas cenas um evidente “machismo”. Esta abordagem, colocada por Pablo Trapero e José Padilha nos filmes, aponta que em várias ocasiões as tensões vivenciadas pelos sujeitos nos desafios de suas profissões interferem nas relações entre cônjuge e resultam numa separação (somada a outros problemas peculiares vivenciados por um casal). Em ambos os filmes, Mabel (namorada de Zapa) e Rosane (esposa de Nascimento) tomam a iniciativa de se separarem, encerrando, assim, o relacionamento afetivo.

Os produtores também tratam de questões relacionadas às dificuldades das pessoas negras de terem oportunidade para ascenderem profissionalmente. Em *Tropa de Elite*, Nascimento aponta que, no Brasil, os “negros não têm muita oportunidade de ter acesso a uma carreira profissional e educacional bem sucedida”. O personagem desenvolve este argumento na cena em que conversa com André Matias (negro) que está no curso de Direito de uma das melhores universidades do Rio de Janeiro. Segundo Nascimento, estudar nesta

---

instituição é o resultado da dedicação e disciplina de André Matias para conseguir tal objetivo, sendo ele uma “exceção”.

Em *El Bonaerense*, o personagem Canevá comenta com seus colegas que o policial Lanza é um homem “digno” por estar crescendo profissionalmente e não é um “inútil” por ser negro, dedicando-se a “defender os princípios da lei” e fazendo “bom uso de seu condicionamento genético”. O próprio personagem não se reconhece “racista” por dizer que seu colega Lanza não é “um negro inútil como os outros negros”. Mas mencionar que um negro não é “inútil como os outros” por estar crescendo profissionalmente já é uma observação racista. Desse modo, esta cena do filme faz uma representação do preconceito incipiente à questão racial em setores da sociedade argentina.

No trecho abaixo, Teun Dijk aponta como na sociedade argentina os discursos relacionados às diferenças de raças estão presentes, e que a expressão “negro” não está ligada necessariamente a cor da pele negra.

Um tópico no qual o racismo discursivo se plasma na fala cotidiana é o do ‘bem-nascido’. Ser ‘bem-nascido’ é, em princípio, ser ‘correto’, ‘de lei’ boa pessoa. Porém, trata-se aqui de um eufemismo: ser ‘bem-nascido’ significa não ser filho de uma mulher de má reputação. O uso particular da noção de “negro”, típico desses discursos, também nos leva a falar de racismo. Ante a categórica negação simbólica da população afro-descendente, própria do contexto argentino, o deslocamento do estigma racial em termos de ‘negro’ para aquele que possui o tipo corporal do mestiço latino americano torna idiossincráticas essas formas discursivas que – após negar qualquer entidade à população afro-americana, objeto das formas claras de racismo- redirecionam seus dispositivos de exclusão para os setores populares, principalmente quando estes apresentam algum tipo de diferença ou estranhamento em relação aos códigos culturais da própria cidade (DIJK, 2008: 44).

Como é possível perceber na citação de Teun Dijk, a expressão “negro” é comum na sociedade da Argentina no que se refere a pessoas que não têm “traços argentinos”. É uma denominação a estrangeiros latino-americanos classificados como “mestiços”, segundo os modos de identificação em alguns setores do meio social argentino. Estas maneiras de identificação são complexas, e trabalhos como os de Dijk abordam estes aspectos na sociedade argentina.

Esta noção de “negro” em setores da sociedade portenha é claramente mostrada na cena em que Canevá faz referência a seu colega Lanza, o identificando como “negro”, que é imediatamente contestada por uma colega chamada Maria. Esta aponta que Lanza, ao contrário do pensamento de Canevá, não é negro, pois seu fenótipo não tem “traços mestiços”.

