

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS**

**ANA LUIZA SILVA NASCIMENTO**

**“O que é então, na verdade, essa violência?”: Uma análise contracolonial da  
produção cinematográfica brasileira**

Vitória/ES  
2026

## **ANA LUIZA SILVA NASCIMENTO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Bacharel em Ciências Sociais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do diploma de Bacharela em Ciências Sociais.

**Orientadora:** Profa. Dra. Manuela Vieira Blanc.

Vitória/ES  
2026

*“nenhuma teoria é útil se no seu centro não estiver a preocupação de lidar com esse horror”*  
– Thula Pires, Wanderson Flor do Nascimento e Marcos Queiroz

## **AGRADECIMENTOS**

A única maneira possível de iniciar esse texto é agradecendo à minha mãe, Tatiana da Silva, quem me deu a vida, quem sempre foi e continuará para sempre sendo meu principal pilar. Obrigada, mãe, por ter me dado o seu melhor e assim me incentivado a ser sempre o meu melhor. Obrigada pela sua força e por tudo que a senhora me ensinou e continua me ensinando. Admiro-a imensamente, como ser humano, como profissional, como mulher, como mãe e como quem continua buscando seus sonhos e sua felicidade independente de qualquer coisa. Sem a senhora eu nunca teria chegado até aqui, essa conquista é tão minha quanto sua. Te amo!

Agradeço à minha madrinha, Creusa Maria Nascimento, que esteve ao meu lado durante todo esse processo e possibilitou que eu passasse por ele com a maior tranquilidade possível. Seu esforço e dedicação com a família sempre serão vistos e admirados por mim.

Agradeço à todas as mulheres da minha família, mesmo as que já não estão entre nós, que me inspiraram e me ensinaram valores que me acompanharão por toda minha vida. Especialmente a Clotilde Santiago da Silva, Iranilde Gasperazzo do Nascimento, Duzemira da Silva Moreira, Dulcinéia Almeida da Silva, Alcione da Silva Moreira Ribeiro, Mayara Laize da Silva Moreira, Elaine Almeida da Silva, obrigada por fazerem parte da minha história. Agradeço também a Francisca Carmelita Sales Rodrigues, por todo carinho e cuidado comigo e por ser um exemplo de força.

Agradeço ao meu padrinho, Marcio João Nascimento, por sempre ter se feito presente na minha vida e por ter prezado tanto pela minha educação. Obrigada por se orgulhar e por me apoiar na caminhada que decidi seguir!

Agradeço especialmente à Maria Fernanda Alencar de Souza pela amizade e por ter sido a melhor companhia que eu poderia ter tido ao longo dessa desafiadora trajetória. Nosso encontro foi inesperado mas muito potente desde o primeiro instante, acredito que nossa amizade seja um precioso exemplo do quão forte e valioso esse vínculo pode ser.

Agradeço a Larissa dos Santos Silva pela preciosa amizade e por ter estado sempre presente, mesmo sem estar de fato, você é incrivelmente especial.

Agradeço a Catarina Barroso pela amizade, pelas conversas e risadas e por todo o apoio e companheirismo.

Agradeço a Wendell dos Santos Morais por todo o apoio e força que me deu durante todo o processo, foram essenciais para que eu conseguisse seguir e concluir esse ciclo.

Agradeço à minha orientadora, Profa. Dr. Manuela Blanc, a quem sempre admirei a sensibilidade e presença em sala de aula desde o começo. Sou grata por ter podido perceber que vai muito além desse espaço delimitado, sua presença, dedicação e envolvimento conosco é fundamental e muito valioso nesse processo. Obrigada por compartilhar comigo seu conhecimento, pela orientação e por todas as palavras.

Agradeço ao Prof. Dr. Isaac Jerez, quem me transmitiu a paixão pelas ciências sociais e quem sempre admirei pela forma de ensinar. Obrigada por sempre ter se mostrado disponível a me ajudar nesse processo, por me ajudar a enxergar meu potencial e sempre me incentivar a seguir, por todos os conselhos e ensinamentos.

Agradeço à banca avaliadora, Profa. Dra. Sandra Regina Soares da Costa Martins e Prof. Dr. Heitor Benjamim Campos, pelo tempo e disponibilidade em contribuir com essa pesquisa.

Também não poderia deixar de agradecer a todos os educadores que passaram pela minha vida, lembro e sou grata a cada um, todos formam parte importante da minha trajetória e contribuíram para que eu pudesse estar aqui. Agradeço especialmente a Mayara, Emilene Coelho Santos Ribeiro, Rosenilda Ferreira Clemente da Silva, Brenna Mota, Ronaldo Pantoja e Lívia de Cássia Godoi Moraes pela dedicação com a docência e, para além disso, pela preocupação com seus alunos e pela valorização de um vínculo que para mim se fez tão precioso, vocês me fazem admirar ainda mais a profissão.

## RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo refletir acerca da representação da violência no cinema brasileiro, buscando compreender a relação do fenômeno com nosso passado colonial, tendo em vista o papel da violência na distribuição desigual de poder e na disputa pelo acesso a terras no Brasil, ambos atravessados pela questão racial. Seu desenvolvimento se deu a partir de revisão bibliográfica entre as principais áreas que permeiam a pesquisa, sendo elas: contracolonialidade, representação, violência no cinema, recepção e análises audiovisuais. Entre os principais autores trabalhamos Fanon (2022), Mbembe (2022), Munanga (2024), Lagny (2009), Novaes (2008), Blanc (2024), Gonzalez (1982; 2020), Moura (1983) e Davies (2022). Além disso, buscamos o desenvolvimento da pesquisa através de análise fílmica, para tanto, selecionamos como estudo de caso três obras que apresentam a temática: Tropa de Elite (2007), Cidade de Deus (2002) e Bacurau (2019). Assim, se desenvolveu discussão sobre a representação cinematográfica brasileira, contextualização da experiência colonial para construção social da violência e diálogo com as obras selecionadas. Assim, fomos capazes de entender que o cinema, especialmente através da representação da violência, torna-se ferramenta capaz de contribuir para manutenção tanto de modos de sujeição de indivíduos quanto de nações, seja no que tange a processos de racialização e segregação urbana ou inserção no sistema imperialista e nas relações centro/periferia mundial.

**Palavras-chave:** contracolonialidade, representação, violência, cinema.

## **SUMÁRIO**

INTRODUÇÃO.....	8
1. REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NO CINEMA BRASILEIRO.....	11
2. A CONSTRUÇÃO SOCIAL DA VIOLÊNCIA NO BRASIL.....	18
2.1 A produção colonial da violência.....	19
2.2 A territorialização racializada da violência.....	21
2.3 A territorialização da violência no Brasil como um efeito colonial.....	24
3. CINEMA E REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE A PARTIR DE UMA CRÍTICA CONTRACOLONIAL: O ESTUDO DE CASO.....	30
3.1 As obras, aspectos da construção das narrativas e o modo como podem ser analisadas.....	35
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	46
REFERÊNCIAS.....	50

## INTRODUÇÃO

Entendendo o cinema como “testemunho do mundo contemporâneo” (Lagny, 2009, p. 101), a presente pesquisa interessa-se em refletir acerca da representação da violência na cinematografia brasileira. Tendo em vista o caráter da arte cinematográfica em retomar “temas e formas vindas de outras instâncias sócio-históricas” (Lagny, 2009, p. 123), buscamos compreender como a violência representada na contemporaneidade se relaciona com o passado colonial brasileiro.

O objeto de pesquisa no presente trabalho surge de uma antiga inquietação em relação à maneira como a violência é representada em diferentes obras audiovisuais e as distintas reações possíveis desencadeadas, tendo em vista o alto consumo de produções que giram em torno de tramas violentas ao longo de minha trajetória pessoal como espectadora. Essa inquietação tornou-se ainda maior a partir das vivências nas ciências sociais, fazendo surgir o desejo de dedicar-me a compreender o fenômeno e suas relações.

Considerando, de acordo com Seligmann-Silva (2008, p. 96), o cinema como uma arte “submetida à lógica do capital e de sua internacionalização” e, assim, não podendo ser entendida de forma estritamente nacional e localizada, na medida em que o contexto internacional influencia tanto financeira quanto esteticamente nas produções. Nesse sentido, buscamos refletir sobre o modo como a filmografia brasileira, a partir da representação da violência, se coloca no mercado internacional e o que isso pode nos dizer acerca das relações centro/periferia mundial.

Tendo em vista, segundo Sorlin (1999 apud Lagny, 2009), nossa relação com o mundo das imagens e nosso crescente condicionamento pela mediação audiovisual, entende-se ainda pouco sobre seus efeitos. Assim, pretendemos também investigar a relação entre a representação fílmica da violência e as possíveis recepções das obras, buscando compreender se há relação entre os fenômenos e, se sim, como se dá.

Para o exercício das discussões e cumprimento dos objetivos realizamos revisão bibliográfica entre as principais frentes que compõem o presente trabalho, isto é, contracolonialidade, representação, violência no cinema, recepção e análises audiovisuais. Buscamos também a efetivação da pesquisa através de análise fílmica, considerando todos os elementos que compõem as obras, sejam formais

cinematográficos ou narrativos, a fim de obter a melhor interpretação possível das produções e do objeto analisado. Para tal, selecionamos como estudo de caso, conforme Goldenberg (2011), produções brasileiras com significativas repercussões internacionais – como podemos observar através da divulgação na mídia e crítica estrangeiras, bem como pelas indicações às premiações – que possuem em comum a representação da violência, sendo elas: *Tropa de Elite* (2007), *Cidade de Deus* (2002) e *Bacurau* (2019).

A seleção metodológica das obras responde às questões que atravessam a construção do problema da pesquisa. Entendendo a violência como um fenômeno que evidencia as desigualdades nos sistemas de distribuição de poder, e partindo de uma contextualização histórica e perspectiva analítica contracolonial, optou-se por narrativas atravessadas por conflitos em torno do acesso à terra no Brasil. Marcadas pela presença de personagens fortes, representantes de grupos política e economicamente contrastantes, essas obras serão pensadas como diferentes abordagens da “questão da violência”, especificamente territorializada.

Selecionadas enquanto casos exemplares entre os possíveis, suas tramas, e as narrativas através das quais serão desenvolvidas, serão aqui analisadas enquanto expressões contemporâneas da disputa pela terra no Brasil, expressa na “questão da violência urbana” (Silva, 2010). Os filmes interessam, nesse sentido, enquanto narrativas sobre uma realidade, dotadas de um posicionamento estratégico, do ponto de vista dos recursos estilísticos e cujo efeito é político. Essas obras dialogam com a colonialidade do poder.

Vastas são as produções acadêmicas que explorem o problema aqui colocado e, neste sentido, o presente trabalho apresenta-se como elemento a agregar valor à discussão já realizada por outros teóricos, visto que ao tomarmos produções audiovisuais, particularmente as cinematográficas aqui selecionadas, como recortes do mundo (Hikiji, 1998 apud Colins; Lima, 2020) entendemos que cada olhar analítico, metodologias e teorias agregadas influem para um novo olhar e diferentes respostas ao mesmo problema, e que “nenhuma discussão, em si, termina, porque seria impraticável argumento final” (Demo, 2002, p. 363).

Em função da execução desta proposta, o primeiro capítulo se dedicará a discutir a produção cinematográfica brasileira, através da revisão bibliográfica, e a emergência da narrativa da violência como uma pauta na contemporaneidade no Brasil. As três obras selecionadas constam entre algumas das de maior destaque,

nos últimos anos, todas de algum modo dedicadas a abordar a questão da violência no contexto de disputa pela terra no Brasil: seja ela urbana, ambiental, ditatorial...

O segundo capítulo se dedica à contextualização do problema de pesquisa, a partir da definição dos pressupostos teóricos que o alicerçam. Partindo da contextualização da experiência colonial de produção de corpos racializados, através da violência, vamos analisar as transformações na forma como esse poder irá operar ao longo da história, sobre a produção de territórios racializados, a partir de referencial teórico contracolonial. Observaremos como os cenários dessas obras foram produzidos, de um ponto de vista subalterno urbano (Roy, 2017), enquanto fenômeno social, contextualizando a produção dessa violência cuja gestão é a espinha dorsal dos roteiros dos filmes selecionados.

O último capítulo visa dialogar mais diretamente com as obras, exercitando através delas leituras possíveis e aqui analisadas como vestígios indiciais das representações dos processos de segregação e criminalização das populações racializadas como não brancas, espoliadas históricas no Brasil. Documentos que expressam recortes de uma realidade e uma época, como expressões de um discurso e como representações da realidade (Ginzburg, 1989).

## 1. REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NO CINEMA BRASILEIRO

A produção cinematográfica possui a importante função de representar e problematizar questões sociais como “racismo, miséria, exploração sistemática dos pobres, massacre indígena, violência urbana, linchamentos e outros eventos traumáticos” (Kaminski, 2023, p. 2), operando, assim, como construtor de “representações sociais e especificamente de representações sobre o crime, a violência e sobre aquelas pessoas envolvidas em suas práticas e coibições” (Montoro, 2002, p. 55). E será.

