

**UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI**

**CELINA MARIA SILVA DE CASTRO PAIVA**

**CINEMA E FILOSOFIA UMA INTERLOCUÇÃO  
POSSÍVEL**

**A ética, a cultura organizacional e a estética da  
violência nos filmes Clube da Luta e Tropa de Elite**

**SÃO PAULO**

**2009**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**CELINA MARIA SILVA DE CASTRO PAIVA**

**CINEMA E FILOSOFIA UMA INTERLOCUÇÃO  
POSSÍVEL**

**A ética, a cultura organizacional e a estética da  
violência nos filmes Clube da Luta e Tropa de Elite**

**Dissertação apresentada à Banca  
Examinadora como exigência parcial para  
obtenção do título de Mestre do Programa  
de Mestrado em Comunicação, área de  
concentração em Comunicação  
Contemporânea da Universidade Anhembi  
Morumbi de São Paulo, sob a orientação  
do Prof. Dr. Luis Antonio Vadico**

**São Paulo**

**2009**

**CELINA MARIA SILVA DE CASTRO PAIVA**

**CINEMA E FILOSOFIA UMA INTERLOCUÇÃO  
POSSÍVEL**

**A ética, a cultura organizacional e a estética da  
violência nos filmes Clube da Luta e Tropa de Elite**

**Dissertação apresentada à Banca  
Examinadora como exigência parcial para  
obtenção do título de Mestre do Programa  
de Mestrado em Comunicação, área de  
concentração em Comunicação  
Contemporânea da Universidade Anhembi  
Morumbi de São Paulo, sob a orientação  
do Prof. Dr. Luis Antonio Vadico**

Aprovada em \_\_\_ / \_\_\_ / \_\_\_

---

Prof. Dr. Luiz Antonio Vadico

---

Profa. Dra. Bárbara Heller

---

Prof. Dr. Gelson Santana Penha

## RESUMO

A pesquisa discute a possibilidade de interlocução entre o cinema e a filosofia, partindo do ponto de vista que a abordagem fílmica propicia uma análise da relação homem-mundo capaz de revelar as contradições da existência humana, mostrando seus conflitos, denunciando suas realidades. A perspectiva filosófico-existencial contemporânea, tendo como referencial teórico a fenomenologia embasou a abordagem ao tema. Os objetivos do trabalho consistiram em reforçar o diálogo entre filosofia e cinema e provocar uma reflexão. A metodologia utilizada compreendeu a pesquisa bibliográfica e a análise fílmica de *Clube da Luta* e *Tropa de Elite*. A análise evidenciou que o cinema revela, na estética e representatividade do corpo, uma ética discursiva, que é aceita pelos membros do grupo e da sociedade. Revela ainda o funcionamento social através dos discursos que se interrelacionam, num processo dinâmico de construção e desconstrução. O espectador capta a materialidade desse discurso circulante e a internaliza. Assim, o cinema é um instrumento produtor de discursos que permeiam as visões de mundo. O cinema enquanto arte e reflexão filosófica mostra um universo de possibilidades que se dão no plano da imaginação e da criação. Conceitos como ética, violência, estética e cultura organizacional, presentes na literatura e na filosofia, estão também nos filmes. A imagem possibilita diversos questionamentos, impedindo um fechamento pleno das questões – há um universo de possibilidades disponíveis ao espectador, denotando, assim, que os resultados desse trabalho atenderam, no que concerne aos objetivos propostos, ao desejo inicial de provocar indagações e reflexões sobre as atitudes e padrões de conduta na sociedade contemporânea.

Palavras-chaves: Cinema contemporâneo; filosofia, ética; estética; violência e cultura organizacional.

## ABSTRACT

The research discusses the possibility of interaction between the cinema and philosophy, from the point of view that the filmic approach provides an analysis of the man-world relationship capable of revealing the contradictions of human existence, showing its conflicts, denouncing its realities. The contemporary existential-philosophical perspective, having phenomenology as theoretical reference, provided foundations to the subject. The objectives of the research consisted of strengthening the dialogue between philosophy and cinema as well as provoking reflection. The methodology included literature research and the analysis of the films *Fight Club* and *Tropa de Elite*. The analysis showed that the cinema reveals, in the aesthetics and representation of its body, a discourse ethics which is accepted by members of the group and society. It also unveils the social functioning through the speeches that are interwoven in a dynamic process of construction and deconstruction. The viewer captures the materiality of this circulating discourse and internalizes it. Thus, the cinema becomes a tool which produces discourses that permeate the world views. The cinema as art and philosophical reflection displays an array of possibilities that occur in terms of imagination and creation. Concepts such as ethics, violence, aesthetic and organizational culture, present in literature and philosophy, also exist in the movies. The image enables several questionings, impeding a full closure of the issues - there is an array of possibilities available to the viewer, indicating therefore that the results of this study met, concerning the objectives proposed, the initial desire of provoking questionings and reflections on the attitudes and patterns of behavior in contemporary society.

Key Words: Contemporary cinema, philosophy; ethics, violence, aesthetic and organizational culture.

Key Words: Contemporary cinema, philosophy, ethics, violence, aesthetic and organizational culture.

## **Agradecimentos**

À vida...

Aos meus pais e antepassados.

À minha família.