No que se trata sobre discursos demagógicos, esta questão também é evidente nas duas produções. Isto porque os principais personagens corruptos dos filmes, Gallo, em *El Bonaerense*, e o comandante administrador da delegacia de polícia, em *Tropa de Elite*, utilizam em seus discursos palavras como “ética” e “honra”. Na cena em que Gallo é promovido a ser o comandante administrador da delegacia onde trabalha e é empossado, ele defende que a polícia deve “resolver” os problemas da comunidade, ser “honesto” e agir com “moral e ética”. O próprio Gallo, em suas ações, se mostra totalmente contrário do que de fato significa as palavras ditas pelo mesmo. Ele é o responsável pela coordenação da cobrança de propina do narcotráfico, da prostituição, dos estabelecimentos de jogos ilegais, e outros elementos envolvendo esquemas de corrupção, como elevar a patente de Zapa, ao inventar uma história perante as autoridades de que o policial “defendeu o então comissário de uma tentativa de assassinato”. Já o comandante, em *Tropa de Elite*, é o principal responsável da cobrança de propina que permite traficantes manterem seus negócios com as drogas. Além disso, também coordena o recebimento de dinheiro privado do comércio central do Rio de Janeiro para garantir a segurança dos mesmos. Suas palavras, na cena em que Neto e André Matias são empossados como aspirantes, apontam que os oficiais (que fazem parte dos esquemas de corrupção) da delegacia onde atua são os “melhores” da corporação e que tem a maior “honra” de comandá-los.

É possível perceber que os dois filmes fazem uma representação de como em determinada sociedade palavras como “ética”, “honra” e “moral” são utilizadas por autoridades públicas envolvidas em esquemas de corrupção como “tapete” para esconder as ilegalidades praticadas. São elementos que Pablo Trapero e José Padilha deixam evidente para uma reflexão por parte do espectador sobre o que está por trás de discursos que defendem a condução “ética e moral” da sociedade.

No entanto, ambas as produções apontam práticas questionáveis da polícia – El Bonaerense, na província de Buenos Aires, e a da polícia militar no Estado do Rio de Janeiro – no que se refere à abordagem contra pessoas das classes menos abastadas da população. Em *El Bonaerense*, uma cena demonstra a falta de respeito dos policiais ao exigirem que um grupo de jovens desarmados coloquem as mãos na parede, tratando-os como bandidos. Já em *Tropa de Elite*, na cena na qual os estudantes estão apresentando um seminário no curso de Direito sobre a obra *A Micro Física do Poder* de Michel Foucault, há uma discussão sobre o abuso de autoridade da polícia para com os menos favorecidos da população, demonstrando que estas ações devem ser, necessariamente, problematizadas.

Dentre outros elementos, as duas produções, tratadas neste artigo, são instrumentos importantes para serem utilizadas como recursos didáticos em aulas que tratam dos problemas relacionados à segurança pública em duas cidades globais da América Latina. Esses elementos podem ser explorados pelos educadores tanto no Ensino Médio, como no ensino superior (principalmente nas Ciências Humanas). Os conteúdos em *El Bonaerense* e *Tropa de Elite* são passíveis de contribuir para o debate de estudantes, intelectuais e autoridades numa problemática que envolve questões de ética, moral e respeito para com os indivíduos, sendo estes últimos aqueles que contribuem para a manutenção do Estado através do pagamento de impostos. Por isso, as ações daqueles que administram devem sempre estar voltadas para resolver os problemas de uma sociedade tão diversa.

E justamente por estes filmes proporcionarem questionamentos sobre o que foi mencionado no parágrafo anterior, Pablo Trapero e José Padilha deram continuidade a produções que abordaram diversos aspectos das sociedades argentina e brasileira. Ambos lançaram em 2010 dois filmes que deverão ser objeto de análise em pesquisas futuras: o filme argentino *Carancho*, que problematiza as estatísticas dos acidentes de trânsito na Argentina que resultam em várias mortes e proporcionam o interesse de seguradoras de vida; e o segundo filme brasileiro de *Tropa de Elite*, que trata não apenas da corrupção policial, mas da relação de autoridades políticas por trás de ações antiéticas que visam interesses eleitoreiros e a manutenção do poder.

Com isso, diretores como Pablo Trapero e José Padilha produzem filmes que fazem o espectador se entreter e, ao mesmo tempo, questionar os problemas sociais de onde vive. Por essas e outras, os cinemas da Argentina e do Brasil estão contribuindo para uma valorização de suas produções que reflete no interesse de argentinos e brasileiros em assistir filmes de suas respectivas nações, tendo em vista que o mercado de Hollywood ainda está muito presente na América do Sul.

### Considerações Finais

O cinema não é unicamente um instrumento de entretenimento, mas sim um veículo de propagação de ideias, valores, emoções, alegrias, tristezas, questionamentos e reflexões. Desse modo, abordar a realidade vivenciada por uma população em determinado espaço geográfico, por mais que a retratação nas cenas seja fragmenta, são características do cinema que ganharam impulso na segunda metade do século XX e que têm reflexo na atualidade.