Segundo Seligmann-Silva (2008), violência e cinema são fenômenos relacionados desde os primeiros grandes teóricos da arte cinematográfica, no entanto, essa relação é intensificada quando pensamos em narrativas latinoamericanas, cuja base está no dualismo entre civilização e barbárie, que entende o pobre como violento e bárbaro, implicando na necessidade de violência para combatê-lo (Adoue, 2012). Nesse sentido, observou-se nos últimos anos, a partir da década de 1990, um crescimento de produções cujo tema central envolve a vida nas periferias das cidades brasileiras (Barbosa, 2006) e a representação da pobreza, em geral associada à violência (Hamburger, 2007).

Assim, tendo em vista o importante papel do cinema em retratar tais fenômenos sociais e sua relação com os mesmos, no presente capítulo discutiremos a representação da violência urbana no cinema brasileiro, partindo de um pequeno panorama histórico, para entendermos como se deu a construção da relação entre tais fenômenos, até chegarmos à contemporaneidade, para pensarmos a maneira como essa relação é percebida nos dias atuais, abordando também as diferentes categorias utilizadas para interpretar a violência no audiovisual nacional.

A violência é fenômeno presente na sociedade brasileira desde sua origem, “como parte da lógica colonial, sustentada no racismo e na segregação social” (Kaminski, 2023, p. 1), fazendo-se, assim, presente também nas representações artísticas de tal sociedade ao longo do tempo, de diferentes formas. Em especial no cinema, observa-se, desde a década de 1950, diversas maneiras de representar a violência, seja através de mudanças estéticas ou narrativas.

Nos anos 1950, inspirados pelo neorealismo italiano – que tinha como forte característica retratar as mazelas sociais de sua época –, cineastas brasileiros, em

especial citamos Nelson Pereira dos Santos, buscaram a criação de uma linguagem própria do cinema nacional que rompesse com os modelos estéticos importados dos grandes estúdios hollywoodianos. Assim, “filmaram a periferia das grandes cidades e aridez do sertão brasileiro, representaram as relações de exploração e a desigualdade social, mostraram a pobreza e as mazelas da ‘gente comum’, na tentativa de elaborar uma imagem do ‘povo’ brasileiro” (Kaminski, 2023, p. 2).

Na década de 1960, a partir da publicação do manifesto “Uma estética da fome”, do cineasta Glauber Rocha, surge o Cinema Novo, movimento cinematográfico brasileiro que tinha como principal proposta expôr a desigualdade social de nosso país, com o objetivo de comunicar ao colonizador a miséria e a fome vividas e sentidas aqui. Glauber estabelece, a partir de seu manifesto e de suas produções cinematográficas, a violência como “sua mais nobre manifestação cultural” (Brito; Leites, 2021, p. 2), visto que “o exato comportamento de um faminto é a violência” (Rocha, 1965, p. 3 apud Brito; Leites, 2021, p. 2).

Percebemos nesse pensamento de Glauber uma forte relação com a teoria produzida por Frantz Fanon, quando o mesmo declara que “os povos subdesenvolvidos têm um comportamento de pessoas famintas” (Fanon, 2022, p. 202) e no que tange à sua discussão acerca da violência, em especial a violência do povo oprimido. Tal afirmação é feita por Fanon em sua obra “Os condenados da terra”, que apesar de ter sido publicada no Brasil somente em 1968, teve sua primeira edição em português lançada em 1965, mesmo ano de publicação do manifesto apresentado por Glauber, fato que nos leva a questionar a influência do pensador martinicano nos trabalhos do cineasta brasileiro, bem como no movimento como um todo<sup>1</sup>.

Em consonância a isso, além de retratar a violência em suas narrativas, o Cinema Novo constitui-se também como um cinema violento por produzir no espectador, através de sua estética, imagética e sonora, o incômodo e a violência (Brito; Leites, 2021).

Ao longo do regime militar, final dos anos 1960 até meados dos 1970, existiu o movimento denominado de Cinema Marginal. Surgido a partir do Cinema Novo, o

---

<sup>1</sup> A relação entre os pensadores é discutida por diversos autores ao longo do tempo, citamos: André Brayner de Farias (2020, Sobre a poética da Violência – De Frantz Fanon a Glauber Rocha); Humberto Alves Silva Junior (2017, Colonialismo e racismo, ontem e hoje - O cinema de Gluber Rocha se inspira no pensamento de Frantz Fanon); Antonio Sérgio Alfredo Guimarães (2008, A recepção de Fanon no Brasil e a identidade negra).

Cinema Marginal também tinha como objetivo retratar a desigualdade social e as mazelas da sociedade brasileira, mas buscou ir além na representação da violência através de sua “estética do lixo”, com imagens mais cruas e experimentais. Para Ramos (1987 apud Brito; Leites, 2021) uma das características da estética marginal é a agressão, ao representar o abjeto, rejeitando o belo e evidenciando “o nojo, o asco, a imundície, a porcaria, a degradação” (Ramos, 1987, p. 116 apud Brito; Leites, 2021, p. 4).

Nos anos 1970 e 80, fase final da ditadura e processo de redemocratização, ocorre, segundo Kaminski (2023), uma irrupção de vozes subalternas no cinema brasileiro, emergência esta classificada e dividida pela autora em duas formas, sendo elas: indivíduos subalternizados falando de si e das violências vividas; e a tomada das câmeras por mulheres, negros e indígenas, assumindo protagonismo no fazer cinematográfico “ampliando a potência política do falar de si e desnudar a violência” (Kaminski, 2023, p. 6). Nesse sentido, é possível observar que “diferentes tratamentos estéticos de temas como pobreza e violência em situação urbana, especialmente em favelas, marcam transições relevantes entre períodos da história do cinema brasileiro” (Hamburger, 2007, p. 118).

A partir da década de 1990, notou-se um expressivo aumento da representação da violência na literatura e na cinematografia brasileiras, ocasionado especialmente por transformações urbanas sofridas no país (Lesquives, 2019), que colocaram em evidência nas telas as periferias urbanas, sempre atreladas ao fenômeno da violência (Hamburger, 2007). Para Lesquives (2019), o aumento na representação da violência se dá em um contexto crítico e reflexivo que reconhece o fenômeno como questão urgente, seja enquanto ferramenta para a compreensão da realidade social, seja como pauta política.

A intensa representação da violência urbana se seguiu nos anos 2000, com uma série de produções que tematizaram as periferias, e que, segundo Hamburger (2007, p. 124) “produziram expressões asfixiantes da vida em bairros pobres das urbes brasileiras contemporâneas”, representando a violência através da pobreza, mas sem dedicar-se às explicações de suas causas reduzindo-a a um simples embate onde “mocinhos e bandidos disputam pelo espaço urbano, o bem combate o mal” (Lesquives, 2019, p. 214).

Barbosa (2006) chama atenção ao grande interesse em representar na cinematografia esses espaços urbanos, que não são apenas espaços físicos mas

também sociais, para a autora, “no cinema a violência marca o lugar: periferia” (Barbosa, 2006, p. 1). Nesse sentido, Fanon (2022, p. 95) expõe a necessidade sentida por uma nação ex-colonizada de perpetuar após a sua libertação os “circuitos econômicos implantados pelo regime colonial”, assim podemos entender o grande interesse em explorar os territórios periféricos e seus sujeitos – em sua maioria pessoas negras – como uma forma de continuação dos circuitos econômicos coloniais que, desde seu início, foram pautados pela exploração desses indivíduos.

Sendo assim, tais espaços – bem como os personagens que neles habitam – são representados como elementos exóticos, marcados pela violência e pela miséria (Bentes, 2007 apud Brito; Leites, 2021), que passa “a ser consumida como um elemento característico daqueles lugares, como se fizessem parte de sua ‘natureza’ e não tivesse nada que pudesse ser feito a respeito” (Bentes, 2007, p. 244 apud Brito; Leites, 2021, p. 9).

Embora sempre marcados pela pobreza e violência, os personagens inseridos nesse cenário – na figura do criminoso – sofreram mudanças em sua representação ao longo do tempo no cinema brasileiro. Nas décadas de 1960, 70 e 80 eram representados como produtos de uma estrutura social que gera a pobreza (Lesquives, 2019), cuja violência é motivada pela fome e onde encontram “forma de se manifestar, reivindicar direitos e até descarregar a raiva pelas injustiças sociais vividas há tanto tempo” (Xavier, 2006, p. 63 apud Brito; Leites, 2021, p. 7).

Essa representação muda a partir da década de 1990, quando mudam também as explicações dadas ao fenômeno da violência (Galvão, 2014 apud Lesquives, 2019), assim

o protagonista deixa de ser o criminoso e passa a ser: o policial, em filmes como *Tropa de Elite* e *Tropa de Elite* – o inimigo agora é outro; a vítima, o cidadão comum encurralado entre a violência do tráfico e a repressão policial, em filmes como *Cidade de Deus*; e o criminoso, em filmes como *Última parada 174*, mas de modo a colocá-lo como responsável por sua escolha pelo mundo do crime. (Lesquives, 2019, p. 214)

Em consonância a tais mudanças nas explicações do fenômeno e na representação da figura do criminoso como culpado de suas atitudes e não mais resultado de uma estrutura, observa-se a intensificação da criminalização da pobreza que, segundo Lesquives (2019), constitui-se enquanto ferramenta de controle social para lidar com consequências de problemas sociais evidenciados

pelo neoliberalismo como concentração de renda, desemprego e complexificação da dinâmica urbana.

No entanto, essa forma de compreensão da violência no cinema brasileiro não é consenso. Alguns pesquisadores apontam que a intensa representação do fenômeno e a constante presença de imagens de violência contribuíram para a inserção de novos atores sociais na mídia e para destacar lugares e grupos (Montoro, 2002), possibilitando assim a identificação com esses sujeitos antes excluídos, como exemplifica Seligmann-Silva (2008) ao analisar a representação da violência e de seus sujeitos no filme *Carandiru*.

Ademais, Montoro (2002) expõe que essa acentuada representação do fenômeno favoreceu também a exposição de conflitos sociais, na medida em que evidenciaram publicamente práticas de violência “até então envoltos na pretensa crença na cordialidade ‘pacífica do brasileiro’ e no falso mito da democracia racial” (Montoro, 2002, p. 50), colocando em xeque a visão do Brasil cordial ainda hoje exportada e produzindo “outro espelho de um país que insistimos em não ver” (Montoro, 2002, p. 51).

Entretanto, para outros autores essa visão de Brasil cordial não se aplica nesse contexto, visto que na maior parte das grandes produções que retratam a violência, esta é representada como espetáculo sem explicá-la enquanto parte de uma estrutura social complexa, produzindo um “tipo de imagem que o mundo aprecia sobre o brasileiro, consumo da violência gratuita brasileira e latino-americana, de modo geral” (Lesquives, 2019, p. 216).

O cineasta brasileiro Sérgio Bianchi classifica esse tipo de representação, a barbárie da violência brasileira e latinoamericana, como “nosso produto de exportação” (Bianchi, 2008 apud Lesquives, 2019, p. 215), tal argumento se confirma ao observarmos as produções brasileiras que obtêm grande prestígio internacional, divulgadas amplamente no circuito mundial e sendo aclamadas em importantes premiações estrangeiras como *Deus e o diabo na terra do sol*, *Cidade de Deus*, *Tropa de elite*, *Bacurau*, *Ainda estou aqui*, que possuem em comum a representação da violência, seja ela estética e com intuito crítico ou reprodutora de estereótipos da sociedade brasileira.

Diante da vasta representação da violência no cinema, vários foram os esforços em categorizar os tipos ou abordagens do fenômeno no audiovisual, nos oferecendo diversas interpretações acerca do tema. Uma dessas formas de

compreender a representação da violência no cinema é através da espetacularização, que, segundo Leandro e Pereira (2009), retrata o fenômeno mimetizando-o, isto é, propondo ser uma imitação fiel e total da realidade, fazendo com que o espectador assim a tome como real e impedindo-o de construir uma interpretação própria e crítica do objeto representado.

Um conjunto de autores problematiza o papel de parte dessa produção na reprodução do que aqui analisaremos como uma epistemologia colonial (Fanon (2022); Mbembe (2022); Munanga (2024); Blanc (2024); Gonzalez (1982; 2020); Moura (1983); Davies (2022)): narrativas reforçadoras de estereótipos estigmatizantes dos povos vítimas de uma violência estruturante da sociedade brasileira, assim como problematizaremos no capítulo 3.

Nessa perspectiva, Leandro e Pereira (2009) apontam que a espetacularização da violência contribui para a sua naturalização. Através da mimesis, que produz percepções antecipadas da realidade, as imagens passam a “se apresentar como a própria sociedade, como uma parte dela” (Leandro; Pereira, 2009, p. 72), oferecendo uma compreensão pronta do mundo e negando ao espectador a possibilidade de pensar criticamente, tornando assim a violência fenômeno natural e inerente à sociedade.

Na mesma linha, para Seligmann-Silva (2008), o rito da catarse encontra no cinema brasileiro matéria para manutenção do estado de exceção, na medida em que utiliza da figura dos pobres e marginalizados como inimigos, assim justificando sua violência. Partindo da Poética aristotélica onde “a tragédia é ‘imitação [mimesis] [...] que, suscitando o terror [phobos] e a piedade [éléos], tem por efeito a purificação [kátharsis] dessas emoções” (Poética, 1449b apud Seligmann-Silva, 2008, p. 96), o autor explora a representação da violência no cinema brasileiro como um processo de naturalização das desigualdades.

