

Ficção seriada e Gênero Policial no Cinema Brasileiro – “Tropa de Elite”¹

Luiza Lusvarghi²

Universidade Nove de Julho São Paulo

Resumo

O êxito internacional e nacional de “Cidade de Deus” em 2003 foi um marco do processo de retomada da produção audiovisual nacional e trouxe acaloradas discussões sobre gênero, estética e as relações entre representação social e narrativa ficcional. O estrondoso sucesso das duas sequências de “Tropa de Elite” contribuiu para um aprofundamento dessas discussões. Enquanto narrativa audiovisual, ambos dialogam tanto com a tradição mundial do gênero policial e da ficção seriada no cinema quanto com a questão da representação social. As questões de gênero e a relação com a narrativa hollywoodiana de ambas são discutidas a partir dos conceitos de gênero de Steve Neale (2000) e de Robert Stam (2004) bem como dos ensaios de James Naremore (2008) e Frank Krutnik (2010) sobre o *noir*.

Palavras-chave

Docudrama; ficção seriada; série policial; neopolicial; *world cinema*.

Introdução

Esta comunicação integra o projeto de pesquisa “A Ficção Neopolicial e suas relações de gênero no audiovisual - Brasil e América Latina”, analisando o surgimento de obras do gênero policial e de ação tanto no cinema quanto na televisão no continente latino-americano. O objetivo é discutir, a partir das duas sequências de “Tropa de Elite”³, a consolidação de uma produção de gênero no Brasil voltada para o entretenimento. Na continuidade do processo de retomada da produção audiovisual na década de 90, vemos o surgimento de obras que atendem tanto ao mercado interno, quanto externo, e contribuem cada vez mais para fazer com que a categoria cinema brasileiro deixe de ser um gênero específico nas prateleiras de supermercado e videolocadoras. A denominação preferencial para estes filmes no Brasil é policial, ou ação, enquanto que nos demais países latino-americanos a expressão negro (*noir*) ou neopolicial é a recorrente. Filmes como “Abutres” (*Carancho*, 2010, Pablo Trapero), por exemplo, são considerados dramas “negros”, classificação sugerida na sinopse que acompanha o DVD, enquanto que “O Segredo dos seus Olhos” (*El secreto de sus ojos*, Juan Jose Campanella, 2009), baseado na novela policial “*La pregunta de sus ojos*” (Eduardo Sacheri, 2005) é descrito como *crime drama*.

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação Audiovisual, Cinema, XII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora do Curso de Comunicação Social da Universidade Nove de Julho, email: lluiza@uninove.br e lumecom@uol.com.br

³³³ A franquia “Tropa de Elite” é citada sempre sem datas, e se refere a ambas as sequências.

Essas diferenças se devem não somente a diferenças culturais no campo da produção audiovisual, quanto na literatura.

Gênero Policial ou Crítica Social

A primeira sequência de “Tropa de Elite” (2007) contribuiu para alimentar uma discussão que se iniciou ainda em “Cidade de Deus” (Meirelles-Lund, 2002), sobre as complexas relações entre representação social e cinema, mas desta vez sem as inevitáveis comparações com o Cinema Novo. O filme de Meirelles alimentou diversas discussões sobre a inevitável comparação com o Cinema Novo que tanto assombrou o filme de Meirelles. Apesar de ser acusado de fascista pela renomada revista “*Cahiers de Cinema*” ao conquistar o Urso de Prata em Berlim, “Tropa de Elite” agradou tanto ao mercado interno quanto externo. “Cidade de Deus”, de conteúdo francamente amoral, introduziu no cinema nacional uma estética considerada hollywoodiana pela maioria da crítica, e era protagonizado por marginais sem a menor ambição revolucionária. Sua abordagem de exclusão social, distante dos padrões do Cinema Novo, foi acusada de promover uma “cosmética da fome”, alusão irônica ao famoso manifesto de Glauber Rocha, “Estética da Fome”, e colocou o termo favela (ou neofavela) no dicionário mundial. Nos créditos do filme de Padilha, o roteirista Braulio Mantovani se beneficiou da indicação ao Oscar pelo filme de Meirelles, e no Exterior a associação entre as duas obras e a realidade da neofavela de Lins, é imediata. No imaginário nacional, a julgar pelos *posts* da internet, a identificação é semelhante.

Na segunda sequência de “Tropa de Elite” (2011), a questão do herói politicamente incorreto, que se coloca a partir do personagem do Capitão Nascimento, aplaudido em diversas exibições na cena em que espanca brutalmente um político corrupto, passou a ser menos questionada. O filme articula um discurso realista de conteúdo moral definido, apontando que o inimigo é outro – numa alusão à corrupção associada ao poder político -, e desta vez contou, aparentemente, com o apoio de intelectuais, público e pesquisadores. As críticas foram solapadas pelo êxito de bilheteria, sem contar com os aplausos do público no Festival de Paulínia, em São Paulo, durante a sessão de estreia.