À minha irmã Cecília Dalva, que partilhou cada momento deste desafio, principalmente os mais difíceis

Aos queridos amigos Prof. Geraldo Naclério Canto e sua esposa, Regina Helena Mattos Canto, meu eterno carinho

Ao Instituto "Madre Mazzarello", pela oportunidade e "*amorevollezza*", meu eterno agradecimento

À UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI pela oportunidade

À Coordenação e Professores do Curso de Mestrado em Comunicação, pela oportunidade e aprendizado

Ao professor Doutor Luiz Antonio Vadico, por me desafiar constantemente para produzir o melhor

Aos professores doutores Bárbara Heller e Gelson Santana Penha membros da Banca Examinadora, pela generosidade de seu tempo e contribuições ao meu crescimento profissional

A todas as pessoas especiais que iluminam o meu cotidiano de diferentes formas

## LISTA DE IMAGENS

Fig.1 e 2 - Clube da Luta – o luxo de Jack .....	pg. 44
Fig. 3 e 4 - Clube da Luta – Marla.....	pg. 45
Fig. 5 e 6 - Clube da Luta - Jack/Thyler.....	pg.49
Fig. 7 - Clube da Luta – Incêndio no apartamento de Jack.....	pg. 51
Fig. 8 - Clube da Luta - Acerte-me.....	pg. 51
Fig. 9 - Clube da Luta – Paper.....	pg. 51
Fig.10 - Clube da Luta - Os “Filhos do Meio”da história.....	pg. 52
Fig 11- Bem-vindo ao Clube da Luta.....	pg. 52
Fig.12 - Clube da Luta - Esporte “Ferrado” .....	pg. 52
Fig.13 - Bem-vindo ao Clube da Luta.....	pg. 53
Fig.14 - Clube da Luta - Esporte “Ferrado” .....	pg. 53
Fig.15 e 16 - A vingança cínica de Jack .....	pg. 53
Fig. 17 e 18 - A vingança cínica de Jack.....	pg. 54
Fig.19 e 20 - Projeto Caos.....	pg. 55
Fig. 21 - Projeto Caos.....	pg. 56
Fig. 22 - Projeto Caos - Sacrifício Humano.....	pg. 56
Fig. 23 e 25 - Clube da luta – As lutas continuam.....	pg. 57
Fig. 26 e 27 - O corpo desfigurado.....	pg. 58
Fig. 28 - A casa da Paper Street.....	pg. 60
Fig. 29 - No interior do ônibus.....	pg. 60
Fig. 30 -Thyler/Jack - críticas à propaganda.....	pg.60
Fig. 31- J ack/Thyler - Outras ocupações.....	pg. 61
Fig. 32 – Projeção de filmes.....	pg. 61
Fig. 33 - Jack/Thyler- Pornografia.....	pg. 61
Fig. 34 - Pornografia nos filmes infantis.....	pg. 61
Fig. 35 - Projeto Caos - Lição de Casa.....	pg. 62
Fig. 36 e 37 - Projeto Caos - Lição de Casa.....	pg. 63
Fig. 38 a 42 - Queimadura química.....	pg. 66
Fig. 43 - Jack/Thyler- “Acerte-me” .....	pg. 68
Fig. 44 - Chegou a hora.....	pg. 68

Fig. 45 - Bem-vindo ao Clube da Luta.....	pg. 69
Fig. 46 e 47 - Marla Singer.....	pg. 70
Fig. 48 - Jack/Thyler - Experiência de vida.....	pg. 70
Fig. 49 - O acidente.....	pg. 70
Fig. 50 - Tropa de Elite - Como tudo começou.....	pg. 74
Fig. 51 - A favela do Morro do Turano.....	pg. 74
Fig. 52 - O BOPE (Batalhão de Operações Especiais).....	pg. 75
Fig. 53 - Cap. Nascimento – Orientações.....	pg. 75
Fig. 54 - Baiano preparando a execução do estudante Edu.....	pg. 80
Fig. 55 - Edu no “microondas”.....	pg. 80
Fig. 56 - Execução dos estudantes Roberta e Edu.....	pg. 80
Fig. 57 a 61 – Treinamento do BOPE.....	pg. 87
Fig. 62 e 63 - Treinamento do BOPE.....	pg. 88
Fig. 64 e 65 - Protesto dos estudantes.....	pg. 90
Fig. 66 e 67 - Conflitos durante o protesto.....	pg. 91
Fig. 68 e 69 - Violência policial .....	pg. 91
Fig. 70 a 73 - Violência policial – Tortura.....	pg. 92
Fig. 74 e 75 - Maria fala sobre a obra de Foucault.....	pg. 93
Fig. 76 e 77 - O policial Matias discursa.....	pg. 93
Fig. 78 e 79 – O policial Matias discursa.....	pg. 94
Fig. 80 – O morro do Turano.....	pg. 95
Fig 81 a 88 – Captura e morte de Baiano.....	pg. 96
Fig. 89 e 90 – Captura e morte de Baiano.....	pg. 97
Fig. 91a 93 - Esposa do Cap. Nascimento em ultrassonografia.....	pg. 99
Fig. 94 – Mãe do jovem “fogueteiro” morto pelos traficantes.....	pg. 99

# SUMÁRIO

## 1. INTRODUÇÃO:

Cinema e filosofia: uma interlocução possível ..... 09

1.1 Metodologia .....16

1.2. Objetivos .....20

2. ANÁLISE FÍLMICA .....21

2.1 O filme *Clube da Luta*, de David Fincher ..... 21

2.2 O filme *Tropa de Elite* de José Padilha .....50

CONSIDERAÇÕES FINAIS .....83

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....87

## 1- INTRODUÇÃO

### Cinema e filosofia: uma interlocução possível

*O cinema é a forma de arte que corresponde aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfego, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente. Walter Benjamin*

O interesse pelo tema aqui abordado origina-se do caloroso entusiasmo da pesquisadora pelo cinema, tendo raízes na sua infância, numa cidade do interior paulista. Seus pais freqüentavam assiduamente as sessões cinematográficas e ela vivenciava o prazer que eles sentiam. Ir ao cinema significava, acima de tudo, um evento social muito importante, o qual era precedido de uma preparação quase ritualística: as melhores roupas, o horário da sessão, a expectativa de assistir ao filme. Depois, os comentários sobre os atores, a importância da mensagem, etc., fortalecendo a comunicação familiar motivada pela magia do cinema. Ao longo de sua formação acadêmica e das experiências docentes compartilhadas no processo educativo, a posição da pesquisadora, nessa relação dialógica de indivíduo-sujeito, fez crescer o interesse devido às múltiplas possibilidades que a abordagem fílmica propiciava na análise homem-mundo, sob os mais diversos discursos e enfoques filosóficos, transformando as aulas em instigantes fóruns de interlocução, uma vez percebida a afinidade que a arte e a filosofia guardavam entre si.