Ainda segundo o autor, a catarse, na medida em que cria a figura de um inimigo, traça “fronteiras identitárias: os bons são separados dos maus, os honestos dos falsos, as boas nações das más nações, e assim por diante” (Seligmann-Silva, 2008, p. 96). Nesse sentido, o autor explora a tentativa de contra-catarse observada no cinema brasileiro, onde ao invés de eliminar o inimigo para manutenção de uma estrutura, busca-se construir uma identificação com essa figura. No entanto, Seligmann-Silva questiona o potencial crítico da contra-catarse ao indagar: “em que medida esta tentativa de contracatarse não é apenas um dispositivo compensatório,

que se encaixa no sistema sacrificial e marginalizador, ao invés de ir contra ele” (Seligmann-Silva, 2008, p. 99-100).

Outros, valorizam o papel crítico da apropriação da ferramenta cinematográfica para a produção de contranarrativas. Para Kaminski (2023), a ascensão de grupos minoritários ao fazer cinematográfico contribuiu para a discussão crítica da violência enquanto herança colonial, assim evidenciando suas raízes e desnaturalizando o fenômeno, muitas vezes tido como intrínseco à sociedade brasileira.

Leandro e Pereira (2009) exploram a forma trágica como um recurso à ressignificação da própria violência, integrando “o aterrorizante, o doloroso, sem, no entanto, provocar um efeito destruidor” (Leandro; Pereira, 2009, p. 69). Apresentando a realidade de forma direta, não objetivando construir verdades sobre ela e sim possibilitar ao espectador o afastamento de pré-concepções estabelecidas no senso comum, o cinema ofereceria assim, ao espectador, a possibilidade de construção de percepções próprias.

Para Gomes e Trovão (2020), a representação cinematográfica da violência no cinema é uma forma de resistência e de empoderamento dos povos oprimidos, que se unem para lutar contra o inimigo, reconhecendo seu lugar marginalizado e seu papel na dinâmica centro/periferia. Os autores utilizam para denominar essa forma de violência – exercida pelos oprimidos em relação ao opressor –, o termo contraviolência, como uma “solução ficcional catártica que simboliza a história de violência à qual foram submetidos os povos latino-americanos” (Gomes; Trovão, 2020, p. 242), sendo assim motivada e portanto passível de justificação, em consonância com o proposto por Fanon (2022), entre outros (Xavier, 2006 apud Brito; Leites, 2021; Rocha, 1965, apud Brito; Leites, 2021).

Os autores atribuem à Glauber Rocha (com base em Bandeira 2013 apud Gomes; Trovão, 2020) o termo utilizado para designar essa forma de violência. Tensionamos aqui a influência do pensamento de Fanon no trabalho do cineasta, bem como partiremos do conceito de contraviolência, com base em Fanon (2022) para analisar a representação da realidade que atravessa as obras aqui analisadas.

## 2. A CONSTRUÇÃO SOCIAL DA VIOLÊNCIA NO BRASIL

O que chamamos hoje de Brasil é um país fruto do colonialismo, portanto fundado em violência. Desde sua cena originária, passando por sua formação como colônia até sua construção enquanto nação, a violência esteve constantemente presente desempenhando papel substancial para a instituição do nosso país, seja através do colonialismo, da escravização ou do racismo. Sendo assim nossa sociedade resultado desse violento sistema, do qual carregamos até os dias atuais as heranças deixadas, “seria errôneo pensar que saímos definitivamente desse regime” (Mbembe, 2022, p. 32).

Entendendo a dimensão que ocupa o sistema colonial na formação da sociedade brasileira, é possível perceber, a partir do legado por ele deixado, que nossa experiência enquanto colônia não ficou apenas nos livros de história, não é algo que apenas lembramos mas sim algo que continua fazendo-se presente em nossas vivências contemporâneas (Mbembe, 2022). O colonialismo continua retornando e reproduzindo-se na contemporaneidade seja por meio de “práticas de guerra, formas de menosprezo e de estigmatização das diferenças ou, mais diretamente, formas de revisionismo” (Mbembe, 2022, p. 275), isto é, as formas de ocupação se transformam (Mbembe, 2022), mas continuam acontecendo – e pela mesma via da violência.

Segundo Frantz Fanon (2022), a verdadeira condição de um país colonizado é evidenciada e mais intensamente sentida justamente após sua libertação nacional, ou seja, todas as consequências advindas do modo de ocupação e exploração colonial, todos os efeitos das práticas violentas ali impostas sobressaem-se. E, ao serem mais intensamente vividos, os efeitos das violências experienciadas manifestam-se de diversas formas no meio social, inclusive através de sua representação em obras audiovisuais, impactando também de maneiras distintas.

Nesse sentido, percebe-se a necessidade de discussão acerca da violência, desde sua origem colonial, suas diferentes possibilidades e formas de existência. Assim, abordaremos no presente capítulo as diferentes facetas exercidas pelo fenômeno da violência, em especial a violência colonial e a contraviolência, mas não limitando-nos a elas, discutiremos também sua relação com outros fenômenos e instituições, a fim de entendermos o mais plenamente possível nossa própria

história e nos situarmos no presente, para que possamos ser capazes de construir um futuro consciente e livre do rastro colonial que nos acompanha desde então.

## **2.1 A produção colonial da violência**

A violência enquanto instrumento utilizado pelo sistema colonial caracteriza-se, em sua gênese, como ferramenta de dominação e controle, tanto de um território como de indivíduos, empreendendo sua influência sobre fenômenos como a saúde, a doença e a morte (Mbembe, 2022). Exercendo controle sobre tais aspectos, segundo Mbembe (2022), exerce-se o poder, que somente configura-se enquanto tal através de sua relação com a vida, isto é, só opera-se o poder ao controlar elementos que ditam a vida. Esse poder posto em prática desde o início da ocupação colonialista, que, além de estabelecer o controle da vida, é pautado pelo exercício da força, tornou-se, a partir dos esforços dos colonizadores, regra base para o funcionamento das instituições coloniais e das relações sociais (Mbembe, 2022).

O poder colonial não só controla os elementos que determinam a vida mas também a vida cotidiana do colonizado (Mbembe, 2022). Um dos modos utilizados pelo colonialismo para praticar tal controle através do exercício da força é por meio da tortura, que, segundo Fanon (1980 apud Mbembe, 2022), caracteriza-se enquanto princípio essencial para existência do sistema colonial que “não se compreende sem a possibilidade de torturar, de violar ou de massacrar” (Fanon, 1980 apud Mbembe, 2022, p. 193).

Conforme Fanon (2022) mesmo o Estado republicano, que deveria ser uma instituição neutra que preza pela organização da sociedade e o bem-estar de seus cidadãos, desempenha papel fundamental para a manutenção das estruturas de poder advindas do regime colonial. Esta consolida-se como uma ferramenta para o exercício da força sobre o povo oprimido, provocando nesses indivíduos uma permanente sensação de insegurança (Fanon, 2022).

Segundo o autor, em países subdesenvolvidos – nesse contexto, primordialmente ex-colonizados – marcados por evidente desigualdade, o exército e a polícia constituem-se como alicerces fundamentais do regime, e possuem a intensidade de sua força proporcionalmente relacionada ao nível de desigualdade do território (Fanon, 2022). Ademais, assim como o policial, para o autor, o soldado

também exerce a função de “porta-voz do colono e do regime de opressão” (Fanon, 2022, p. 34), e, de igual maneira, também é figura presente no audiovisual brasileiro.

Outra forma utilizada pelo Estado para manter estruturalmente presente a violência originária do colonialismo é o racismo. Sendo uma instituição que, de determinadas formas, dá continuidade ao regime colonial através da força, não “deixa se preservar em seus fundamentos como um Estado escravagista” (Mbembe, 2022, p. 63). Seguindo essa perspectiva, onde o Estado caracteriza-se como forma contemporânea do exercício do poder colonial, é possível entender que o mesmo também atua no controle da vida – e da morte – que, nesse caso, é imposto principalmente às pessoas negras, que também são os principais alvos da violência policial – fenômeno este que é igualmente observado nas produções cinematográficas nacionais.

Deste modo, Mbembe, através de Michel Foucault, confirma esta concepção nos dizendo:

Abordando o racismo em particular e sua inscrição nos mecanismos do Estado e do poder, não foi Michel Foucault quem disse a respeito disso que não havia funcionamento moderno do Estado que, “em certo momento, em certo limite e em certas condições, não passe pelo racismo”? A raça, o racismo, explicou, “é a condição de aceitabilidade de tirar a vida numa sociedade de normalização”. E conclui: “a função assassina do Estado só pode ser assegurada, desde que o Estado funcione no modo do biopoder, pelo racismo”. (Foucault, 1999 apud Mbembe, 2022, p. 70)

Além de possuir o exército como instrumento para prática do controle, o Estado conta com a burguesia como aliada para desempenhar este papel, que usa, por sua vez, diversas estratégias como a criação e manipulação de teorias para disfarçar a desigualdade social (Munanga, 2024) e a mobilização de ideais religiosos para controlar os ânimos do povo oprimido (Fanon, 2022). Essa burguesia, que também assume o posto de classe dirigente nesse contexto, inicialmente era caracterizada principalmente pela sua diferenciação em relação ao povo que dirigia, ou seja, apenas ocupava esse espaço de poder aqueles que tinham sua origem fora da colônia (Fanon, 2022).

Fanon (2022) discorre sobre esse fenômeno em seu espaço de observação – Argélia – e aponta que sendo essa burguesia colonial fundamentalmente “outra”, estrangeira, existia na colônia um notável desejo de identificação de determinados

grupos, como intelectuais e comerciantes, em relação a ela (Fanon, 2022). Nesse sentido, superando apenas o desejo de identificação, de acordo com Kabengele Munanga (2024), ocorreu no Brasil, entre o fim do século XIX e início do XX, a busca intelectual pelo conhecimento europeu ocidental para formação do pensamento brasileiro, movimento esse comum entre os países colonizados. Ainda segundo o autor, nessa ocasião os intelectuais brasileiros buscavam na ciência europeia meios para teorizar e explicar a situação racial do país e, a partir disso, apontar possibilidades para a “construção de sua nacionalidade, tida como problemática por causa da diversidade racial” (Munanga, 2024, p. 53).

Tal preocupação com a construção de uma identidade nacional brasileira surgiu, segundo Munanga (2024), a partir do fim do sistema escravagista, tendo como principal problemática a situação racial do país, especialmente em relação à nova categoria de cidadãos composta pelas pessoas negras ex-escravizadas, que levantava a seguinte questão: “como transformá-los em elementos constituintes da nacionalidade e da identidade brasileira quando a estrutura mental herdada do passado, que os considerava apenas como coisas e força animal de trabalho, ainda não mudou?” (Munanga, 2024, p. 54). Nesse sentido, a construção da identidade nacional, enquanto projeto político republicano, deu-se através da conceituação de uma miscigenação positiva e da mestiçagem, como trabalhada por Munanga, no entanto, segundo o autor, a identidade – bem como, nesse caso, a figura da pessoa negra – “é um processo sempre negociado e renegociado, de acordo com os critérios ideológico-políticos e as relações do poder” (Munanga, 2024, p. 109).

## **2.2 A territorialização racializada da violência**

Segundo Mbembe (2022), a produção de sujeitos racializados pelo colonialismo é atravessada pela negação de direitos e privilégios. Quando lhes é imputada uma condição de outridade, conforme Kilomba (2019).

Esse processo passa também pela nomeação desses sujeitos, neste caso em especial, dos sujeitos que foram designados como “negros”. Para Mbembe (2022), em tal designação está implícita uma relação de submissão mas que, para Césaire (2010 apud Mbembe, 2022, p. 276), não tem correlação com qualquer aspecto biológico ou cor de pele e sim configura-se enquanto “uma das formas

históricas da condição humana”. Ainda segundo Mbembe (2022, p. 70), o ato de denominação desses sujeitos também instaura “o meio pelo qual certas formas de subvida são produzidas e institucionalizadas, a indiferença e o abandono justificados, a parte humana no outro violada, velada ou ocultada e certas formas de encarceramento e até mesmo de abate toleradas”.

Não só a denominação “negro” como todas as outras que permeiam a discussão racial em nosso país são, de acordo com Munanga (2024, p. 24), “categorias cognitivas largamente herdadas da história da colonização” que, ao possuírem teor muito mais ideológico do que biológico, impele-nos a “pensar nossas identidades sem nos darmos conta da manipulação do biológico pelo ideológico” (Munanga, 2024, p. 24).

Dessa forma, entende-se que o sujeito negro só existe enquanto tal a partir de sua produção pelo regime colonial, produção esta que tem como objetivo a criação de um modo específico de sujeição para tornar esse corpo objeto a ser explorado ao máximo, isto é, “uma espécie de vida que pode ser desperdiçada ou dispendida sem reservas” (Mbembe, 2022, p. 73). Ou seja, para que se firmasse no sistema colonial, a produção racial desses sujeitos precisava integrar-se à lógica do lucro (Mbembe, 2022). Nesse sentido, segundo Mbembe (2022), a produção desse modo de sujeição através da diferenciação racial constituiu-se enquanto fundamento para o que hoje discutimos como imperialismo.