A grande inovação de “Tropa de Elite”, baseado no livro “A Elite da Tropa”, escrito pelos ex-policiais do Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar (BOPE), André

Batista e Rodrigo Pimentel, em parceria com o antropólogo Luiz Eduardo Soares, foi ter consagrado como protagonistas pela primeira vez integrantes de uma corporação. Em geral, nos filmes brasileiros, o policial era sempre mais próximo do bandido do que da lei e da ordem. E, apesar da truculência, caiu no gosto do público. Durante a ditadura militar, as corporações foram instrumentos de repressão. Os baixos salários, o despreparo, a corrupção, não contribuem para uma imagem de mocinhos perante a população.

Ao adotar como nome do filme o título da música do conjunto Tihuana, “Tropa de Elite” conquistou definitivamente o público jovem. Quando a polícia carioca invadiu o morro do Alemão, no Rio de Janeiro, em 2010⁴, as manchetes dos jornais falavam em “Tropa de Elite 3” e as crianças receberam o BOPE ao som da música do Tihuana, banda brasileira de metal alternativo surgida em 1999, na cidade de São Paulo. A música original não foi composta para o filme. A canção, escrita como um "grito de guerra" particular (a "tropa" seria a própria banda), contribuiu para celebrar ainda mais o BOPE entre os adolescentes. O filme de Padilha adotou o ponto de vista dos policiais, e a narrativa *over* do Capitão Nascimento (Wagner Moura) deu ao filme um caráter documental. Na sequência, a trilha sonora do filme passou a contar com três músicas do Tihuana: uma nova versão da música, incluindo a palavra BOPE, a "Tropa de Elite" original (gravada no primeiro CD da banda, "Illegal", em 2000) e "Comboio do Terror", feita especialmente para esta continuação⁵.

“Tropa de Elite 2 – O inimigo agora é outro”, foi lançado em 2011, e atingiu a maior bilheteria da história do cinema nacional – o recorde anterior foi “Dona Flor e seus dois maridos”, de Bruno Barreto – e colocou em cena um Capitão Nascimento desiludido com a corrupção reinante na corporação, e volta seu foco para Brasília, o centro do poder. A corrupção não estaria dentro da polícia, mas seria inerente à sociedade. Um militante dos direitos civis, baseado na figura do deputado Marcelo Freixo, do PSOL, interpretado Irandhir Santos, vai ser o inusitado aliado de Nascimento. Deslocado de suas funções para ser usado como joguete do poder, o capitão entra em crise com a corporação que defendia.

⁴ Ver “A ocupação das favelas do Alemão”, em <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/rio-contra-o-crime/noticia/2010/11/ocupacao-das-favelas-do-alemao.html>; e Crianças cantam "Tropa de Elite" para policiais no Complexo do Alemão em <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/837546-criancas-cantam-tropa-de-elite-para-policiais-no-complexo-do-alemao-veja.shtml>

⁵ Ver Tihuana regrava novo “Tropa de Elite” para novo filme de Wagner Moura em <http://www1.folha.uol.com.br/folhateen/795329-tihuana-regrava-tropa-de-elite-para-novo-filme-de-wagner-moura-ouca.shtml>

Esta nova condição faz dele um investigador solitário, tema recorrente nas novelas negras, em conflito com o sistema. O termo é usado para mencionar o *noir*.

Existe, contudo, uma corrente forte que prefere utilizar o termo neopolicial para distinguir justamente a produção latino-americana de ação e policial mais recente do modelo hollywoodiano e politicamente correto. A expressão neopolicial, oriunda da literatura, designaria uma releitura do gênero, uma vez que a América Latina não conheceu propriamente uma tradição literária do gênero em décadas anteriores, nem mesmo no cinema, de forma expressiva. Parte desta produção estaria ainda associada, contudo, ao boom mais recente da literatura policial e negra que se situa entre as décadas de 70 e 80, com nomes como Rubem Fonseca, Patrícia Melo, Ramon Diaz Eterovic, Ricardo Piglia, Leonardo Padura Fuentes e Paco Ignacio Taibo, o PIT, creditado como o autor do conceito. Um conceito fundamental para o neopolicial latinoamericano seria justamente a subversão dos meios e da própria lei (JIMENES, 2006). O baixo prestígio literário levou os intelectuais que gostavam do gênero a escrever contos sob pseudônimo, caso de Jorge Luiz Borges⁶ e de Pagu. Nos anos 70, essa questão começou a mudar, e em meados da década de 80, diversos autores passaram a se dedicar ao gênero. Neopolicial, contudo, não significaria apenas uma releitura do gênero, mas uma interpretação latina e local da literatura *hard boiled*.