Por meio de pesquisas realizadas, deparou-se com a existência de alguns trabalhos publicados, que estabelecem essa possibilidade dialógica entre o cinema e a filosofia, destacando-se *La ciociara: romance, cinema e a*

relação com o espaço – de autoria de Maurício Hermini de Camargo (2005); *Imagem-movimento, imagens de tempo e os afetos “alegres” no filme O triunfo da vontade, de Leni Refenstahl*: um estudo de sociologia e cinema, da autoria de Mauro Rovai (2001). Encontrou ainda, estudos bibliográficos, tais como: *O que Sócrates diria a Woody Allen*, de Juan Antonio Rivera (2004) e *A filosofia explicada pelos filmes de ficção científica*, de Mark Rowlands (2005).

No campo da cinematografia alguns autores defendem a idéia de que o cinema pode construir e constrói a análise, a reflexão e a crítica sobre a realidade e os seres humanos, concordando que é necessária uma reflexão sobre a relação entre a denominada “cultura de massa” e a arte, como Marilena Chauí, Brea, Júlio Cabrera, Mendonça, Baccega.

Marilena Chauí (2000) descreve as atividades de análise, reflexão e crítica como atividades filosóficas. Discutindo a história das concepções filosóficas sobre a arte e seu objeto, informa que desde o início do século XIX as artes deixaram de ser pensadas apenas do ponto de vista da produção de beleza, para serem vistas como expressão de emoções e desejos, interpretação e crítica da realidade social, entre outras finalidades. Chauí relata que durante o Romantismo ocorreu o apogeu da valorização das artes como expressão do conhecimento. Nessa época a arte foi concebida como

*[...] o órgão geral da Filosofia”, sob três aspectos diferentes: para alguns, a arte é a única via de acesso ao universal e ao absoluto; para outros, como Hegel, as artes são a primeira etapa da vida consciente do Espírito, preparando a religião e a Filosofia; e outros, enfim, a concebem como o único caminho para reatar o singular e o universal, o particular e o geral, pois, através da singularidade de uma obra artística, temos acesso ao significado universal de alguma realidade. Essa última perspectiva é a que encontramos, por exemplo, no filósofo Martin Heidegger, para quem a obra de arte é desvelamento e desvendamento da verdade (CHAUÍ, 2000, p. 412- 413).*

Brea (2006) argumenta que é preciso considerar que o cinema realizado industrialmente não forma um grande conjunto indiferenciado e uniforme, mas abriga “*em seu bojo diferenças não só de linguagem, mas de propósito*” (2006, p. 4). Brea recorre à Vera Figueiredo (2005) a qual, investigando sobre o processo atual do cinema, percebeu que a dicotomia entre arte e cultura de massa tende a perder seus contornos nítidos “*uma vez que as soluções estilísticas de vanguarda, como metanarratividade, intertextualidade e desarticulação do espaço temporal, foram assimiladas pela cultura de massa sem prejuízo comercial*”. (FIGUEIREDO, 2005 *apud* BREA, *ibid*, p. 9) e a arte observa a cultura de massa, buscando nela elementos de trabalho.

Cabrera (2006) autor de “O cinema pensa” considera que grandes diretores como Ingmar Bergman, Alain Resnais, Stanley Kubrick ou mesmo Steven Spielberg não são apenas cineastas, são filósofos, uma vez que para este autor os filmes, mais do que experiências estéticas ou produtos de lazer para as massas, são conceitos-imagem, ferramentas poderosas para a exposição e a discussão de questões preciosas à humanidade.

*O que sustento é que a literatura e o cinema podem conseguir pensar o fluxo histórico-vivido (o pólo kierkegaardiano do continuum) sem sentir a necessidade de reduzi-lo à representação, ou a conceitos puramente intelectuais [...] Se filosofar for um tipo de movimento que se isenta da obrigação de ater-se a uma dada “tradição”<sup>1</sup> (de Tales a Wittgenstein), o cinema e a literatura podem ser filosóficos a partir da própria força com que são capazes de gerar conceitos. (CABRERA, 2006, p.1-2).*

Mendonça (2008) argumenta que o cinema é constituído pela contribuição da literatura, da música e da fotografia, bem como de outras formas de arte e também da filosofia. Para ele a obra de arte sempre foi objeto de reflexão filosófica e filmes como, *2001- Uma odisséia no espaço*, dirigido por Stanley Kubrick (1968), demonstram a possibilidade do cineasta produzir

---

<sup>1</sup> Aspas do autor citado.

filosofia, na medida em que assume uma atitude crítica e reflexiva. Para este autor, mais do que tornar o espetáculo um suporte à reflexão – sua obra induz ao ato reflexivo, gerando em última análise o conhecimento. Mendonça conclui sua visão afirmando que filmes que contém uma filosofia em sua essência são responsáveis, em grande parte, pela educação filosófica popular.