Entretanto, apesar de compreendermos o caráter inventado da raça ela não constitui-se enquanto um fenômeno meramente superficial, não limita-se ao aspecto da aparência, bem como não deve limitar-se nossa visão em relação a ela (Mbembe, 2022). Segundo Mbembe (2022, p. 200), sua força está justamente no “fato de que, na consciência racista, a aparência é a verdadeira realidade das coisas”. Assim, segundo Fanon (1968 apud Mbembe, 2022, p. 197), um dos elementos que constituem a raça é “antes de mais nada, um certo poder do olhar”, ou seja,

Em grande medida, a raça é uma moeda icônica. Ela aparece por ocasião de um comércio – o dos olhares. É uma moeda cuja função é converter o que se vê (ou o que se prefere não ver) em espécie ou em símbolo no interior de uma economia geral dos signos e das imagens que se trocam, que circulam, às quais se atribui ou não valor e que autorizam uma série de juízos e de atitudes práticas. (Mbembe, 2022, p. 197)

Nesse sentido, além da sujeição e da expropriação impostas aos indivíduos designados como negros, observa-se também o afastamento, imposto pela sociedade colonial e pela burguesia, desses sujeitos para as periferias das cidades, tudo isso com o objetivo de distanciar e fazer desaparecer a cultura do povo oprimido (Fanon, 2022). Ao impelir o isolamento, tanto territorial quanto cultural, do povo negro, a burguesia branca objetiva manter o mesmo tipo de relação de subjugação originada no período colonial, busca imobilizar a imagem do sujeito negro nessa forma de negritude criada por ela (Fanon, 2022), utilizando, para isso, de seu poder do olhar para decidir o modo como representá-lo, neste caso, em especial no audiovisual nacional.

Dessa forma, ao utilizar o poder do olhar para imobilizar a imagem do sujeito negro, a burguesia branca está – visto que tal poder é um elemento constitutivo do fenômeno racial – constantemente reproduzindo o racismo através do cinema.

Considerando o modo como os processos de racialização dos sujeitos oprimidos operam na disputa pelo acesso a terras e na divisão do espaço, entende-se que o fenômeno impacta diretamente na determinação dos modos de sociabilidade no espaço urbano. De acordo com Mbembe (2022, p. 74), tais processos

têm como objetivo marcar esses grupos populacionais, fixar o mais precisamente possível os limites em que podem circular, determinar o mais exatamente possível os espaços que podem ocupar, em suma, assegurar que a circulação se faça num sentido que afaste quaisquer ameaças e garanta a segurança geral.

Nesse sentido, os povos pertencentes às classes sociais mais empobrecidas, que em grande parte são racializados como não brancos, têm tanto sua moradia quanto sua circulação pela cidade limitada – ou ao menos dificultada – por distintos fatores, acabando assim, impelidos a um território específico. Essas restrições impostas a esses sujeitos são, em grande medida, feitas sob o argumento de uma suposta segurança pública, que, por sua vez, é mediada pela ação violenta da polícia, cujas funções principais giram em torno do controle social e proteção de patrimônio. Sob essa perspectiva, Silva (2010 apud Blanc, 2024, p. 187) aponta como a ação policial “produz como efeito perverso a criminalização das populações residentes nos ‘territórios da pobreza’”.

Tais territórios, simbolicamente representados pela favela no Brasil, são, como já exposto, espaços fundamentalmente ocupados pelas classes trabalhadoras

e povos racialmente minorizados. Segundo Campos (2005, p. 63), esses espaços são historicamente estigmatizados pela classe dominante, assim como seus habitantes, pois “o favelado é considerado classe perigosa atualmente por representar o diferente, o Outro, no que se refere à ocupação do espaço urbano”. Assim, além de forçados a um modo específico de territorialidade, esses sujeitos são profundamente associados ao crime e à violência. No entanto, para Campos (2005, p. 62), “os estigmas vividos hoje pela população favelada são anteriores à existência da própria favela”.

Nesse contexto, é possível compreendermos os processos de racialização como elemento significativo na determinação dos modos de sociabilidade no Brasil, influenciando, por sua vez, na desigualdade social aqui vivida. No que tange à representação de tais fenômenos no cinema nacional, segundo Hamburger (2007, p. 119), a desigualdade estruturante da sociedade brasileira “encontra na favela expressão urbana visualmente contundente”, isto é, as periferias tornam-se os cenários primeiros ao retratar a violência.

Assim, podemos observar, a partir da representação da violência na cinematografia brasileira, a produção de uma intrínseca associação dos povos racializados como não brancos e pertencentes às classes empobrecidas à violência, ao crime e à periferia. Para Barbosa (2006, p. 3), essa associação se dá no cinema nacional através do distanciamento provocado pela exclusão social, na medida em que faz com que “todos os pobres sejam jogados na categoria social ‘excluídos’ que por sua vez está associada à categoria espacial ‘periferia’, que por sua vez é indissociável do conceito de violência”. Nesse sentido, além do que nos mostram as teorias, é possível observar como o modo de representação da violência urbana no Brasil corrobora para a imobilização dos sujeitos racializados como não brancos e parte das classes trabalhadoras a um modo específico de sujeição.

### **2.3 A territorialização da violência no Brasil como um efeito colonial**

A origem colonialista do que convencionou-se chamar Brasil, como discutida anteriormente, não ficou inteiramente no passado e faz presente suas marcas na atualidade, sendo uma dessas a relação com o território, suas formas de ocupação e propriedade, especialmente no que tange a atuação dos povos oprimidos – principalmente o povo negro – nessa relação. Segundo Moura (1983), o sistema

colonialista, que tinha como base a escravização, deu lugar ao sistema imperialista na sociedade brasileira, este que se expressa através do modelo de capitalismo dependente no qual insere-se nosso país.

Para o autor, essa sociedade marcada pelo modelo de capitalismo dependente expõe a questão racial negra brasileira de forma deslocada de seu conteúdo histórico, em uma tentativa de ocultar e ignorar nosso passado escravista, fazendo com que os “vestígios escravistas” sejam “remanejados e dinamizados” (Moura, 1983, p. 135). Nesse sentido, considerando o objetivo do presente trabalho em analisar a representação da violência no cinema nacional a partir de uma perspectiva contracolonial e a disputa pela terra como recorte, faz-se necessária a discussão acerca do modo como são interpretadas e geridas as cidades brasileiras, dado que a representação da violência está intrinsecamente ligada à representação das cidades bem como dos sujeitos que as habitam.

O fenômeno racial opera em diversos aspectos da vida social, inclusive na determinação do acesso a terras, que em países frutos do colonialismo, como o Brasil, se dá de maneira a privilegiar a posse por pessoas racializadas como brancas (Blanc, 2024).

Nesse sentido, sendo a terra uma mercadoria privilegiada a um determinado grupo social e negada a outro, constitui-se, segundo Davies (2022, p. 350), como um “elemento organizador da desigualdade racial urbana”, isto é, fator estrutural que determina a organização das cidades bem como o modo de habitação destinado a cada grupo. Ainda de acordo com o autor, esse privilégio de acesso a pessoas racializadas como brancas, contribui para a manutenção da estrutura de dominação colonial, baseada na escravização, mesmo que disfarçada sob a existência em um sistema econômico livre. Por conseguinte, percebe-se, através de Campos (2005, p. 42), o papel da instituição policial na continuação do exercício do poder colonial por meio da violência, na medida em que “se o acesso à terra foi legalmente vedado a um determinado segmento social, a questão fundiária sempre foi tratada como uma questão policial”.

Sob essa perspectiva, Oliveira (2008 apud Davies, 2022) aponta a relação entre a criação de bairros afastados com os processos de expulsão dos povos negros dos centros urbanos, especialmente nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Assim, de acordo com Davies (2022, p. 349), as territorialidades negras em tais cidades têm se estabelecido através de práticas de segregação urbana,

fortemente marcadas por uma lógica que visa a utilização mais lucrativa dos espaços e que “sob a retórica do embelezamento, desterritorializam essas populações”.

Dessa forma, é possível perceber, segundo Blanc (2024, p. 181), que o acesso desigual a terras, baseado na diferenciação e privilégio racial – ou sua falta –, além de contribuir para a manutenção de um modo específico de organização social racista, reflete na gestão dos espaços urbanos, esta, por sua vez, pautada em um “pertencimento, racialmente excludente, a uma humanidade comum”. Nesse sentido, em consonância à Freire (2010), compreende-se que a legitimidade para compôr o espaço da cidade não é dada a todos os membros que de fato a compõem, sendo as pessoas racializadas como negras as principais afetadas por esse processo.

Sob a perspectiva de Quijano (2005 apud Blanc, 2024, p. 177), entendemos o fenômeno racial como o “primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade”, fato que, como discutido anteriormente, determina ainda na atualidade a disputa pelo acesso a terras. Por sua vez, tal disputa incide diretamente no modo como são compostas e geridas nossas cidades (Blanc, 2024). Nesse sentido, podemos observar, a partir do trabalho de Lélia Gonzalez (1982; 2020), o que a autora denominou de “divisão racial do espaço”.

Semelhante à discussão proposta por Munanga (2024), a preocupação com a criação da nação brasileira e de uma identidade nacional também é fator fundamental para a análise praticada por Lélia (2020). Para a autora, desde a Independência tal preocupação constitui-se como base para exclusão da população negra dos projetos de construção, tanto da nação quanto das cidades.

Em relação à essa divisão em termos nacionais, a autora aborda o maior número de pessoas brancas habitando regiões do Brasil que “do ponto de vista político e econômico, detêm a hegemonia quanto à determinação dos destinos do país” (Gonzalez, 2020, p. 78), especialmente a região sudeste, enquanto uma maior presença de pessoas negras é observada no número de habitantes de regiões mais empobrecidas, ou com menos relevância para a política nacional, como o nordeste brasileiro. Tal fato, para a autora, evidencia a segregação imposta às pessoas negras e a exclusão sistemática dessa população das questões nacionais.

No que tange à divisão racial do espaço citadino, Lélia (1982) aponta para uma explícita separação e distinção entre os lugares ocupados por dominadores e dominados, o que a autora designa de “lugar natural”. Para Lélia, assim como para nós, essa divisão tem suas raízes no período colonial e determina até os dias de hoje nossa organização social. Nesse sentido, de acordo com a autora, o lugar natural do sujeito racializado como branco é historicamente composto por habitações amplas, espaçosas, bem localizadas e protegidas por diferentes tipos de figuras ao longo do tempo, inclusive a polícia contemporânea.

Já o lugar natural do negro é o oposto, evidentemente: da senzala às favelas, cortiços, porões, invasões, alagados e conjuntos ‘habitacionais’ (cujos modelos são os guetos dos países desenvolvidos) dos dias de hoje, o critério também tem sido simetricamente o mesmo: a divisão racial do espaço. (Gonzalez, 1982, p. 15)

Além do modo como são produzidas e entendidas as cidades e sob quais critérios seus espaços são divididos, é necessário também discutir acerca da forma como são geridas, especialmente no que tange ao papel do Estado enquanto agente nos processos de produção racializada do território, aqui analisados como estreitamente vinculados às modalidades de gestão dos conflitos, ou a gestão territorializada da violência, tal qual sugere Blanc (2024), em dado contexto. As cidades constituem-se como um importante espaço para observação desse fenômeno. De acordo com Davies (2022), as cidades latino-americanas foram por muito tempo estudadas a partir de conhecimentos que se propõem universais e representadas “através de olhares tomados de outro espaço geográfico, sustentados em uma localização epistemológica particular” (Mignolo, 2010 apud Davies, 2022, p. 337).

Nesse sentido, ainda de acordo com Davies (2022, p. 348), as produções científicas acerca das cidades do continente latino-americano, apesar de pertinentes para a compreensão do tema, ao guiarem-se por “lentes importadas de outro espaço geográfico” dão pouca atenção à perenidade da estrutura social colonial, ou seja, fornecem interpretações insuficientes da sociedade brasileira, obliterando fatos históricos fundamentais para seu entendimento, especialmente em relação a nosso passado escravista.

Segundo Blanc (2024), os atuais problemas urbanos são ainda definidos sob perspectivas colonialistas e simultaneamente reforçados pela intervenção estatal,

que atua especialmente no que concerne à segurança e no controle em territórios periféricos.

Ainda de acordo com a autora, observa-se a existência de uma evidente relação entre a produção racializada do espaço e as maneiras com que a presença estatal é praticada em espaços afetados pela segregação. Segundo Campos (2005), as ações do Estado sobre os povos minorizados são marcadas pela violência imposta aos mais empobrecidos.