El neopolicial privilegia el reflejo del contexto social y, como consecuencia, deja el misterio por resolver en un segundo plano. Ya lo señala José Daniel Fierro, el escritor metido a policía que protagoniza La vida misma (1988): [El neopolicial] Es una novela de crímenes muy jodidos, pero lo importante no son los crímenes, sino (como en toda novela policíaca mexicana) el contexto. Aquí pocas veces se va a preguntar uno quién los mató, porque el que mata no es el que quiere la muerte. Hay distancia entre ejecutor y ordenador. Por lo tanto, lo importante suele ser el porqué (Taibo, 1988: 144). Así, las novelas de Mempo Giardinelli -Luna caliente (1983), Qué solos se quedan los muertos (1985)- giran esencialmente en torno al tema de la culpa y el castigo. Del mismo modo, Luisa Valenzuela elige como protagonista de Novela negra con argentinos (1990) a un exiliado político que comete un asesinato gratuito y a lo largo de la trama intenta desentrañar las causas de su irracional conducta, provocada por el clima de violencia sufrido durante los años del Proceso (JIMÉNES, 2006, Disponible em <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/noguerol.html> acceso 20-06-2012)⁷

⁶ Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, em conjunto, inventaram o pseudônimo Bustos Domecq para escrever contos de mistério. Patrícia Rehder Galvão, conhecida pelo pseudônimo de Pagu, escreveu também contos policiais, sob o pseudônimo King Shelter.

⁷ O neopolicial privilegia o reflexo do contexto social, e como consequência, deixa o enigma a ser resolvido em segundo plano. Isso é evidenciado com José Daniel Fierro, o escritor metido a policial que protagoniza “La vida misma” (1988): [O neopolicial] Trata-se de um romance policial com crimes abomináveis, mas o importante não são os crimes, e sim (como em toda novela policial mexicana) o contexto. Nelas, poucas vezes pergunta-se a alguém quem matou, porque o que mata não é quem deseja a morte. Existe uma distância entre o executor e o mandante. Portanto, o que importa é o motivo (Taibo, 1988: 144). Assim, as novelas de Mempo Giardinelli –“Luna caliente” (1983), “*Qué solos se quedan los muertos*” (1985)- giram essencialmente em torno do tema da culpa e do castigo. Do mesmo modo, Luisa Valenzuela elege

A resolução do enigma deixa de ser o principal, e a sociedade também é culpada pelos crimes, tanto quanto o assassino. Não por acaso, muitas delas enfocam o horror vivido sob as ditaduras, ou trazem personagens a ela vinculados. Eterovic aborda o tráfico dos filhos de desaparecidos, em *Nadie sabe más que los muertos* (1993), Omar Prego retrata o Uruguai dos militares em “*Ultimo domicilio conocido*” (1990). Muitos dos autores citados tiveram suas obras convertidas em filmes e seriados policiais televisivos, caso de Patrícia Melo (“O Homem do Ano”, 2003), Rubem Fonseca (“A Grande Arte”, 1991), Ricardo Piglia (“*Plata Quemada*”, 2000), Miguel Barroso (“*Hormigas en la boca*”, 2005), e do próprio Diaz, cujo detetive Heredia foi tema de série da TVN e de histórias em quadrinhos.

A transgressão leva o conceito neopolicial a uma proximidade grande com o *noir*, ou a novela negra, que para Naremore (2008) invariavelmente é um olhar sobre o passado. Para Krutnik (2010), os filmes *noir* eram dramas que representavam as mazelas da sociedade moderna e os conflitos urbanos nas telas, fiéis ao cinismo da literatura do período, representada por autores como Dash Hammett e Raymond Chandler. Este detetive, por vezes um ex-policial, sempre solitário, geralmente defendia a corporação. Para lutar pela verdade, entretanto, ele teria de romper de alguma forma com a lei. Mesmo porque o mal é intrinsecamente vinculado à sociedade moderna capitalista.

O termo *noir*, criado pela crítica francesa para classificar filmes americanos que originalmente foram avaliados como sendo mais uma crítica social, e mais usualmente ser adotado pelo Brasil, mas o restante da América Latina vai usar o termo negro para se referir a esta vertente ou ainda neopolicial. O prefixo neo é aplicado indistintamente, ora a produções cinematográficas, ora a livros, para situar a vertente contemporânea do gênero policial no continente. Muitos autores usam o termo como conceito de obras que unem a tradição da literatura policial à crítica social.

No Brasil, aparentemente, a literatura influencia menos o cinema e seu público do que o noticiário. O estilo documental de “Tropa de Elite”, que num primeiro momento remeteria ao docudrama ou ainda a filmes semidocumentais, considerados a maior influência dos seriados televisivos como a franquia *Law and Order*, é traído pelo

como protagonista de “*Novela negra con argentinos*” (1990) um exilado político que comete um assassinato e ao longo da trama tenta arrancar de seu íntimo as causas de sua conduta irracional, provocada pelo clima de violência sofrido durante os anos do Processo (NT: termo usado pelos militares para se referir à ditadura argentina de 1976 a 1983).

politicamente incorreto Capitão Nascimento, que usa os mesmos métodos de violência dos bandidos para combatê-los, e que em sua ânsia por justiça, acaba por destruir sua vida familiar, tornando-se um problema para o sistema, o verdadeiro assassino.