Joana Brea (2006) considera que a mídia em sua totalidade é um sistema que produz subjetividades, ou seja, é um instrumento produtor de discursos que constroem visões de mundo.

A experiência provocada pelo cinema traz uma vivência, uma relação comunicativa, através da obra de arte (filme), do criador (cineastas, produtores, etc) e do público, surgindo uma profunda interação através da linguagem audiovisual. Nesse contexto, o cinema precisa revelar as contradições da existência humana, mostrando seus conflitos, denunciando suas realidades.

A linguagem cinematográfica, em sua expressão, passeia por vários gêneros: da comédia aos filmes de ação, passando pelo drama, melodrama, ficção científica, violência, entre outros, confirmando sua abrangência intertextual e sua capacidade de olhar e interpretar o mundo sob diversas perspectivas. Nesse contexto, o cinema, em sua dimensão e imagem dinâmica, permite a recriação da vida, apto a tornar manifesta a união da espiritualidade com a materialidade, da espiritualidade com o mundo e a expressão de um dentro do outro. Nessa visão crítica, pode-se evocar a filosofia.

Na vertente filosófica, a pesquisadora buscou ajuda de autores que pudessem respaldar as reflexões acima e que complementassem a investigação. Aqui, a literatura pesquisada volta-se para os principais filósofos e pensadores da área: Martin Heidegger (1889-1976), Merleau-Ponty (1908-1961), Hannah Arendt (1906-1975), Paul-Michel Foucault (1926-1984). Como a autora parte de suas experiências existenciais e sensoriais como cinéfila, escolheu como referencial teórico a fenomenologia, caracterizada principalmente por um pensamento provocado pelo “descompasso” de uma civilização, pelo seu esgotamento e esvaziamento, como corrente que pudesse

acolher essas inquietações e observações empíricas e nortear a condução de seu trabalho, nas figuras de Heidegger e Merleau-Ponty.

Através de Heidegger (1889-1976), o questionamento metafísico e ontológico do ser transpõe o espaço crítico da epistemologia e se expande para uma crítica da civilização, pondo em questão, na visão fenomenológica, o modo de ser do homem ocidental, a sua problematicidade, a sua busca incessante e muitas vezes ansiosa por soluções. Esse é um assunto também cinematográfico.

MERLEAU-PONTY (1969) assegura

*Eis porque a expressão humana pode ser tão arrebatadora no cinema: este não nos proporciona os pensamentos do homem, como o fez o romance durante muito tempo: dá – nos a sua conduta ou o seu comportamento, e nos oferece diretamente esse modo peculiar de estar no mundo, de lidar com as coisas e com seus semelhantes, que permanece, para nós visível nos gestos, no olhar, na mímica, definindo com clareza cada pessoa que conhecemos (MERLEAU-PONTY, 1969 apud XAVIER, 2003, p. 115-116).*

Conforme se observa na citação acima, a filosofia contemporânea procura descrever a fusão da consciência humana com o universo, seu compromisso dentro de um corpo, sua coexistência com os outros: nesse contexto, uma boa parte da filosofia fenomenológica (existencial) consiste na admiração dessa inerência do eu ao mundo e ao próximo, na reflexão e questionamentos dos paradoxos e desordens desse universo e em sua ligação com o indivíduo e deste com seus semelhantes.

MERLEAU-PONTY observa:

*A racionalidade é exatamente proporcional às experiências nas quais ela se revela [...] as perspectivas se confrontam, as*

*percepções se confirmam, um sentido aparece [...] O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é, portanto, inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha (2006, p.18).*

A fenomenologia, nascida na segunda metade do século XX, a partir das análises de Franz Brentano sobre a intencionalidade da consciência humana, trata de descrever, compreender e interpretar os fenômenos que se apresentam à percepção, propondo a separação entre “sujeito” e “objeto”, opondo-se ao pensamento positivista do século XIX. Edmund Husserl (1859-1938), que juntamente com Bergson exerceu, e continua ainda exercendo a influência mais profunda e duradoura sobre o pensamento contemporâneo, foi discípulo de Brentano. Em suas concepções, Husserl propõe estabelecer uma base segura, liberta de pressuposições para todas as ciências e, de modo especial, para a filosofia. A suprema fonte legítima de todas as afirmações racionais é a visão, ou também, como ele exprime, a consciência doadora originária. Devemos avançar para as próprias coisas – esta é a regra primeira e fundamental do método fenomenológico, entendendo-se por “coisas” o dado, aquilo que vemos ante nossa consciência.

Para a ótica fenomenológica há uma coincidência entre ser e aparência: este ser, assim entendido, manifesta-se no ente, mas não no ente apreendido como coisa em si, e sim no ente visto enquanto presença - no mundo. Uma reflexão crítica sobre a existência humana, sua conduta e responsabilidade no curso da história, em uma época de grandes mudanças, contempla uma constelação de causas e efeitos, em uma triangulação onde se inserem três aspectos da mesma realidade: EU - TU - LIGAÇÃO.

A vida humana transcorre em um mundo onde as coisas são acontecimentos espaço-temporais: o Eu possui uma forma, tem um nome uma

história. O TU também é um acontecimento espaço-temporal semelhante, mas nunca idêntico: outra forma, outro nome, outra história.

A ligação entre EU e TU é também um acontecimento espaço-temporal, uma “perturbação” que se propaga, deixando um pouco de sua natureza transitória na natureza dos outros, provocando mudanças.

Heidegger (1997) afirma que para a filosofia a questão central não é o homem, mas *sim o ser, não só do homem como de todas as coisas*. Dessa forma, uma filosofia que considerasse o homem como elemento fundamental de sua preocupação seria em princípio, uma antropologia. O ser em sua totalidade e enquanto tal é a sua preocupação maior, diferenciando-se dos filósofos clássicos quando questiona *“qual é o sentido do ser e não o que é o ser”*. (OLIVEIRA, 2008, p.2).