Nesse sentido, para o autor, a relação entre o Estado e os territórios periféricos “sempre foi problemática e quase sempre conflituosa” (Campos, 2005, p. 73), na medida em que o aparelho estatal – ligado aos interesses das classes dominantes – não só determinou os usos do solo urbano, excluindo grande parte da população, como marcou o modo de ocupação periférico como ilegal, criando estigmas sobre tais espaços, para assim “respaldar toda e qualquer ação contra os indivíduos que ocupavam esses espaços” (Campos, 2005, p. 73), isto é, para justificar a violência praticada.

No entanto, existem distintas interpretações acerca da atuação estatal nos territórios periféricos, relacionados especialmente à sua presença ou ausência, no que concerne ao seu papel no controle da violência urbana e ocupação territorial desigual. Segundo Blanc (2024, p. 176-7), nas últimas décadas do século XX estabeleceu-se no Brasil uma narrativa que associa a presença do Estado nos territórios da pobreza como condicionantes para a “solução do ‘problema da violência urbana’”, no entanto, para a autora, tal narrativa “sobrevaloriza a ação estatal como vetor de mudanças, como se o Estado não atuasse em favor da manutenção das estruturas de desigualdade conforme uma lógica que remete à invasão do próprio território”.

Em outra perspectiva, ainda de acordo com a autora, a compreensão da ausência do Estado e sua atuação insuficiente na resolução dos problemas ocasionados pela ocupação territorial desigual reconhece seu potencial para promoção de mudanças mas “ao mesmo tempo, o exime da responsabilidade pela produção dessa mesma realidade, como vimos, ideologicamente orientada” (Blanc, 2024, p. 183). Ou seja, em ambos os casos ignora-se a origem colonial do aparelho estatal, bem como seus objetivos, especialmente no que cabe à criação e manutenção do modo de sujeição imposto às pessoas racializadas como não brancas e habitantes de territórios periféricos.

Segundo Mbembe (2022), existe na atualidade uma maior força do Estado securitário que tem como base de atuação os processos de racialização, especialmente no contexto de economias e democracias liberais. Para o autor, a liberdade proposta pelo liberalismo existe a partir da mobilização “da segurança e da proteção contra a onipresença da ameaça, do risco e do perigo”, tendo como principal motor “o estímulo a uma cultura do medo” (Mbembe, 2022, p. 147) e fazendo da “proteção a moeda de troca da cidadania” (Mbembe, 2022, p. 50). Nesse sentido, de acordo com o autor, o sujeito racializado como negro constituiu-se, historicamente, como essa ameaça, a representação desse perigo, isto é, o principal alvo para as ações estatais violentas.

Dessa forma, Rocha e Davies (2024, p. 8 apud Blanc, 2024, p. 193) ao evidenciarem as continuidades do sistema colonial na organização social, demonstram como estas refletem “na guerra como repertório da gestão das cidades contemporâneas, reproduzindo lógicas racistas de organização dos espaços há séculos”, fato que pode ser observado nas obras audiovisuais brasileiras que representam a violência urbana, como analisaremos posteriormente.

### **3. CINEMA E REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE A PARTIR DE UMA CRÍTICA CONTRACOLONIAL: O ESTUDO DE CASO**

Representação – ou o ato de representar – no contexto das artes pode ser entendido como o esforço em reproduzir o real, na figura de algo, alguém ou de um fenômeno, através de processos criativos como a pintura, a escultura ou a imagem, seja ela fílmica ou fotográfica.

Para Novaes (2008, p. 459), a representação por meio da imagem caracteriza-se por tornar presente algo distante ou ausente de nossos sentidos “reproduzindo aspectos de sua aparência visível ou daquilo que se estabeleceu como a sua aparência”, nesse sentido as imagens estão sempre intrinsecamente ligadas a seu referente. No entanto, apesar de sua intenção com a semelhança através da aparência e da forte ligação com o que representam, não é possível para a imagem aproximar-se completamente do que apresenta, pois “imagens não reproduzem o real, elas o representam ou o reapresentam. Nenhuma delas é idêntica ao real” (Novaes, 2008, p. 456).

Isso se dá, segundo Mbembe (2022), pelo fato do real ser um plano complexo, constituído por diversas camadas e distintas formas de relações, o que limita e dificulta a completa aproximação da representação e seu referente, fazendo com que, mesmo que se estabeleça uma relação de representação, não seja possível reproduzi-lo integral nem plenamente. Assim, “o encontro com o real só pode ser fragmentário, dilacerado, efêmero, feito de discordâncias, sempre provisório e sempre a ser retomado” (Mbembe, 2022, p. 231). Entretanto, ainda que não seja praticável a absoluta reprodução do real por meio da imagem “não se pode escapar à ideia de que o cinema captura, por muito deformados que sejam, certo número de indícios sobre o mundo” (Lagny, 2009, p. 115).

Por conseguinte, entendendo o caráter da representação, bem como sua limitação, e o papel que pode desempenhar o cinema nesse contexto, observa-se o aspecto ambíguo da representação fílmica que faz com que o filme seja simultaneamente imagem e representação (Ortoleva, 1994 apud Lagny, 2009), ou seja, representa ao mesmo tempo que constitui em si uma realidade própria. Nesse sentido, as imagens fílmicas, segundo Novaes (2008), consistem em elementos que colocam-se como plenamente similares à realidade que buscam representar, isto é, dissimulam seu caráter imagético fazendo-se pensar enquanto real. Em

consonância a isso, ainda segundo a autora, tal pretensão da imagem e o envolvimento que pode dar-se para com ela possibilita que esta seja tomada como realidade enquanto tal, ocultando seu aspecto representacional bem como “os inúmeros mecanismos de representação de que resultam” (Novaes, 2008, p. 456-7).

Em vista disso, a imagem fílmica, sendo um produto da representação, que visa reproduzir uma determinada realidade mas que não consegue assemelhar-se completamente a ela, constitui-se enquanto imaginário de tal realidade. Na medida em que a imagem faz-se pensar a própria realidade, observa-se “um regime de troca entre o imaginário e o real” (Mbembe, 2022, p. 231), isto é, uma obra audiovisual que busca apresentar uma realidade específica o faz através de um determinado imaginário que, por sua vez, “se nutre do imaginário social e o alimenta” (Novaes, 2008, p. 465), ou seja, o processo de engajamento com a imagem fílmica, nesse sentido, estabelece-se também como uma relação ambígua onde ambos influenciam-se mutuamente.

Nesse contexto, onde observa-se a relação de troca entre real e imaginário e seu potencial de influência para a produção de concepções sobre uma determinada realidade social, é possível também percebermos a função essencial exercida pelos meios de comunicação, em especial o audiovisual, no caso aqui trabalhado, nesse processo de influência para a construção de sentidos (Montoro, 2002), ainda mais se considerarmos representações localizadas em termos de raça, classe e gênero.

Diante disso, entende-se, segundo Lagny (2009), o cinema, em especial o de ficção, como território fértil para a discussão acerca da concepção de representação. Nessa conjuntura, percebe-se em relação a esse fenômeno, além das características já expostas, sua tendência a seguir modelos estabelecidos nos meios cinematográficos dominantes para apresentar suas temáticas (Lagny, 2009), ou seja, padrões de representação impelidos e definidos pelos grandes circuitos, que compreendem, em sua maioria, as indústrias audiovisuais do norte global, em especial a estadunidense, visto que “são as referências hollywoodianas que vem mais frequentemente se interpor entre o ‘mundo tal como é’ e a memória que o cinema constrói dele” (Lagny, 2009, p. 125).

Tal fato nos faz questionar, considerando o papel desempenhado pelo cinema para produção de sentidos, a dimensão da influência desses países ditos de primeiro mundo no imaginário social das nações do sul global, inclusive como tentativa de manutenção de seu poder no contexto de projetos neocoloniais e

imperialistas, atuando não só sobre a forma como os povos oprimidos concebem a si mesmos mas também como são compreendidos pelo norte global, tendo em vista a constante e repetida aclamação internacional de obras audiovisuais nacionais que representam a violência, feito que demonstra a visão direcionada ao sul global ao mesmo tempo que a reforça, na medida em que estimula a reprodução do fenômeno.

Lagny (2009) compreende o cinema como produto industrial e na dinâmica de influência na qual se insere encontramos espaço para questionar “qual valor representativo real podemos atribuir a um filme: em que medida os apetites do poder, os fantasmas ou os medos de alguns não promovem uma ‘mentalidade’ ou ‘representações dominantes’ partilhadas por autores” (p. 104). Assim, o uso do filme como meio para análises sociais nos permite tensionar o caráter complexo da representação, que faz dos filmes território de disputa de poder “fazendo do cinema um historiador inconsciente do inconsciente social” (Rollins, 1998 apud Lagny, 2009, p. 105).

Diante disso, apesar de muito frequentemente seguir modelos definidos, a representação na cinematografia pode ser influenciada também por mudanças conjunturais, que se refletem em transformações na forma como o espaço e as relações são apresentadas em produções culturais (Lesquives, 2019). Tal fato se conecta com a acentuada representação da violência urbana observada no cinema brasileiro durante o início dos anos 2000, que segundo Hamburger (2007), reforça o caráter de disputa do cinema mas, no caso dos filmes em voga na época citada, insere-se no contexto de disputa “pelo controle da visualidade, pela definição de que assuntos e personagens ganharão expressão audiovisual, como e onde, elemento estratégico na definição da ordem, e/ou da desordem, contemporânea” (Hamburger, 2007, p. 114).

Dessa forma, ainda que não reproduza plenamente a realidade, a imagem cinematográfica caracteriza-se pelo potencial para exprimir “a percepção que dela temos, ou que queremos lhes dar, em momento preciso, datado e localizado” (Lagny, 2009, p. 102), tornando o cinema meio dotado de propriedade para expor o imaginário social (Lagny, 2009). Nesse sentido, segundo Lagny (2009), ao tentarem, através da representação, aproximarem-se tanto quanto possível da realidade, os filmes de ficção, embora concebidos como produtos industriais de entretenimento e, por consequência, não pretendidos enquanto documento histórico, constituem-se

como espaço para evidenciar problemas culturais, mesmo que para tal utilizem de estereótipos que propiciem e reforcem sua manutenção, assim possibilitando o questionamento tanto dos modelos utilizados como das práticas sociais expostas.

O cinema enquanto produto cultural pode, de acordo com Montoro (2002), ser utilizado de diferentes maneiras considerando sua capacidade em exercer influência na produção de sentidos sobre uma determinada realidade. No entanto, ainda segundo a autora, não possui intrinsecamente nenhum significado fixo e estabelecido, seu sentido é múltiplo, conflita e transforma-se ao longo do processo de transmissão até a recepção da obra. Nesse sentido, considerando o objetivo do presente trabalho em investigar a representação da violência urbana no cinema brasileiro e a maneira como esta influencia na construção do imaginário social sobre o fenômeno, faz-se necessária a discussão acerca da concepção de recepção das obras audiovisuais.

Como já discutido, a maneira como se dá a representação de um fenômeno na cinematografia é em si complexa e composta por diversas camadas, sendo a recepção da obra fator fundamental para a atribuição de seus significados, no entanto este aspecto é igualmente complexo e variado. Especialmente em relação à representação da violência, Michault (1980 apud Montoro, 2002, p. 54) afirma que a aparência do fenômeno pode alterar-se de forma mais ou menos positiva de acordo com “quem fala por ela, quem a avalia, quem a interpreta e quem a sofre”. Nesse sentido,

os torturadores metamorfoseiam sua violência em "dever de Estado"; a polícia não pratica a violência, mas faz "reinar a ordem nas ruas"; os tiranos, quando cometem violência, dizem defender "o direito natural do seu poderio", além das violações em nome da "segurança do Estado" (Montoro, 2002, p. 54).

Dessa forma, percebe-se que muitos são os aspectos capazes de influenciar a recepção de uma obra, bem como, no caso aqui tratado, a interpretação da violência retratada. Explorando o fenômeno no contexto de produções audiovisuais, entende-se, de acordo com Lagny (2009), a organização das narrativas como fator essencial para compreensão desses aspectos. Tais narrativas, sejam elas ficcionais ou documentais, são compostas não apenas pela maneira como a trama é ordenada mas também por elementos formais cinematográficos, que constituem de igual modo foco fundamental para análise de uma obra e de sua recepção.

Entendemos como elementos formais cinematográficos o que compõe e caracteriza uma obra enquanto tal, como enquadramentos, iluminação, composição de cena, som e montagem, que segundo Lagny (2009, p. 121) é de onde “surgem forma e sentido” de uma produção audiovisual. Além disso, como já citado, elementos narrativos como a ordem e a forma que a trama é exposta, a maneira como são construídos os personagens e os espaços onde são ambientados, a presença ou não de um narrador também são de fundamental importância para a análise. Assim, de acordo com Lagny (2009, p. 120), “por um triplo estudo da imagem, da montagem e da estruturação da narrativa que a análise pode ser realizada”.