O Popular como fator de identidade

O tema do marginal e das populações socialmente excluídas não é estranho ao cinema nacional, e vem desde a literatura. A temática envolvendo a organização habitacional das camadas populares urbanas é bastante tradicional nas artes brasileiras. A exclusão social e os conflitos sociais são o tema de “Memórias de um sargento de milícias” (Manuel Antônio de Almeida), de 1853, a obra que serviu de matéria-prima para o ensaio de Antônio Cândido “A Dialética da Malandragem” (1970), e perpetuou-se em autores tão diferentes entre si, como Aluísio Azevedo⁸, Lima Barreto, Jorge Amado até chegar ao romance “Cidade de Deus” (1997), de autoria de Paulo Lins, que deu origem ao filme homônimo (LUSVARGHI, 2002).

O primeiro tratamento do tema em cinema é provavelmente “Favela dos meus amores” (Humberto Mauro, 1935). Desde esta época, não faltam filmes com referências às favelas, morros e cortiços, e cujas orientações ideológicas, se pautam em geral pelo populismo romântico (AUTRAN, 1999). Com “Rio, 40 graus” (Nelson Pereira dos Santos, 1955), obra emblemática do moderno cinema brasileiro, que antecede o Cinema Novo, surge uma abordagem mais realista que terá continuidade em “Rio, Zona Norte” (Nelson Pereira dos Santos, 1957), e em “Cinco vezes favela” (Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Marcos Farias e Miguel Borges, 1962) e “A grande cidade” (Carlos Diegues, 1965).

No caso do documentário, um filme fundamental é “Viramundo” (Geraldo Sarno, 1965), que aborda a vida dos migrantes nordestinos em São Paulo. Nos filmes de Eduardo Coutinho, de Santo forte à “Edifício Máster”, essa tradição se reafirma, sem falar no “Ônibus 174” (2002), de José Padilha, e em “Notícias de uma guerra particular” (João Moreira Salles, 1999).

⁸ Embora “O Cortiço” (1890), de Aluísio de Azevedo, seja considerado o romance emblemático do naturalismo brasileiro, é com “O mulato” (1881), que o autor maranhense inaugura essa estética, seguida ainda por “Casa de pensão” (1884). A obra mereceu duas versões para o cinema, a primeira em 1945, dirigida por Luís de Barros, e a segunda em 1978, estrelada por Betty Faria e dirigida por Francisco Ramalho Jr,

Já os policiais como heróis ligados a essas mesmas populações excluídas é tema bem mais recente, e, aparentemente, não se vincula diretamente à literatura nacional, mas provavelmente, e, paradoxalmente, a um anseio por um país democrático e civilizado. O êxito de “Cidade de Deus”, que foi relançado em 2003 pela Miramax para concorrer ao Oscar 2004, e que recebeu 4 indicações na categoria principal – diretor, montagem, fotografia e roteiro adaptado – colocou a neofavela em evidência internacional, jogando por terra a visão romântica de “Rio, 40 Graus”, mas por outro lado apontou a cumplicidade do Estado na manutenção do tráfico. As qualidades de CDD como filme, entretanto, vão além do discurso social e da denúncia.

Após “Cidade de Deus” (Meirelles-Lund, 2002), vieram “Tropa de Elite” 1(2007), e 2 (2010), ambos dirigidos por José Padilha, “Federal” (2010, Erick de Castro), “400 contra 1” (Caco Souza, 2010), e “Assalto ao Banco Central” (Marcos Paulo, 2011), sobre um dos maiores assaltos a bancos do país. Até final deste ano, será concluído o filme “O Crime da Gávea”, baseado em obra literária homônima de Marcílio de Moraes, autor de uma das primeiras novelas da Record a se destacar, “Vida Opostas” (2006-2007), da minissérie “A Lei e o Crime” (2009), e da recente “Fora de Controle” (2012). Nesta série televisiva, o delegado Medeiros é interpretado pelo ator Milhem Cortaz, o corrupto Zero 2 das duas sequências de Tropa de Elite, e se notabiliza justamente pelo emprego da violência e de métodos brutais para combater o crime. Num dos episódios, uma mansão do Rio de Janeiro, pertencente a uma família da alta sociedade relacionada à política, é assaltada durante um evento. A proprietária da mansão, uma socialite envolvida com garotos de programa, trata os policiais com rudeza e “exige” que os marginais sejam presos. Pressionado pelos superiores, pela família da vítima e pela mídia, Medeiros encontra o assaltante e manda sua cabeça decapitada ser entregue para a senhora.