Filmes como *El Bonaerense* e *Tropa de Elite* são boas alternativas não apenas de entretenimento, mas de crítica social. Apesar de o filme argentino demonstrar certo comodismo da polícia perante a corrupção, sendo esta a maior crítica feita a esta produção, *El Bonaerense* deve ser analisado por todos os ângulos extraindo a importância de seu conteúdo. O mesmo se deve a *Tropa de Elite*, que também demonstra certo comodismo por parte dos policiais militares do Rio de Janeiro, e isto inclui o BOPE, perante uma situação que se parece inócua, ou seja, não há como mudar os problemas da segurança pública, o que é chamado no filme de “sistema”. Este aspecto é a grande crítica negativa a *Tropa de Elite*, pois o que na verdade acontece não é um “sistema”, e sim ações pessoais que resultam em deturpação do que conhecemos como ética e moral. No entanto, o filme brasileiro merece atenção suficiente para ser utilizado como instrumento de reflexão sobre as instituições públicas e suas relações com a sociedade.

Contudo, as premiações de filmes latino-americanos em festivais internacionais de cinema são grandes conquistas que estimulam novas produções e, conseqüentemente, mostram a espectadores do mundo inteiro uma fragmentação da América Latina e sua sociedade. A realidade vivenciada por estas populações não são apenas de problemas ligados à corrupção e a problemas relacionados à infraestrutura, mas, sobretudo, estas também têm suas alegrias, suas festividades e particularidades que a fazem única e, por isso, conquistam pessoas do mundo inteiro por sua espontaneidade. Nesse sentido, o cinema latino-americano também vem reforçando aspectos especiais da região, contribuindo para a valorização de suas produções, não apenas por espectadores de outras localidades regionais, mas, principalmente, por milhões de latino-americanos.

### Fontes

#### *EL BONAERENSE*

Pablo Trapero

Argentina, 96 min, idioma espanhol, 2002.

Zapa (Jorge Román) é um trabalhador de 32 anos que vive em uma remota vila na Argentina rural. Quando seu chefe pede um trabalho especial para alguns clientes, ele concorda sem saber que na verdade é um roubo. Depois de ser preso por um crime que não cometeu, Zapa é forçado a deixar sua família e a cidade natal, indo para Buenos Aires, onde consegue uma vaga como cadete da polícia através de um apadrinhamento por parte de seu tio que era um ex-policia da El Bonaerense. Depois de meses de treinamento intenso, ele se forma. Agora é um bonaerense: membro de uma polêmica força policial da Argentina que é responsável pelo policiamento nas ruas da província de Buenos Aires.



### **TROPA DE ELITE**

José Padilha

Brasil, 118 min, idioma português, 2007.

O ano é 1997. O filme retrata o cotidiano de um grupo de policiais e de um capitão (Wagner Moura) do Batalhão de Operações Policiais Especial, o BOPE, que deseja deixar a corporação e tentar encontrar um substituto para seu posto. Paralelamente, dois amigos de infância se tornam policiais e se destacam pela honestidade e honra, ao realizarem suas funções, se indignando com a corrupção existente no batalhão em que atuam. Ao conhecer as ações do BOPE, dedicam seus esforços para fazer parte da tropa de elite do Estado do Rio de Janeiro.

### **Referências Bibliográficas**

CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em Cena*. Propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas, SP. Papyrus, 1998.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In: Fernando Mascarello. (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006, v. 1, p. 17-52.

DISK, Teun A. van. *Racismo e discurso na América Latina*. São Paulo: Contexto, 2008.

FABRIS, Mariarosaria. Neo-realismo italiano. In: Fernando Mascarello. (Org.). *História do cinema mundial*. São Paulo: Papyrus Editora, 2006, v. 1, p. 191-219.

\_\_\_\_\_. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: EDUSP, 1994.

HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2003.

RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

SILVA, Marcos Fernandes Gonçalves. A política econômica da corrupção. In: *I Congresso Latino-Americano de Ética Economia e Negócios*. São Paulo. PROCESSO.v. 1. p. 82-91.1998.

TONETTO, Maria Cristina. *Cultura e Imagem: o cinema Neo-realista no MERCOSUL (1955-1962)*. Santa Maria, RS: Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Integração Latino Americana, 2006.

**Recebido em: 14/08/2011**

**Aprovado em: 30/03/2012**