Essa preocupação maior com o sentido do ser-no-mundo, como homens, cuidando concreta e expressamente de habitar o mundo, e sua interação com os outros homens, é a essência da condição humana, de sua liberdade de ação e criatividade, de sua *práxis* consciente - finalística, livre e responsável - e de sua intervenção no curso da história, renovando e inovando sua existência pessoal e coletiva, fundamentada na intencionalidade de sua consciência.

*Uma boa parte da filosofia fenomenológica ou existencial consiste na admiração dessa inerência do eu ao mundo e ao próximo, em nos descrever esse paradoxo e essa desordem, em fazer ver o elo entre o indivíduo e o universo, entre o indivíduo e os semelhantes, em vez de explicar, como os clássicos, por meio de apelos ao espírito absoluto (MERLEAU-PONTY, 1969 apud XAVIER, 2003, p. 116).*

Se, para MERLEAU-PONTY (2006), a fenomenologia, enquanto manifestação de mundo, *“repousa sobre si mesma, ou, ainda, funda-se a si mesma”* e se todos os saberes amparam-se em um *“solo de postulados”* e na

nossa comunicação com o mundo, como conexão inicial de racionalidade, é lícito supor que todas as áreas do conhecimento cumpram esse princípio. (p.19)

No sentido do exposto vislumbra-se o eixo de ligação: cinema x filosofia. É possível essa interlocução?

A pesquisadora considera, de acordo com a perspectiva aqui adotada, essa possibilidade sim, acreditando que a reflexão e o trabalho técnico caminham na mesma direção e revela que o filósofo e o cineasta têm em comum certos modos de ser e de ver o mundo, numa determinada época. Neste estudo, o cinema é considerado um veículo de comunicação, capaz de configurar-se em mediador de significados, emoções, e possuidor de uma capacidade intertextual em todas as áreas do conhecimento.

Portanto, os autores pesquisados representam, cada um a seu tempo, as duas áreas do conhecimento que se complementam e subsidiam teoricamente o objeto da pesquisa

Dessa maneira, justifica-se o interesse da pesquisadora em debruçar-se sobre tal assunto, sabendo, de antemão, do desafio que encontraria ao buscar ser articuladora do diálogo entre cinema e filosofia, utilizando-se da interdisciplinaridade como recurso maior para a consecução de tal intento e da escolha de categorias relacionais, explicitadas na metodologia, para respaldar a análise dos filmes envolvidos nessa “conversa” (grifo da pesquisadora).

## **2 . METODOLOGIA**

A metodologia utilizada compreendeu, além da pesquisa bibliográfica, a análise do texto fílmico. Marconi e Lakatos (2001), definem a análise de um texto como o processo de conhecimento de uma determinada realidade realizado por meio do exame sistemático de seus elementos.

Esse tipo de procedimento, citado também por outros autores da metodologia científica, como Severino (1982), e Galliano (1979), envolve o estudo extenso de uma obra, bem como de parte da mesma, indicando as correlações presentes entre as idéias mostradas. É possível também aplicar a análise às técnicas e recursos, com a finalidade de transmitir significados ou extrair conclusões de certos textos.

O caminho percorrido pela pesquisadora compreendeu alguns passos. Inicialmente, o levantamento aleatório e o visionamento de vários filmes com o intuito de identificar aqueles que evidenciassem a possível relação cinema-filosofia, destacando-se; *Fora de Controle* (Roger Michel, 2002); *O Clube do Imperador* (Michael Hoffman, 2002); *O advogado do Diabo* (Taylor Hackford, 1997); *O sorriso de Mona Lisa* (Mike Newell, 2004); *Rain Man* (Barry Levinson<sup>1</sup>, 1998); *A era do gelo* (Michael Apted, 1994); *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994); *Assassinos por natureza* (Oliver Stone, 1995); *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998); *Patch Adams - o amo é contagioso* (Tom Shadyac, 1998); *De olhos bem fechados* (Stanley Kubrick, 1999); *Matrix* (Andy Wachowsky e Larry Wachowsky, 1999); *Erin Brockovich*, uma mulher de talento (Steven Soderberg, 2000); *Jerry Maguire*, a grande virada (Cameron Crowe, 1996); *O informante* (Michael Mann, 1999); *Amistad* (Steven Spielberg, 1997); *Um sonho de liberdade* (Frank Darabont, 1994); *O último samurai* (Edward Zwick, 2003); *O Náufrago* (Robert Zemeckis, 2000); *Clube da Luta* (David Fincher, 1999); *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007); *Gomorra* (Matteo Garrone, 2008).

O segundo passo foi definir dentre os filmes visionados aqueles que permitissem atender aos objetivos propostos - reforçar o diálogo entre cinema e filosofia, e provocar uma reflexão sobre atitudes e padrões de conduta - através de categorias analíticas previamente estabelecidas e ligadas à temática fílmica: ética, estética, cultura organizacional e violência. Tais indicadores possibilitaram objetividade na interlocução entre cinema e filosofia, estabelecendo os recortes necessários ao enquadramento dos filmes analisados, com vistas a um estudo crítico sob a perspectiva filosófico-existencial contemporânea.

Após o refinamento dessa escolha, optou-se pelos filmes Clube da Luta e Tropa de Elite por serem considerados mais pertinentes em virtude de: modelarem o espaço, o tempo e o movimento, juntando imagens e sons, e ainda por possibilitarem a análise e a reflexão sobre as categorias eleitas, que permeiam as diversas interfaces presentes na sociedade atual.