O fenômeno do crescimento de filmes de ação e suspense parece incentivar o crescimento de seriados que seguem o formato das produções americanas do gênero, com temporadas temáticas e episódios. A influência do documental e do próprio jornalismo sobre essa narrativa também se colocam. O realismo como reprodução do real está longe do estilo narrativo desses filmes, que aliam uma fotografia hiperrealista a edições que lembram tele-reportagens e videoclipes, em que as próprias cenas articulam o discurso. Embora recorram frequentemente a um narrador, caso de CDD e Tropa de Elite, para dar maior verossimilhança à narrativa, é no desenvolvimento das cenas que a história se revela.

Em função de espelharem a sociedade brasileira contemporânea de forma realista, trazendo elementos que o próprio jornalismo se esquivava de abordar, filmes como “Carandiru”, “Cidade de Deus” e “Tropa de Elite” já chegaram a ser discutidos sob a perspectiva do docudrama (ABREU, 2009). Esse tipo de leitura, entretanto, pode ser problemática e especialmente redutiva de seu conteúdo ficcional. Em todos eles, a realidade serviu como elemento secundário: é precipitado dizer que esses filmes trouxeram informações à audiência sobre uma realidade que ela desconhecia ou ainda de que possam influenciar a opinião pública. O que não impede naturalmente que sejam instrumentalizados para isso. À exceção de “Tropa de Elite 1”, todos os demais filmes abordaram a temática da violência e foram produzidos pela Globo Filmes, que ao ser criada em 1998 pelo maior grupo de mídia do país ostentava o slogan “um cinema que fala a sua língua”. No entanto, desde o início, o ator e galã da Globo Wagner Moura, que protagonizou telenovelas na emissora, estabeleceu essa relação de cumplicidade com o público a partir de seus papéis na televisão.

Acusada de açucarar a realidade em suas telenovelas, e até mesmo em seu noticiário, a emissora da holding Globo, apoiada pelo site G1, transformou a invasão do complexo do Alemão em um autêntico “Tropa de Elite 3”, e angariou as simpatias do público.

World Cinema, Exclusão e entretenimento

No início do cinema nacional, a crônica policial alentou as primeiras produções brasileiras de sucesso, e os títulos dos filmes praticamente resumiam a noticiário daquele tempo. Em 1908, surge “Os Estranguladores” ou “Fé em Deus”, baseado em um crime real ocorrido no Rio. Dois adolescentes foram estrangulados por uma quadrilha composta por Gerônimo Pegatto, dono do barco Fé em Deus. A história foi encenada ainda em teatro. A professorinha de São Paulo que anavalhou o noivo na terça-feira de carnaval resultou em “Tragédia Paulista”, também distribuída com o título “Noivado de Sangue” (1908), a estória do estrangulador Miguel Trad que esquartejou sua vítima e a despachou dentro da mala originou “O Crime da Mala” no mesmo período⁹ (Salles Gomes, 1980, p. 32).

Em 1913, três fitas giram em torno deste tema: “O Caso dos Caixotes”, baseado em um assalto, “O Crime de Paulo Matos”, com o assassinato do industrial Adolfo Freire, e “O

⁹Acerca do fato conhecido como o Crime da Mala (ver 1906) foram realizados três filmes: A Mala Sinistra (Antonio Leal); A Mala Sinistra ou O Crime da Mala (produtor Marc Ferrez) e O Crime da Mala (Alberto ou Jaime Botelho). O crime ocorreu em 1906.

crime dos banhados”, um longa sobre o massacre de uma família com cerca de duas horas! Apesar do sucesso dos filmes-revista que faziam paródia do governo, colocando em cena as estrelas do teatro de variedades local, os filmes de crimes sempre tiveram sua vaga garantida no coração do público. Essas produções eram extremamente simplórias, montadas com muita rapidez para entrar em circuito antes que o assunto caísse no esquecimento (LUSVARGHI, 2011).

Ao longo da história do cinema nacional, entretanto, o papel do policial da corporação, entretanto, sempre era secundário. A figura do marginal oscilava entre a do herói romântico ou a do excluído social, quase sempre o protagonista da maioria. Outra constante era a paródia, presente nas chanchadas, e ainda hoje em diversas produções, como “Billi Pig” (José Eduardo Belmonte, 2012). A insipiência da nossa produção, de altos e baixos, quase sempre dominada pela concorrência estrangeira, não contribuiu para uma discussão de gêneros. Mas a questão ideológica também foi importante. A discussão de gêneros era considerada um contraponto à política de autores, fundamental para a estética cinemanovista de resistência à colonização cultural estrangeira, sobretudo à hollywoodiana. Desta forma, cinema nacional acabou se convertendo em um modelo genérico e idealizado de filme, como já observava Bernadet (1999), em um ensaio sobre o tema, preocupado com a questão do autorismo¹⁰ enquanto uma camisa-de-força no processo de criação. A ideia de uma discussão de gêneros em contraposição à política de autores também faz eco à tradição estruturalista de pesquisas sobre o tema (LYRA, 2007):