Além dos elementos expostos, sabe-se também que o contexto social, econômico e político pode exercer grande influência na recepção de obras cinematográficas (Lagny, 2009), no entanto, entende-se que tais produções são fortemente suscetíveis a diversas interpretações de acordo com quem as recebe (Novaes, 2008). Isso se dá, segundo Novaes (2008), pois a imagem provoca no espectador uma relação de engajamento própria que faz com que este desempenhe função essencial na decodificação da obra, na medida em que extrapola a representação proposta pelo autor, mobilizando vivências próprias do observador. Nesse sentido, ainda de acordo com a autora, a imagem adquire caráter polissêmico justamente no ato da recepção, assim

é o receptor das imagens [...] que vai fazendo a relação entre uma imagem e outra. O autor está certamente presente, apresentando o tema, mas cabe a quem vê o filme criar os predicados. É o espectador quem descobre as conexões entre uma rede de possibilidades estruturadas pelo autor (Novaes, 2008, p. 464).

Desse modo, a imagem cinematográfica demanda a interação e participação do espectador, possibilitando a “introspecção, a memória, a identificação, uma mistura de pensamento e emoção” (Novaes, 2008, p. 465) e evidenciando “maneiras de ver, de pensar, de fazer e de sentir” (Lagny, 2009, p. 110), características que, junto ao potencial de representação de realidades marcadas temporal e espacialmente, constituem o cinema como fonte legítima de história (Lagny, 2009), ou seja, meio capaz de explorar e expor questões sociais.

Tais fenômenos afetam de formas bastante distintas diferentes grupos da sociedade, principalmente no que tange à racialização dos sujeitos, mas também por classe e gênero, isto é, na medida em que determinados sujeitos (em sua

maioria brancos) são em grande parte os principais responsáveis pela prática da violência, indivíduos racializados como não brancos tornam-se os alvos.

Diante das discussões praticadas ao longo do presente trabalho, partimos do estudo de três casos propondo uma breve análise de produções cinematográficas brasileiras que nos permitem observar a representação da violência urbana, a partir de diferentes perspectivas e conectando-se com as teorias mobilizadas durante o texto. Utilizamos como casos entre os possíveis as obras *Tropa de Elite*, *Cidade de Deus* e *Bacurau*, todas produções que obtiveram grande repercussão, tanto nacional quanto internacional, a fim de explorar suas relações com o tema bem como suas semelhanças e diferenças.

### **3.1 As obras, aspectos da construção das narrativas e o modo como podem ser analisadas**

O filme *Tropa de Elite*, de 2007, dirigido por José Padilha, mostra a rotina de operações do Batalhão de Operações Especiais (BOPE) nas favelas do Rio de Janeiro enquanto o chefe do batalhão (a personagem Capitão Nascimento, inspirada e baseada em Rodrigo Pimentel, ex-capitão do BOPE, co-autor do livro em que se baseia o filme e um dos roteiristas da produção) busca seu substituto. A produção contou com orçamento de \$4,000,000.00 e obteve receita de \$14,759,148.00<sup>2</sup>, tendo sido indicada a 64 prêmios, dos quais venceu 47<sup>3</sup>, sendo um deles o Urso de Ouro de melhor filme no Festival Internacional de Berlim (Alemanha).

Segundo Adoue (2012), *Tropa de Elite* se insere na máxima de narrativa latinoamericana da violência, baseada no dualismo de civilização e barbárie, o entendimento do pobre como violento e bárbaro acarretando na necessidade de violência para combatê-lo, movimento empenhado com vigor nas representações brasileiras de formas que degradam o outro, construindo-o como inimigo a ser combatido (Marques, 2010).

Nesse sentido, podemos observar em *Tropa de Elite* a violência praticada pelos policiais sendo construída – como atributo ao exercício de sua função, ao mesmo tempo uma competência adquirida – desde seus treinamentos que, segundo

---

<sup>2</sup> De acordo com a base de dados The Movie DB.

<sup>3</sup> De acordo com o IMDb.

Pahnke (2009), gera um distanciamento entre a instituição policial e a população e faz com que o público perceba a polícia como instituição distinta da sociedade, argumento esse que é reforçado na narrativa de Capitão Nascimento durante todo o filme ao reafirmar a superioridade de seu batalhão.

Capitão Nascimento é o protagonista da obra, por meio dele e de sua narração acompanhamos a produção: ele narra em primeira pessoa, através de suas próprias experiências e olhares a história nos é contada. O personagem é construído de forma profunda e com forte dimensão moral, um narrador que justifica suas ações com base numa suposta busca por um substituto, que o permita uma redução das demandas de trabalho para se dedicar à sua família, enquanto sobe à favela para torturar jovens inocentes em troca de informação. O fato de termos contato com seus dilemas morais nos aproxima mais do personagem e “neutralizam os esforços de distanciamento crítico do espectador” (Adoue, 2012, p. 214), movimento que se constitui como um importante elemento narrativo para a percepção da história.

A forma como essa narração em primeira pessoa se dá, “a entonação, as pausas, o ritmo e o modo como o capitão se dirige ao espectador, como ‘parceiro’” (Marques, 2010, p. 51), contribui para a forte aproximação e empatia do público com o protagonista, fazendo com que o espectador esteja disposto a entender o que motiva o capitão em suas ações. Nesse sentido, de acordo com Pahnke (2009, p. 2), a maneira de narrar pode influenciar a forma como assimilamos a violência e como especialmente narrar em primeira pessoa “orienta o pensamento do público sobre a violência”. Dessa forma, de acordo com Adoue (2012, p. 215), as escolhas do roteiro favorecem “a eficiência na imposição do sentido defendido pelo BOPE”.

Outro elemento discutido que se faz presente na narrativa de Tropa de Elite é o papel desempenhado pela figura do policial, descrita por Fanon (2022, p. 34) como “porta-voz do colono e do regime de opressão”, na medida em que exerce através da violência, representando a instituição do Estado, o controle do povo oprimido para manutenção do poder colonial.

Dessa forma, a tortura, bem como a violência em geral, configura-se como “modalidade das relações ocupante-ocupado” (Fanon, 1980 apud Mbembe, 2022, p. 193), como é possível observar em diversas obras audiovisuais que buscam representar tais relações, em especial atuando em territórios periféricos através da figura do policial no papel descrito por Fanon (2022).

Por conseguinte, pode-se observar também na obra a função essencial da utilização da tortura para manutenção desse poder (Fanon, 1980 apud Mbembe, 2022, p. 193). É possível perceber a prática desse fenômeno analisando as cenas encontradas no filme na minutagem de 1h45min a 1h48min, onde são mostrados o início da chegada do BOPE na favela com o objetivo de capturar o chefe do morro e a tortura feita a um jovem com o objetivo de descobrir o esconderijo de Baiano, a quem eles buscam por ter matado um dos membros do batalhão. O trecho inicia-se com planos abertos da favela, mostrando o alvo da operação iminente do BOPE, acompanhados da narração do protagonista que se faz presente durante todo o filme, até que a imagem se aproxima para vermos os oficiais do batalhão subindo em busca de seu objetivo.

O plano muda e enxergamos a passagem do batalhão de outro ângulo, gritando palavras de ordem a todos que estivessem em seu caminho, nesse momento podemos observar a câmera em mãos, isto é, imagens não estáveis, que se movem junto com os personagens em seu momento de ação, o que transmite ao espectador a sensação de tensão presente na cena e faz com que ele se sinta como um dos personagens, inserido na experiência. Neste trecho, assim como em todo o filme, observamos cenas curtas, ágeis e rápidas, deixando o espectador sempre alerta e tenso com os acontecimentos, e também a forte presença de primeiros e primeiríssimos planos, dando enfoque aos rostos dos personagens, e conseqüentemente às suas emoções, para que o espectador sinta o que eles sentem.

O trecho segue-se com imagens dos homens invadindo casas até chegarem a uma onde encontram um jovem dormindo, o acordam, revistam seus pertences e decidem o levar para fora a fim de conseguirem informações sobre o alvo do capitão. Entre o momento da revista na casa do jovem até a cena em que o levam para fora vemos um momento de hesitação de um dos membros do batalhão que questiona a operação e os métodos do capitão, que reafirma seu objetivo e diz ao membro que ele pode abandonar a operação pois “fica quem quer”, nos dizendo que as motivações do capitão são superiores aos métodos e que os fins justificam os meios na operação vigente.

Figura 1 - a cidade aos pés do BOPE



Fonte: reprodução HBO Max

A última cena do trecho selecionado mostra um momento de violência explícita com práticas de tortura exercida pelos homens do batalhão ao jovem de quem eles buscam extrair informações. Os atos se dão em um ambiente externo de onde pode-se observar toda a cidade aos pés do batalhão, enquanto o mesmo abusa de sua autoridade e poder para torturar um jovem, capturado sem justificativa explícita, evidenciando mais uma vez o que o protagonista, através de sua narração, deixa explícito durante todo o filme, o BOPE é superior a tudo.

Com relação à recepção da obra, Seligmann-Silva (2008, p. 103) afirma que Tropa de Elite contribuiu para a reverberação de um pensamento fascista “na medida em que prega não só a criminalização da pobreza, mas também a execução dos marginalizados”. Assim, o autor declara que, nesse caso, a recepção da obra deve ser tratada como extensão ou continuação da mesma, ou seja, o impacto social de uma produção cinematográfica a partir da representação de um fenômeno continua para além de sua recepção, possibilitando o reforço de determinadas crenças.

Nesse sentido, as inúmeras análises realizadas sobre a obra Tropa de Elite (2007) nos permitem tomar a produção como exemplo para observar tanto a representação da violência urbana no cinema nacional quanto o caráter polissêmico da imagem na ocasião da recepção. Tratando especialmente da recepção da obra citada, Adoue (2012, p. 218) afirma que houve uma “ambivalência da recepção em certos públicos”, fato esperado quando consideramos o caráter plural do fenômeno, no entanto, torna-se ainda mais evidente nesse caso, visto que o filme retrata questões sensíveis da sociedade brasileira, explorando de forma direta a violência policial, segregação urbana e racismo.

Dessa forma, ao considerarmos o engajamento que a imagem cinematográfica demanda do espectador e sua capacidade de evocar suas vivências, percebe-se que a recepção de uma obra que evidencia tais questões terá, por consequência, interpretações distintas e por vezes contrárias. Nessa perspectiva, Adoue (2012, p. 217) afirma:

um resultado inesperado foi certa recepção em ambientes onde, por ter sofrido diretamente a violência da polícia, o sentido construído pelo filme não encontrava eco nos espectadores. Casos em que o público batia palmas quando os policiais eram atingidos. Diferentemente da reação do público de classe média. Em alguns cinemas de shopping, havia risos durante as sessões de tortura dos moradores do morro.

Devido ao exposto, o que para a autora foi considerado um resultado inesperado, em razão do sentido proposto pelo filme em gerar empatia com os oficiais do BOPE bem como com toda a estrutura de poder representada, para nós trata-se do contrário. No entanto, a discussão apresentada pela autora torna-se valiosa para o presente trabalho na medida em que evidencia de forma empírica as discussões praticadas acerca da multiplicidade da recepção, intrinsecamente ligada às experiências pessoais e sentimentos, bem como do caráter do cinema que não o permite um sentido fixo e proposto no momento de sua concepção.

Cidade de Deus, filme dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund, de 2002, também se constitui enquanto obra modelo para análise da representação da violência no cinema brasileiro. O filme possui diversas semelhanças com Tropa de Elite no que tange a elementos narrativos como a ágil montagem e a presença de um narrador que guia a trama, no entanto difere-se na medida em que a narração se dá de outro lado do conflito, de dentro da favela. A obra teve um orçamento de \$3,300,000.00 e gerou receita de \$30,641,770.00<sup>4</sup>, foi indicada a 126 prêmios, sendo quatro deles categorias no Oscar (EUA), e ganhou 50 deles<sup>5</sup>.

A produção acompanha o personagem Buscapé, morador da Cidade de Deus, bairro periférico do Rio de Janeiro – território de segregação, mas que se difere da imagem de favela presente no inconsciente social visto que se trata de uma área plana –, em suas vivências, explorando suas relações com outros moradores do bairro inseridos no tráfico de drogas e seu desejo de tornar-se fotógrafo. Tal como em Tropa de Elite, a montagem de Cidade de Deus é rápida,

---

<sup>4</sup> De acordo com a base de dados The Movie DB.

<sup>5</sup> De acordo com o IMDb.

especialmente em momentos de tensão, com cenas curtas e de diferentes ângulos e perspectivas, artifício que mantém o espectador sempre atento e tenso, fator que pode influenciar na percepção do observador acerca do território, na medida em que faz parecer que a vida na favela é sempre assim, inquietante e sem descanso.

De igual maneira, assim como em *Tropa de Elite*, podemos observar a polícia exercendo seu papel de “porta-voz do regime”, como descrito por Fanon (2022), na medida em que estão de forma constante rondando o espaço a fim de manter o controle sobre os habitantes daquele território. No entanto, ao partir da perspectiva dos moradores da favela, exploram principalmente o conflito entre os traficantes do bairro na disputa de áreas de domínio, evidenciando a violência por eles praticada para atingir seus objetivos.

Figura 2 - divisão da Cidade de Deus



Fonte: reprodução HBO Max

Porém, guiando a narrativa pelo ponto de vista dos habitantes do território e evidenciando a violência praticada por eles, entre eles, através de um narrador que não está individualmente implicado nas ações que geram violência, entendemos que o filme acaba por reforçar a imagem do sujeito periférico como violento.