O terceiro passo foi proceder à análise fílmica. A Profa. Lyra caracteriza a mesma como

*[...] um território muito amplo, bastante multifacetado. Não pode ter uma única regra científica sobre ela. A análise de filmes vai depender do ponto de vista empregado pelo pesquisador e da teoria (ou teorias) de que o pesquisador estiver fazendo uso. Penso que a única coisa que une a análise fílmica é o termo análise (Lyra, 2007)<sup>2</sup>*

Não se pode desconsiderar que a análise fílmica está voltada à tipologia textual aqui encontrada, neste caso a narrativa. Sobre a mesma Santos (2002) afirma que

*Toda narrativa, para ser percebida como tal pressupõe, pelo menos, três categorias: tempo, espaço e sujeito, e que (...) o movimento narrativo se efetua quando há uma conjugação dos verbos transcorrer, estar e ser (Santos apud Duarte et alli, 2002, p. 182).*

De acordo com o autor, ocorre o estabelecimento de um paralelo, partindo-se do *plano textual com a experiência sensível dos receptores do texto narrativo*, o que permitiria designar as categorias acima como *realistas*. Elas também remetem a alguns aspectos associados: a idéia de corpo como *mobilidade* para o indicador *tempo*; *circunscrição* para o indicador *espaço* e finalmente *identidade para sujeito* (id.). Isto remete à reflexão do caráter

---

<sup>2</sup> Texto discutido em sala de aula na disciplina Metodologias de Análises em Imagem e Som, Profa. Dra. Maria Bernadette Cunha de Lyra, do Programa de Mestrado em Comunicação Contemporânea da Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2007/2.

realista da narrativa e de seu movimento com o exterior e que sua textualidade denota uma estreita aproximação com os indicadores mencionados.

Além do mais, neste trabalho, o olhar da pesquisadora, tal qual a lente de uma câmera de filmagem, permitiu a manipulação dos dados de forma sistematizada e também a análise técnica documental. A partir desses procedimentos, desenvolveu-se a decupagem técnica, definindo-se os enquadramentos e ângulos de filmagem, os planos, movimentos de câmera, montagem, narrativa, cortes, manutenção de eixos, sincronia entre som e imagem, introdução dos personagens, som – trilha sonora e diálogos. O texto fílmico envolve a produção cinematográfica e seus códigos, tendo como base o entendimento de que o texto constitui a materialidade de um discurso.

Consequentemente, considerando-se que o funcionamento social traz em seu bojo uma série de discursos que se inter-relacionam, se esbarram, se anulam e se complementam, gera-se, a partir dessa dinâmica - tanto de forma sincrônica, quanto diacrônica - novos discursos que promovem a alteração do significado dos outros discursos e acabam por alterar seus próprios significados. Quando o receptor capta a materialidade do discurso-texto circulante nota-se que a subjetividade é constituída pela materialidade discursiva, ou seja, *“ela é formada com base na materialidade constituída pela manifestação dos vários discursos [...]”* (BACCEGA, 2002, p.17). Ainda nas palavras da autora

*Embora resultante de vários discursos, a subjetividade é única, carrega os traços da especificidade do ser que os reelabora (daí indivíduo); mas exatamente essa condição de resultado faz da subjetividade uma subjetividade plural: o indivíduo reelabora os discursos da sociedade, que são muitos, produzindo outros muitos discursos (daí sujeito) [...] o estudo da subjetividade é essencial para a comunicação, pois ela constitui a natureza tanto do “emissor”, quanto do “receptor”* (BACCEGA, 2002, p.17).

Lyra (2007), ao analisar casos específicos sobre a materialidade na comunicação, comenta o pensamento de Vivian Sobchak, a qual considera a fenomenologia da presença tanto em filmes como na mídia eletrônica, analisando o desenvolvimento histórico da fotografia e do filme e o impacto que estes têm para a natureza do “olhar mecânico”. Aborda, inclusive, as transformações da experiência corporal, do tempo e do espaço sob o regime da mudança analógico-digital. A idéia é pesquisar os elementos que constituem formas de comunicação, sem buscar nesses elementos interpretações prematuras, mas dar atenção ao som como som, ao gesto corporal como gesto corporal, sem perder de vista a materialidade do significante. Por exemplo: o que se pode fazer com uma caneta sem interpretar as palavras escritas por ela.

Acredita-se que tal opção metodológica atendeu aos objetivos propostos para o trabalho, especificados abaixo, propiciando uma abordagem que abrange a compreensão da estética midiática em sua relação com a tríade sujeito-espaço-tempo, dentro das dimensões selecionadas e do tipo de linguagem presente nos filmes, objetos da análise.

### **Objetivos**

- a- Possibilitar o diálogo entre o cinema e a filosofia - além da obra de arte, sua significação como forma existencial de percepção da vida em suas diversas dimensões;
  
- b- Provocar uma reflexão, (a partir dos filmes *Clube da Luta* e *Tropa de Elite*) sobre as atitudes e padrões de conduta na sociedade contemporânea.

### 3. ANÁLISE FÍLMICA

#### O filme *Clube da Luta*, de David Fincher<sup>3</sup>

A contemporaneidade cultural é uma experiência com a qual estamos convivendo e nos adaptando, da mesma forma que ela se amolda a nós. O cinema é uma das artes mais representativas desta constante evolução.

O filme *Clube da Luta* (*Fight Club*, EUA, 1999), de David Fincher, é baseado no livro de Chuck Palahniuk. Narra a história de pessoas, seus conflitos, suas escolhas de ordem moral e aborda o impacto que essas escolhas têm em suas vidas. Pode ser considerado um filme corajoso, sendo visto sob aspectos importantes que permeiam a narrativa, entre eles, a crítica à sociedade atual, especificamente ao *American way of life*, tratamento esse nada convencional, mostrado através da própria organização e ações do *Clube da Luta*.