De modo mais comum, os estudos de gênero costumam ser delineados em contraposição aos estudos de autor. Essa oposição se dá, principalmente, em torno daquela necessidade de agrupamento, nascida na tradição semiológica: “A obra de um cineasta não é a única unidade textual sistemática maior do que um filme. Há também o que se chama ‘gênero cinematográfico’: burlesco, filme noir, comédia musical etc.” (METZ, 1971, p. 93 apud LYRA, 2007, p.142).

Por outro lado, o cinema, em sua origem, representa a imagem em movimento, a reprodução do real, um avanço tecnológico (LYRA, 2007). A contraposição entre o cinema das atrações e do entretenimento, vinculada a Méliès, e a do realismo, vinculada aos Lumière, conflito pertencente ao primeiro cinema, vem, cada vez mais, se colocando como uma falsa questão. A vocação comercial do cinema enquanto espetáculo pertence aos primórdios de sua história.

¹⁰ Termo utilizado para se referir aos defensores do conceito de cinema de autor, do conceito de cinema de autor surgido a partir da Nouvelle Vague, em oposição ao modelo de cineasta proposto pelo cinema americano dos grandes estúdios, em que o autor teria controle de todas as etapas do processo de produção.

A origem do cinema brasileiro também se funda sob o princípio ontológico da reprodução do real, conforme atesta Paulo Emílio Sales Gomes (1980). Em 1898, Afonso Segreto realiza o histórico registro da baía da Guanabara, noticiado pelo jornal A Gazeta de Notícias, do Rio, no dia 20 de junho de 1898. O natural, como eram chamadas essas vistas, predominam na nossa produção (GOMES, 1980). Além de filmes policiais, logo surgiram casos policiais famosos, melodramas, filmes religiosos, dramas históricos e patrióticos e filmagens de bailes e corsos carnavalescos. Mas os altos e baixos da produção nacional, desde cedo exposta à concorrência estrangeira, sempre impediram a consolidação de um público e de uma política de gêneros. A produção das películas nacionais, de resto, buscava sempre uma reafirmação no modelo estrangeiro, já consagrado entre a audiência.

O fato de os cangaceiros terem se transformado em mocinhos no imaginário audiovisual nacional, parcialmente herdada da literatura, não é de todo estranha à memória audiovisual contemporânea. Buscar referências nos gêneros consagrados pelo cinema hollywoodiano foi uma constante da cinematografia nacional, inclusive nos ciclos do cinema mudo, do qual Recife é representante. O lado interessante, que impede qualquer versão sobre o tema de se tornar um autêntico pastiche, é a natureza ambígua do “mocinho-marginal”. Assim como acontece com o traficante romântico da atualidade – e temos exemplos em “Cidade de Deus”, “Tropa de Elite” -, ou ainda como o policial-mocinho que não hesita em matar para afirmar a sua autoridade, a realidade se interpõe entre o arquétipo pretendido e o contexto, do qual não se pode fugir completamente (LUSVARGHI, 2010, p.143).

As chanchadas da Atlântida, na década de 50, são consideradas hoje um primeiro momento genuinamente nacional do cinema brasileiro. Mas é importante lembrar que seus maiores sucessos eram paródias de produções hollywoodianas, com elementos de comédia mesclados a tramas policiais e de suspense, como “Carnaval no Fogo” (Watson Macedo, 1949), “Aviso aos Navegantes” (Watson Macedo, 1950), “O Homem do Sputnik” (Carlos Manga, 1959).

Os elementos constantes destas produções, originadas do burlesco, eram sempre o mocinho e a mocinha em perigo, com um personagem cômico tentando ajudar, e um vilão, com mistérios, luta e, naturalmente, um final feliz. Desprezadas pela intelectualidade, mais voltadas para o movimento Cinema Novo, elas representam um momento importante de encontro entre o público e o seu cinema.

Na Cinédia foram produzidos A voz do carnaval, em 1933, e Alô, Alô, Brasil, 1935, dirigido pelo norte-americano Wallace Downey, representante dos discos Columbia em São Paulo. Em sua realização, esse filme contava com uma imensa constelação de estrelas do rádio e do mercado fonográfico. Em 1936, a Cinédia lançava um filme carnavalesco que alcançou enorme sucesso, Alô, Alô, Carnaval. E em 1939,

era produzido *Banana da terra*, filme em que Carmen Miranda se despedia do cinema no País (LYRA, 2007, p.152).