Visto isso, é possível perceber que, mesmo operando por meio de perspectivas diferentes de um conflito firmemente estabelecido na sociedade brasileira, o fazem empregando formas narrativas semelhantes, isto é, através de uma montagem rápida e fazendo uso de um narrador personagem. Dessa forma, ambas produções aproximam-se de um mesmo objetivo, ainda que através de óticas “opostas”: corroborar com a manutenção do modo de sujeição colonial imposto aos indivíduos oprimidos, na medida em que reforçam a imagem do pobre periférico como violento e a da polícia como “mantenedora da ordem”.

Nesse sentido, tendo em vista a grande repercussão da obra, tanto nacional quanto internacionalmente, é possível observar que sua recepção foi em grande parte muito positiva, especialmente em relação à mídia e crítica estrangeira. Nesse sentido, podemos entender a produção como reforçadora de estereótipos da sociedade brasileira e fornecedora da violência latinoamericana para os países do norte global.

Ao contrário de *Tropa de Elite* e *Cidade de Deus*, *Bacurau*, produção dirigida por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, lançado em 2019, não se passa em uma grande metrópole brasileira e nem utiliza de narrador personagem para conduzir a trama, no entanto, torna-se igualmente valiosa para a presente pesquisa na medida em que também representa a violência, possibilitando a discussão das teorias aqui mobilizadas, mas de uma outra perspectiva. O filme contou com orçamento de \$1,430,000.00 e gerou receita de \$3,554,178.00<sup>6</sup>, tendo sido indicado a 125 prêmios, dos quais venceu 54, sendo um deles o prêmio do júri do Festival de Cannes<sup>7</sup> (França).

Diferentemente dos filmes anteriores, narrativas ficcionais, mas se passam em territórios reais e documentam processos, trajetórias e até mesmo memórias pessoais, ao narrar uma história e construir uma representação da realidade, *Bacurau* opta por uma abordagem distópica crítica da realidade (Torres e Rocha, 2021).

O filme se passa na pequena cidade fictícia de *Bacurau*, no sertão brasileiro, e retrata a vida do povo que a habita quando precisam se protegerem de uma ameaça externa: a chegada de um grupo de caçadores de humanos, estrangeiros racializados como brancos em excursão e equipados para brincar de tiro ao alvo com a população local. Apesar de não se ambientar em um grande centro urbano, a obra ainda trata de um território periférico, explanando as contradições do dualismo centro/periferia – inclusive no contexto internacional –, fato que se reforça na narrativa na ocasião em que a cidade desaparece do mapa e na facilidade com que isso torna-se possível. Além da fotografia marcada pela aridez do abandono, da seca e da precariedade de infraestruturação.

Sendo um território periférico e vulnerável, *Bacurau* é tomada como área de caça e seus habitantes como alvos por estrangeiros genocidas – cabe ressaltar,

---

<sup>6</sup> De acordo com a base de dados The Movie DB.

<sup>7</sup> De acordo com o IMDb.

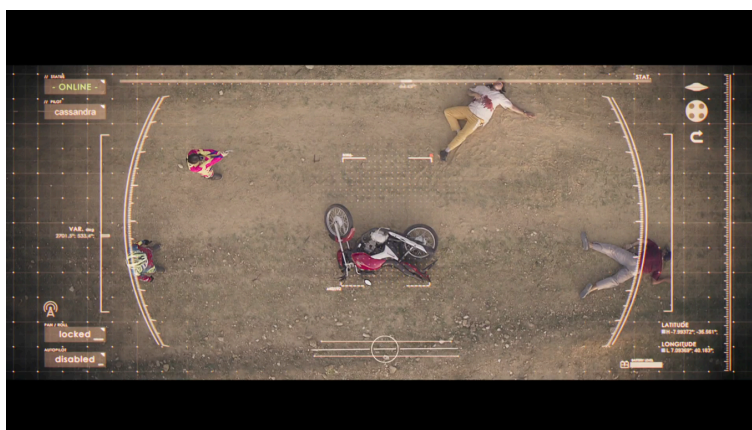
advindos de países considerados de primeiro mundo – que concebem a prática como divertimento. Nesse sentido, a obra evidencia, como já mencionado, a dinâmica centro/periferia mundial, tensionando a presença de projetos neocoloniais e imperiais, bem como as ações empreendidas em territórios de terceiro mundo.

Um aspecto que nos chama atenção na atuação desses personagens é o uso de artefatos tecnológicos, semelhantes a drones, para vigilância e ataque aos moradores da cidade, além de equipamentos militares de alta qualidade. Este elemento conecta-se, para nós, com a discussão proposta por Mbembe (2022, p. 51-2) que, ao discorrer acerca da prática de guerra na contemporaneidade, afirma que esta é composta por duas figuras principais, presa e predador, adquirindo assim caráter vertical onde

O predador dispõe de um controle quase exclusivo sobre os espaços aéreos e dele se serve para determinar, de acordo com seus desígnios, os alvos, o local, o momento e a natureza dos ataques. O caráter crescentemente vertical da guerra e a crescente utilização de equipamentos não tripulados fazem com que matar o inimigo se assemelhe cada vez mais a um *video game* – sadismo, espetáculo e diversão.

Assim, pode-se entender a utilização desses equipamentos na narrativa como forma de ressaltar tanto o domínio que os estrangeiros têm em relação ao povo de Bacurau quanto a característica de divertimento que a caça proporciona a eles, bem como a sensação de superioridade. Essa população, desumanizada (Freire, 2010) em função da posição que ocupa nesse território marcado pela escassez e pela negligência do poder público, é animalizada. Uma condição de outridade (Kilomba, 2019) que torna descartável. Por conseguinte, isso é passado ao espectador por meio de cenas apresentadas da perspectiva dos dispositivos, quando vemos e ouvimos a cidade e seus habitantes através dos drones, mediados por tecnologia exclusiva aos invasores.

Figura 3 - Bacurau através dos drones



Fonte: reprodução Globoplay

Em relação à atuação dos personagens moradores de Bacurau, nossa interpretação vai de encontro à análise praticada por Gomes e Trovão (2020), que examinam a violência exercida por tais cidadãos como contraviolência, no entanto o fazemos no presente trabalho diretamente sob a ótica da teoria de Frantz Fanon (2022), ao contrário dos autores citados, que o fazem através da mediação de Bandera (2013); Faustino (2018) e Silva (2018; 2020)<sup>8</sup>.

Assim como exposta por Fanon, a contraviolência observada no filme pode ser analisada enquanto resposta à violência colonial, nesse caso, imposta pelos estrangeiros do norte global, visando sua proteção da ameaça que os sonda.

O ponto clímax de desdobramento da narrativa envolve cenas de ação e violência de dimensões tarantinescas, que culminam com a inesperada vitória dos contracolonizadores sobre os colonizadores, com direito à piada infame e comemoração jocosa.

A obra aborda a violência do colonizado, ou a contraviolência, conforme Frantz Fanon (2022), de forma positiva, passível de ser interpretada como resposta à violência colonial imposta.

Segundo o autor, tais formas de violência atuam como respostas mútuas e promovem, de igual maneira, equilíbrio, constituindo-se assim fenômenos recíprocos (Fanon, 2022). Pois, compreendendo o papel que a violência desempenha para o exercício do poder no regime colonial, entende-se que a única forma de opor-se a ela é impondo-lhe ainda mais violência (Fanon, 2022). Assim, indivíduos colonizados percebem que sua libertação desse modo de opressão só é possível, de igual maneira, a partir do uso da força (Fanon, 2022).

<sup>8</sup> apud Gomes; Trovão, 2020.

Nesse sentido, o exercício da força assume, para os colonizados, papel tão importante quanto possui para o sistema colonial. Sendo a existência deste possível somente através do uso da força, o povo oprimido concebe que, de igual forma, para garantir sua própria existência, é preciso lançar mão dos mesmos recursos. No entanto, apesar de compartilharem o princípio da força, as diferentes formas de violência diferenciam-se em seu objetivo: o colonizador deseja controlar, o colonizado se libertar. Assim, tendo sua vivência marcada pela violência, ao apropriar-se do mesmo fenômeno em sua luta, o colonizado faz da violência instrumento de mediação na medida em que “se liberta na e pela violência” (Fanon, 2022, p. 82).

Da mesma forma, o colonizado percebe que o exercício do poder colonial passa pelo controle da vida e entende que “aquele mundo estreito, repleto de proibições, só pode ser reformado pela violência absoluta” (Fanon, 2022, p. 33). Ou seja, para assumir o controle de sua própria vida e alcançar a libertação, o colonizado precisa, através da violência, tomar para si o controle dos elementos que ditam a vida, nesse caso, especialmente, “das modalidades de distribuição da morte” (Mbembe, 2022, p. 289). Desse modo, ao negar violentamente a violência que lhe foi imposta e assumir o controle da vida, o colonizado inaugura um importante momento de ressimbolização (Mbembe, 2022).

Além disso, para o autor, a violência do colonizado tem a capacidade de unificar o povo oprimido, na medida em que o mobiliza em uma única direção. Ainda segundo o autor, a contraviolência também oferece a possibilidade de desintoxicação do indivíduo colonizado e de libertá-lo “do seu complexo de inferioridade, de suas atitudes contemplativas ou desesperadas; torna-o intrépido, reabilita-o a seus próprios olhos” (Fanon, 2022, p. 89). Portanto, a contraviolência é dotada de notável potencial de libertação para o povo oprimido, fazendo com que seja possível assim “interromper o tempo morto introduzido pelo colonialismo” (Fanon, 2022, p. 66).

Partimos de uma perspectiva que reconhece a violência colonial como o elemento base para a instituição e permanência de um modo de sujeição único (Mbembe, 2022). No entanto, apesar de seu notável poder, a violência colonial não é irrestrita e absoluta, e encontra seu limite onde menos espera: na violência do colonizado.

Dessa forma, como já trabalhado, entende-se que os indivíduos “a quem sempre disseram que só compreendia a linguagem da força, decide se expressar pela força” (Fanon, 2022, p. 80), pois só enxerga nela meio para sua libertação.

Em vista disso, outro aspecto exposto por Fanon no que concerne à contraviolência é sua capacidade em promover a união do povo oprimido, dado que os impulsiona em uma mesma direção visando o mesmo objetivo, fato que torna-se explícito na narrativa de Bacurau na medida em que todos os habitantes da cidade mobilizam-se de forma conjunta a fim de protegerem-se e combater a ameaça. Assim, em nosso entendimento, o filme não possui um único protagonista, o protagonismo da produção fica a cargo do povo da cidade, em sua união e organização.

Nesse sentido, um aspecto que diferencia esta obra das duas anteriormente analisadas se mostra interessante, ao contrário das outras, Bacurau não faz uso de narrador, o que nos faz pensar se essa escolha do roteiro pode ser compreendida como uma maneira de coletivizar a narrativa, ressaltando o protagonismo dos moradores enquanto grupo.

Isso posto, considerando o caráter exercido pela contraviolência e o efeito de união possibilitado por ela que, segundo Fanon (2022, p. 89), “desintoxica. Liberta o colonizado do seu complexo de inferioridade, de suas atitudes contemplativas ou desesperadas; torna-o intrépido, reabilita-o a seus próprios olhos”, arriscamo-nos a questionar, no que tange à exportação de nosso cinema violento, se Bacurau pode desempenhar um papel outro na representação da violência exposta e tão aclamada no norte global. Assim como Glauber Rocha em seu cinema violento objetivou incomodar o primeiro mundo ao exibir a fome sentida aqui, pensamos se Bacurau pode oferecer outra visão da violência do terceiro mundo, ao expor a capacidade de combater violência com violência, de agir ativamente e não apenas reproduzir a violência que eles esperam ver, como uma tentativa de libertação da relação de inferioridade centro/periferia mundial.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista que, de acordo com Mbembe (2022, p. 306), “estamos condenados a viver não apenas com o que produzimos, mas também com o que herdamos”, buscou-se no presente trabalho refletir acerca da representação da violência no cinema brasileiro e sua relação com nosso passado colonial. Explorando, assim, o papel do fenômeno na distribuição desigual de poder bem como na disputa pelo acesso a terras no Brasil, ambos atravessados pela questão racial. Nesse sentido, empenhamo-nos a partir das teorias mobilizadas e através das análises de nossos casos, explorar narrativas que refletissem nosso objeto.

Pudemos observar que, apesar de historicamente excluídos, tanto das questões nacionais quanto do espaço urbano, os povos racializados como não brancos desempenharam e continuam desempenhando papel fundamental na construção do espaço citadino. De acordo com Cunha Junior (2020), a presença da população negra foi base para a produção das cidades brasileiras. Assim, mesmo não sendo considerados legítimos para a formação do espaço urbano e tendo, como expôs Campos (2005, p. 22), sua ação nas cidades considerada por diversos autores “como uma transgressão ao ordenamento do solo urbano”, os povos minorizados possuem tanta importância no fazer da cidade quanto os “ditos sujeitos históricos” (Blanc, 2024).