Tem como trama central Jack, um executivo de uma empresa automobilística, o qual deseja desesperadamente mudar sua vida monótona ligada ao trabalho e ao consumo.

Nas seqüências iniciais do filme (06:02), como num “clip”, é mostrada a imagem de Jack e seu apartamento todo mobiliado com inspiração nas melhores revistas de decoração americanas. Tem na diegese a música de fundo “*This is your life*” (Esta é a sua vida), da banda de rock alternativo The Pixies, executada num ritmo alucinante, indicando, em sua letra, uma prévia do filme – passagens que criticam a sociedade consumista: “Você não é a sua

---

<sup>3</sup> Ficha Técnica: Título Original: *Fight Club*; Gênero: Drama; Origem/Ano: UA/1999; Duração: 139 min.; Direção: David Fincher. Roteiro: Jim Uhls, baseado no livro homônimo de Juck Palahniuk. Elenco: Edward Norton – Narrador; Brad Pitt - Tyler Durden; Helena B. Carter - Marla Singer; Meat Loaf- Robert Paulson; Zach Grenier - Richard Chesler; Rachel Singer – Chloe; Eion Bailey – Ricky; Jared Leto – Angel Face e Peter Lacangelo – Lou. Principais prêmios e nomeações: O filme foi indicado ao *Oscar* de Melhores Efeitos Sonoros. Pelo seu papel, Helena Bonham Carter ganhou o *Empire Award* de Melhor Atriz Britânica, em 2000

conta bancária Você não é as roupas que usa. Você não é o conteúdo de sua carteira”.



1. Clube da Luta - o luxo de Jack

2. Clube da Luta – o luxo de Jack

Numa sociedade em que os meios de comunicação nos bombardeiam com imagens, símbolos e sons como elementos interagentes de um grande sistema, a objetividade das mensagens passa por vieses conscientes e inconscientes. Calazans referindo-se a Marshall McLuhan, controverso filósofo da comunicação, revela que os anúncios exercem um efeito hipnótico sobre o espectador, atuando em seu subconsciente. Este processo, assim considerado, envolve necessariamente, além da linguagem e seu conteúdo, outros três elementos básicos: *fonte (emissor), canal, receptor*. O código lingüístico tem uma função primordial nesse processo. Barthes destacou a função primordial do código lingüístico no processo afirmando que “*não há real sem linguagem*” (apud CALAZANS, 1992, p. 11).

Jack vive confortavelmente, mas questiona sua vida e o consumismo exacerbado da sociedade atual, sendo atormentado por constantes insônias que o levam a procurar diversos grupos de terapia, ao lado de pessoas com câncer, tuberculose e outras doenças. Essa terapia funciona, mas sua tranquilidade é interrompida quando conhece Marla Singer, viciada em heroína, com idéias de suicídio. a qual também frequenta os mesmos grupos, para fugir ou dar sentido à sua vida. A personagem é amoral, ignorando as regras vigentes na sociedade e apropriando-se, sem traumas ou pudores, do que necessita. Na cena em que se encontra com Jack, num dos grupos terapêuticos, mostrado em plano americano, ela diz: “*Poderia viver ou morrer a qualquer hora*”. Observa-se que sua visão de mundo é norteadada por uma conduta ética do “*tudo é possível, tudo é permitido*” (grifo da pesquisadora).



3. Clube da Luta – Marla



4. Clube da Luta – Marla

Essa postura do personagem inscreve a categoria ética nesse estudo: um olhar crítico sobre a conduta humana na sociedade contemporânea e suas relações interpessoais e profissionais, tendo como foco o binômio ação-conseqüência em níveis de acontecimentos espaço-temporais, por meio da imagem dinâmica do cinema.

Ética, em grego, *ethos*, significa normas, regras, leis, costumes. A ética seria uma espécie de teoria sobre a prática moral, uma reflexão teórica que analisa e critica os fundamentos e princípios que regem um determinado sistema moral. Abbagnano, entre outras considerações, nos diz que a ética é “em geral, a ciência da conduta” (ABBAGNANO, 1963, p. 360) e Sanchez Vasquez (1995, p.12) amplia a definição afirmando que “a ética é a teoria ou ciência do comportamento moral dos homens em sociedade”, ou seja, é ciência específica do comportamento. O autor reflete

*Assim como os problemas teóricos e morais não se identificam com os problemas práticos, embora estejam estritamente relacionados, também não se pode confundir a ética e a moral. A ética não cria a moral. Conquanto seja certo que, toda moral supõe determinados princípios, normas ou regras de comportamento, não é a ética que os estabelece numa determinada comunidade. A ética depara com uma experiência histórico-social no terreno da moral, ou seja, com uma série de práticas morais já em vigor e, partindo delas, procura determinar a essência da moral, as fontes da avaliação moral, a natureza e a função dos juízos morais, os*

*critérios de justificação destes juízos e o princípio que rege a mudança e a sucessão de diferentes sistemas morais* (ABBAGNANO, 1963, p.12).

Desse ponto de vista, os problemas éticos, ao contrário dos prático-morais, são caracterizados pela sua generalidade. Por exemplo, se um indivíduo está diante de uma determinada situação, deverá resolvê-la por si mesmo, com a ajuda de uma norma que reconhece e aceita intimamente, pois o problema do que fazer numa dada situação é um problema prático-moral e não teórico-ético.