O desprezo às chanchadas é característico de um país em que a indústria do entretenimento se desenvolveu na televisão, e não no cinema ou na literatura (PAES). Às chanchadas seguiram-se as pornochanchadas e a era de ouro da Boca do Lixo, região de prostituição e tráfico em São Paulo que reunia produtoras e distribuidoras de cinema e que ancorou o movimento conhecido como Cinema Marginal, que se desenvolve logo após o fim do Cinema Novo.

Se no DVD de “Tropa de Elite” 1 e 2, a produção e a sinopse falam diretamente em thriller de ação, nas críticas do jornal inglês *The Guardian* (FRENCH, 2008), por exemplo, a seção do jornal menciona as categorias World Cinema, Thriller, Crime para se referir a Tropa de Elite 1, descrito como uma “dramatização da vida nas favelas do Rio de Janeiro”, relacionando o filme com “Cidade de Deus”, e reportagem da guerra de tráfico.¹¹ Na sequência 2 do filme, o mesmo jornal e o mesmo crítico dispensam o adjetivo *world cinema* para se referir a simplesmente *crime thriller* (FRENCH, 2011)¹². Em outra crítica, Nascimento era exaltado como nosso “*Brazilian Dirty Harry*” (HOAD, 2011)¹³. Já o *The New York Times* fala claramente em thriller de ação (HOLDEN, 2011)¹⁴. O termo *World Cinema*, em geral utilizado para se referir às produções de cunho crítico e independente que não gravitam em torno de Hollywood, deixa de ser apropriado.

Em um estudo sobre “Cidade de Deus”, a pesquisadora inglesa Miranda Shaw (2005) relacionou 27 resenhas publicadas sobre o filme nos Estados Unidos e no Reino Unido, estabelecendo uma comparação recorrente da obra com “*Godfellas*” (Martin Scorsese, 1990), traduzido no Brasil como “Os Bons Companheiros”, sobre a Máfia americana. Mas a classificação da obra como *gangster movie*, estratégia adotada pela Miramax para conseguir cativar as audiências americana e europeia, é classificada por ela como fator de relativização da importância da obra, que não é reconhecida como integrante deste gênero em seu país natal, e acaba contribuindo para a reedição de um antigo clichê colonizador ao olhar para o “terceiro mundo”.

“City of God” as a gangster film may have enabled it to be recognised by a non-Brazilian audience, this can be particularly misleading in some respects. It has made

¹¹ <http://www.guardian.co.uk/film/2008/aug/10/worldcinema.thriller>

¹² <http://www.guardian.co.uk/film/2011/aug/14/elite-squad-2-review?INTCMP=ILCNETTXT3487>

¹³ Filme lançado no Brasil como “Perseguidor Implacável”, em 1971, protagonizado por Clint Eastwood.

¹⁴ <http://movies.nytimes.com/2011/11/11/movies/elite-squad-the-enemy-within-from-brazil-review.html>

the film into an international commodity, and this has led to the neglect of some of its most important aspects. These are: its national relevance, its social agenda, and its link to the historically politicised Brazilian cinematic tradition. Such categorisation may also give those already unwilling to look at Brazil's social problems a further excuse to misunderstand the country and fall into the paternalistic trap of the First World's image of violence and social problems in the Third World ¹⁵(SHAW in VIEIRA, 2005, pág.58)

Entretanto, a associação com os filmes de gângsteres não é tão gratuita quanto parece. A identificação do público americano com o gangsterismo está bastante relacionada a um desencanto com o *american way of life* e com os duros momentos vividos sob a depressão, como demonstram os diversos filmes sobre o tema e ensaios como “*The gangster as a tragic hero*”, de Robert Warshow. Um ponto importante desses filmes é que o público brasileiro se reconhece neles, e que não necessariamente ocorre em função de uma historiografia passada.

Conclusões

Um novo tipo de ficção seriada brasileira vem surgindo no cinema e na televisão – são as narrativas policiais ou neopoliciais. O sucesso internacional de filmes como “*Cidade de Deus*” (Fernando Meirelles, 2002), lançado na Europa como um *gangster movie*, a premiação de “*Tropa de Elite*” (José Padilha, 2008), em Berlim (2008), com o *Golden Bear*, sucedida pelo estrondoso êxito de “*Tropa de Elite 2*” (Brasil, 2011), de José Padilha, o filme mais assistido da história do cinema nacional, parecem ter contribuído para estimular essa nova produção.