Dessa forma, o espaço da favela, cenário dos filmes selecionados para a análise<sup>9</sup>, constitui-se como um modo significativo de exercício da territorialidade negra. Para Fanon (2022, p. 127), a favela “consagra a decisão biológica do colonizado de invadir, a qualquer preço, e se necessário pelas vias mais subterrâneas, a cidadela inimiga”, ou seja, configura-se como espaço de resistência frente aos permanentes projetos de segregação racial.

Nesse sentido, Campos (2005, p. 63) propõe a compreensão da favela como “transmutação do espaço quilombola”, pois ambos modos de ocupação territorial são considerados ameaças para as classes dominantes, na medida em que representam e afirmam a presença e participação dos povos racializados como não brancos na produção do espaço da cidade. Assim, de acordo com Davies (2022, p.

---

<sup>9</sup> Dois deles, em cenários que correspondem a forma urbana típica, atualmente classificada pelo IBGE como favela, o terceiro um contexto socioeconômico marcado por uma série de indicadores semelhantes, mas por um nível ainda mais significativo de segregação geográfica, em contexto rural.

352), “em cidades onde corpos racializados são representados em oposto à ideia de humanidade, bairros negros e quilombos urbanos têm desempenhado um papel histórico de proteção e resistência para esses grupos”.

Além disso, foi possível perceber que outro fenômeno que encontra no cinema caminho para manifestar-se é a memória que, segundo Mbembe (2022, p. 185), pode emergir no campo da representação como um “entrelaçado de imagens psíquicas”, assim como a lembrança e o esquecimento, que são, para o autor, meios significativos de representação, tornando-se, nesse sentido, atos sintomáticos que “só têm sentido em relação a um segredo, que não chega realmente a sê-lo, mas que nos recusamos a admitir” (Mbembe, 2022, p. 186).

Ou seja, a representação da violência e do sujeito negro nas formas e contextos observados – sempre atrelados à pobreza e marcados pelo racismo – podem ser entendidos como sintomas de um racismo recalcado na sociedade brasileira, como herança e memória colonial, que continua a produzir e compelir um determinado modo de existência a esses indivíduos.

Para que haja a manutenção dessa forma de sujeição, segundo Mbembe (2022, p. 225), é necessário que a mesma se faça presente no cotidiano e no inconsciente dos indivíduos oprimidos pois “para ser duradoura, qualquer dominação precisa não apenas se inscrever no corpo dos seus súditos, mas também deixar marcas no espaço que eles habitam e traços indelévelis no seu imaginário”. Nesse sentido, podemos também entender o cinema como meio que possibilita a continuação do poder e da violência coloniais, na medida em que reforça no imaginário social tal modo de subjugação do sujeito negro.

Nesse sentido, fomos capazes de perceber que a representação da violência no cinema brasileiro se dá de distintas formas, podendo ser interpretadas e recebidas de diferentes maneiras. No entanto, entendendo o fenômeno da violência em sua origem colonial, compreendemos a partir de nossas análises que, entre os casos observados, uma maneira de representação se sobressai, esta que entendemos como forma que contribui para manutenção do modo de sujeição colonial, especialmente de sujeitos racializados como não brancos e habitantes de territórios periféricos.

Da mesma forma, a partir da discussão praticada, considerando a arte cinematográfica como sujeita à lógica do capital e fortemente influenciada pela internacionalização, foi possível constatar a predominância de obras brasileiras que

representam a violência com significativa repercussão no cenário internacional. A partir disso, pudemos questionar a relação centro/periferia mundial no que concerne ao cinema violento, tensionando a grande e constante aclamação – em termos temporais, visto que desde nosso caso mais antigo (Cidade de Deus, 2002) até o mais recente (Bacurau, 2019) a repercussão continua fortemente significativa – do mercado internacional, especialmente do norte global, para com os filmes brasileiros que tem a violência como elemento latente.

Assim, compreendemos que ao continuarem repercutindo a violência do sul global, os países ditos de primeiro mundo não só estimulam a reprodução do fenômeno como demonstram a maneira como enxergam as nações “subdesenvolvidas”, as outrora colônias, contribuindo assim, de certa forma, para manutenção da relação de subjugação entre as nações. No entanto, questionamos também o potencial de certo modo de representação da violência, exemplificado aqui através do caso de Bacurau, em tensionar essa relação centro/periferia, utilizando o fenômeno de forma crítica e provocadora.

Também, a partir da discussão acerca da representação fílmica da realidade bem como do caráter complexo e polissêmico da recepção, pudemos observar como o modo de representação influencia significativamente na recepção direcionada à obra, ou seja, ambos fenômenos se relacionam de forma direta. Assim, entendemos que elementos representacionais cinematográficos como organização da narrativa, montagem e presença ou não de narrador pode repercutir na recepção da produção, na medida em que esta é capaz de mobilizar sentimentos e vivências próprias da pessoa espectadora. Empreendemos tal análise especialmente através do caso de Tropa de Elite, a partir da discussão de suas distintas recepções em diferentes grupos sociais.

Dessa forma, tendo em vista toda a discussão empenhada ao longo da presente pesquisa, especialmente no que concerne às diferentes formas de representação da violência no cinema e o papel da arte cinematográfica na construção de sentidos sobre uma determinada realidade social, entendemos que o modo de representação dialoga diretamente com a recepção da obra que, por sua vez, impacta significativamente na produção de sentidos. Assim, o cinema, especialmente através da representação da violência, torna-se ferramenta capaz de contribuir para manutenção tanto de modos de sujeição de indivíduos quanto de

nações, seja no que tange a processos de racialização e segregação urbana ou inserção no sistema imperialista e nas relações centro/periferia mundial.

Entendendo o objeto da presente pesquisa como relevante para discussão e complexo em suas relações, compreendemos nossas limitações acerca do mesmo. Nesse sentido, percebemos como possíveis contribuições para pesquisas futuras o aprofundamento das análises fílmicas de obras que apresentem a temática e estudos empíricos direcionados ao espectador, a fim de compreender melhor a complexidade do que nos apresentam as diferentes recepções possíveis.

## REFERÊNCIAS

ADOUE, Silvia Beatriz. Tropa de Elite: e as narrativas da violência. **Passages de Paris**, vol. 7, 2012, p. 213-222.

BARBOSA, Andréa. Periferia, cinema e violência. **Sexta-Feira** (São Paulo), São Paulo, v. 8, p. 15, 2006.

BLANC, Manuela Vieira. A produção racializada do espaço urbano e do “problema da segurança pública”: uma análise a partir do estado do Espírito Santo. **Terceiro Milênio: Revista Crítica de Sociologia e Política**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 173-199, mai-ago 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.59901/2318-373X/v24n8>. Acesso em: 02 fev. 2026.

BRITO, Vinícius da Silva; LEITES, Bruno Bueno Pinto. Mapeamento de concepções da violência no cinema brasileiro. **Anais do 44º Intercom** (Encontro Nacional de Comunicação), Recife, 2021.

CAMPOS, Andreilino. **Do quilombo à favela: a produção do “espaço criminalizado” no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

COLINS, Alfredo T; LIMA, Morgana G. Etnografia de tela e semiopragmática: um diálogo entre metodologias de análise fílmica. **Avanca**, Portugal, n. 11 p. 430-437, 2020.

CUNHA JUNIOR, Henrique. Bairros negros, a forma urbana das populações negras no Brasil: disciplina da pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. **Crítica e Sociedade: revista de cultura política**, Uberlândia, v. 10, n. 1, p. 16-27, 2020.

DAVIES, Frank. A colonialidade do “problema da favela”: ensaio sobre a cidade latino-americana. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, n. 34, p. 334-356, Ago./Dez., 2022.

DEMO, Pedro. Cuidado metodológico: signo crucial da qualidade. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 17, n. 2, p. 349-373, jul./dez. 2002.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FREIRE, Jussara. Agir no regime de desumanização: esboço de um modelo para análise da **sociabilidade** urbana na cidade do Rio de Janeiro. **Dilemas: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 10, p. 119–142, out. 2010. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/dilemas/article/view/7186>. Acesso em: 19 mai. 2025.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOLDENBERG, Miriam. **A arte de pesquisar**: como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais. 12. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.

GOMES, Aguinaldo Rodrigues; TROVÃO, Flávio Vilas-Bôas. O voo do Bacurau: cinema, necropolítica e [contra]violência. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia (MG), v. 17, n. 2, p. 231–261, 23 dez. 2020. DOI: 10.35355/revistafenix.v17i17.951. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/951>. Acesso em: 25 jun. 2025.

GONZALEZ, Lélia. O golpe de 64, o novo modelo econômico e a população negra. In: GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982. p. 11-17.

GONZALEZ, Lélia. Mulher negra. In: GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Organização de Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 78-93.

HAMBURGER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 78, p. 113–128, jul. 2007. DOI: 10.1590/S0101-33002007000200011. Disponível em: [http://old.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002007000200011](http://old.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000200011). Acesso em: 1 de jul de 2025.

KAMINSKI, Rosane. Notas sobre a desnaturalização da violência no cinema brasileiro. **Iberic@I: Revue d'études ibériques et ibéro-américaines**, v. 23, p. 1-15, 2023.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo no cotidiano. Cobogó: Rio de Janeiro, 2019.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NOVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (org.). **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 99-128.

LEANDRO, Anita; PEREIRA, Ondina Pena. O trágico e o espetáculo: algumas reflexões sobre a representação da violência no cinema brasileiro contemporâneo. **Trilhas filosóficas**, Ano II, n. 1, p. 68-77, jan.-jun. 2009.

LESQUIVES, Juliana Oliveira. Estudo de representações da violência em narrativas literárias e cinematográficas brasileiras contemporâneas. **Revista Inventário**, n. 23, p. 211-236, Salvador, jul. 2019.

MARQUES, Ângela C. S. Representações fílmicas de uma instituição policial violenta: resquícios da ditadura militar em Tropa de Elite. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, vol. 17, n. 2, maio/agosto, p. 49 - 58, 2010.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. 2. ed. São Paulo: n-1 edições, 2022.

MONTORO, Tânia Siqueira. Imagens de violência : construções e representações. **Revista Comunicação & Informação**, Goiânia, v. 5, n. 1/2, p. 51–62, 2002. DOI:10.5216/c&i.v5i1/2.24170.

MOURA, Clóvis. Escravidão, colonialismo, imperialismo e racismo. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 14, p. 124-137, 1983.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. **Revista Mana**, Rio de Janeiro, n. 14, v. 2, p. 455-475, out. 2008. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-93132008000200007>. Acesso em 10 jan. 2026.

PAHNKE, Anthony. A representação da violência autoritária no cinema brasileiro. **Literatura e Autoritarismo**, dossiê “Cultura brasileira moderna e contemporânea”. Dezembro de 2009. Disponível em: [http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie02/art\\_06.php](http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie02/art_06.php). Acesso em: 24 set. 2023.

ROY, Ananya. Cidades Faveladas: repensando o urbanismo subalterno. **e-Metropolis: Revista Eletrônica de Estudos Urbanos e Regionais**, Rio de Janeiro, n. 31, p. 6-21, dez. 2017.

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

SILVA, Luís Antonio Machado da. “Violência urbana”, segurança pública e favelas: o caso do Rio de Janeiro atual. **Caderno CRH**, Salvador, v. 23, n. 59, p. 283–300, 2010. DOI: <https://doi.org/10.9771/ccrh.v23i59.19104>. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/crh/article/view/19104>. Acesso em: 19 mai. 2025.

TORRES, J.W.L.; ROCHA, W.S. Crônica de uma resistência anunciada: os traços da distopia crítica em Bacurau, de Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles.

**Gragoatá**, Niterói, v. 26, n. 54, p. 718-748, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v26i55.47273>. Acesso em: 23 fev. 2026.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

### Ata de Avaliação do Trabalho de Conclusão do Curso de Ciências Sociais – Bacharelado – Versão 2006

Trata a presente ata da avaliação do Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Ciências Sociais (Bacharelado) do(a) aluno(a) Ana Luiza Silva Nascimento, matrícula 2022100319, intitulado “O que é então, na verdade, essa violência?”: Uma análise contracolonial da produção cinematográfica brasileira.

Compuseram a banca de avaliação os professores Dra. Manuela Vieira Blanc (Orientador) e Dra. Sandra Regina Soares da Costa Martins e Dr. Heitor Benjamim Campos (convidado) que, após leitura e análise do trabalho atribuíram a seguinte avaliação:

Avaliador	Nota
Orientador <u>Dra. Manuela Vieira Blanc</u>	10
Convidado <u>Dra. Sandra Regina Soares da Costa Martins e Dr. Heitor Benjamim Campos</u>	10
Média final	10
<i>Situação Final</i>	( ) Aprovado sem restrições ( ) Aprovado com restrições ( ) Reprovado

Proclamados os resultados, lavrei a presente ata juntamente com os membros da banca examinadora:

\_\_\_\_\_  
Avaliador (Orientador)

\_\_\_\_\_  
Avaliador (Convidado)





UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

**PROTOCOLO DE ASSINATURA**



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por SANDRA REGINA SOARES DA COSTA MARTINS - SIAPE 1783255 Departamento de Ciências Sociais - DCS/CCHN Em 16/03/2026 às 14:52

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link: <https://api-lepisma.prod.uks.ufes.br/arquivos-assinados/1298600?tipoArquivo=O>