O fenômeno vem estimulando ainda a produção de seriados na televisão com o mesmo formato das produções americanas do gênero. “*Força-Tarefa*” (Globo, 2009-2011), “*A Lei e o Crime*” (Record, 2009), 9 MM São Paulo (FOX, 2008-2011)¹⁶, *Mandrake* (HBO,2005-2012) e “*Fora de Controle*” (Record, 2012), apesar de não serem ainda tão populares como as *telenovelas*, definitivamente vieram para ficar, e e podem se converter

¹⁵ Se a classificação de “*Cidade de Deus*” como um *gangster film* pode ter facilitado o seu reconhecimento por uma audiência estrangeira, por outro lado levou a uma compreensão equivocada em outros aspectos.. O termo contribuiu para transformar o filme em um *commodity*, o que levou a negligenciar alguns de seus pontos mais importantes, tais como a sua relevância nacional, sua agenda social, e a sua relação com a tradição cinematográfica brasileira historicamente politizada. Tal categorização deu àqueles que já não têm muito interesse em olhar para o problema social brasileiro uma visão confusa da realidade do país e uma boa desculpa para cair na armadilha paternalista do Primeiro Mundo e sua imagem da violência e dos problemas sociais do Terceiro Mundo.

¹⁶ Para promover a série, cerca de 200 figurantes foram algemados, como se estivessem sendo presos numa ação policial. O fato ocorreu em 5 de junho, a 5 dias da estreia de 9mm: São Paulo. 140 pessoas foram algemadas na Avenida Paulista, e outras 60 na Av. Engenheiro Luís Carlos Berrini, duas das mais importantes avenidas da cidade. A segunda campanha de divulgação ocorreu durante os dias 7 e 8 de junho, nos parques Ibirapuera e Villa-Lobos, e envolveu 48 atores. Desses, 47 eram bandidos e apenas 1 era policial. A cena foi uma referência a um dos temas levantados pela série: a impotência das autoridades frente ao caos da segurança em São Paulo.

em filmes. Essas obras mesclam exclusão social, violência urbana com conhecidas fórmulas de seriados de ação americanos, contemporâneo, dialogam diretamente com seu público e discutem a realidade do país sem as limitações das telenovelas ou mesmo dos noticiários.

Referências bibliográficas

ABREU, Aida Penna Campos. Docudrama Brasileiro: Cidade de Deus, Carandiru e Tropa de Elite. Dissertação de doutorado defendida em 2009 na Universidade North Carolina em Chapell Hill, Estados Unidos. Disp. <http://gradworks.umi.com/3366477.pdf> 20-06-2012

FRENCH, Philip Film Review: Elite Squad. The Observer. The Guardian Sunday 10 August 2008. Disp. Em <http://www.guardian.co.uk/film/2008/aug/10/worldcinema.thriller> acesso 22-06-2012

FRENCH, Philip . Elite Squad 2: The Enemy Within – review The Observer. Tue Guardian, Sunday 14, August 2011. Disp em <http://www.guardian.co.uk/film/2011/aug/14/elite-squad-2-review?INTCMP=ILCNETTXT3487> acesso 22-06-2012

GOMES, Paulo Emílio Salles (1980). Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Embrafilmes. (Col. Cinema, V.8)

HOLDEN, Stephen. In This Version of Rio, Violence and Gore Are All in a Day's Work. November 10, 2011.
Disp em <http://movies.nytimes.com/2011/11/11/movies/elite-squad-the-enemy-within-from-brazil-review.html> acesso 22-06-2012

JIMÉNEZ, Francisca Noguero. Neopolicial latinoamericanoel triunfo del asesino. Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura, ISSN 1523-1720, N°. 15, 2006. Disponível em <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/noguero.html> acesso 20-06-2012.

KRUTNIK, Frank (2010). *In a lonely street: film noir, genre and masculinity*. New York:Routledge.

LUSVARGHI, Luiza Cristina, (2011). Mocinhos e bandidos: o policial brasileiro como gênero na televisão in Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário, vol 1. Borges, Gabriela; Pucci Jr., Renato; Seligman, Flávia (eds.) Faro e São Paulo: Edições Ciac

LUSVARGHI, Luiza. A reinvenção do Nordeste: pós-modernidade e indústria do audiovisual in Fora do Eixo; indústria da música e mercado audiovisual no Nordeste, GOMES, Isaltina, TROTTA, Felipe, Editora da UFPE, Recife, 2010.

LYRA, Bernadette. A emergência de gêneros no cinema brasileiro. Do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas. *Conexão, Comunicação e Cultura*. UCS Caxias do Sul. v.6, n. 11, jan/jun 2007

MITTELL, Jason (2004), *Genre and Television. From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York and London: Routledge.

NAREMORE, James (2008). *More than night. Film Noir in its context*. Berkeley: University of California Press.

NEALE, Steve (ed.). *Genre and Hollywood*. Londres: BFI, 2000.

PAES, J. P. (1990b). “Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o único culpado)”. Em *A aventura literária, ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo SP. Companhia das Letras. Pp. 25-38.

SHAW, Miranda (2005). “*The Brazilian Goodfellas: City of a God as a Gangster Film*” in VIEIRA, Else. (Org.) *City of God in several voices: Brazilian social cinema as action*. London: CCCPress.

STAM, Robert, (2003) *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas, Editora Papirus.