A presença perturbadora de Marla faz com que o protagonista volte a sofrer de insônia e a ter alucinações. Durante uma delas, Jack produz um alter ego, virtual e delirante - Tyler Durden, que ganha a vida vendendo sabonetes - e que com mórbidos desejos de destruição arrastará o protagonista para fora do mundo onde se encontrava preso e disciplinado. Essa personagem, uma ficção dentro da ficção, aparecerá várias vezes, antes de sua inserção total na trama, mas de uma forma muito rápida, em *flashes* mal percebidos, insinuando-se subliminarmente. Inicialmente, essa “aparição” acontece quando Jack dirige-se ao escritório onde trabalha (num primeiro movimento da câmera). A câmera, em *close-up*, mostra-o indo até a máquina de café e pegando um copo da *Starbucks Coffee*, que está sobre a máquina de xérox. Na seqüência, em primeiro plano, Jack, cabisbaixo, ergue o olhar e fita o escritório – observa as pessoas trabalhando e tudo lhe parece muito distante. A primeira inserção subliminar mostra Tyler Durden, com a câmera filmando em primeiríssimo plano. Na seqüência, em primeiro plano, Jack olha para a frente, pensativo. Esse novo personagem irá interpor-se, ao longo da narrativa, na vida do protagonista, sem dar-se a conhecer, através de *frames* entre as seqüências, levando-nos a pensar que vimos algo como uma interferência, talvez ótica ou mecânica, que passa rapidamente. A ambigüidade do protagonista Tyler, caracterizada pela duplicidade da ação e do rompimento, é mostrada desde o início da narrativa, pela genialidade do diretor David Fincher e do roteirista Jim Uhls. Evidencia-se pelos truques de montagens, como as inserções subliminares que acontecem, aparecendo sob a forma de *flashes* rápidos e

esparços que mal podem ser percebidos, revelando as alucinações do protagonista. As inserções são produzidas em um único *frame*, entre as seqüências lineares da narrativa, acontecendo na seguinte ordem:

- primeira inserção - (03:23) - local de trabalho de Jack. Tyler aparece, em primeiríssimo plano, junto ao balcão de xérox; jaqueta de couro, braço apoiado no balcão, olhando para outro lado.

Segundo comentários do diretor David Fincher<sup>4</sup>, o ator Brad Pitt quis fazer o personagem do alter ego (Tyler) no estilo dos anos 70, óculos escuros, roupas e corte de cabelo da época.

- segunda inserção - (05:40) – Jack consultando o médico a respeito de suas constantes insônias. No final da consulta, aparece o médico, em primeiro plano, no corredor da clínica, dizendo-lhe: “Quer sofrimento? Vá à igreja metodista às terças-feiras à noite. Veja os caras com câncer de testículo! Aquilo é sofrer!” Jack está em primeiro plano na cena, e logo surge, também em primeiro plano, a mensagem subliminar de Tyler, atrás do médico, com um leve sorriso, braços cruzados, de óculos escuros.

- terceira inserção – (06:51) - local de reunião do grupo de câncer (06:02) - Jack aparece em *close*, sentado no círculo do grupo, colocando uma etiqueta no peito, onde está escrito: “Olá, eu sou Cornelius”. Na seqüência a câmera mostra, em *zoom out* até plano médio, Thomas e outros participantes do grupo. Em seguida, em primeiríssimo plano, Thomas chora. Em primeiro plano, além de outros participantes estão Jack e o mediador da sessão, que se levanta e consola Thomas. Novamente a câmera em *zoom in* mostra Jack e, na seqüência, em primeiro plano, o mediador e outros participantes. Nesse momento Tyler aparece em pé, com o mediador, braço apoiado sobre o ombro do mesmo e a outra mão no bolso.

---

<sup>4</sup> (David Fincher in: menu do DVD-Vídeo *Clube da Luta – Fight Club*, Twenty Century Fox, 1999)

- quarta inserção - (11:57) - na rua, após a saída de um grupo de ajuda, em primeiríssimo plano, Jack segue Marla Singer, que está indo embora pela lateral de um prédio. Na seqüência, em plano médio, a câmera mostra Tyler, de óculos escuros, fumando e no campo de visão de Jack.

- quinta inserção – (1'37:23) - cena final do filme. Jack e Marla Singer estão num prédio. Em plano geral, na sala do prédio, alguns atores surgem em contraplano, entrando por uma porta. Vêm-se explosões pela janela. Em *close up*, Jack pega na mão de Marla, que se espanta – Jack aparece em contraplano. Novamente, em contraplano, o rosto de Jack e Marla continuam em *close up*. Marla volta a olhar para fora, onde acontecem as explosões – *close up* do rosto de Jack. (1'37:57) – Distorção do filme – *close up*, *fadeout* – Aparece um homem nu.

Essas inserções subliminares, usadas como recurso da narrativa fílmica, são passíveis de análise, conforme comentário de Cristina Meneguelo: “*de maneira geral, o espetáculo cinematográfico tem sido associado ao estado alucinatório, de hipnose ou de sonho, o que amplia seus poderes de discussão*”. Para Christian Metz

*a obscuridade da sala de projeção leva a um “estado fílmico” que beira o devaneio e possibilita a hipnose coletiva. Barthes classifica o momento de assistir ao filme como de entrega, imobilidade, não reação e sonho consentido. O expectador, expropriado de sua capacidade crítica, por aqueles momentos, volta à vida com o acender das luzes (METZ apud MENEGUELO, 1996, p. 102).*

Após várias alucinações com o mesmo, durante uma viagem de avião Jack encontra, casualmente, Tyler Durden, com quem conversa pela primeira vez. Este encontro mudará sua vida: os dois fundam o Clube da Luta.

A câmera mostra, em plano médio, um rápido diálogo, mas que já revela as questões existenciais presentes na vida da personagem: “Você vai para

muitos lugares, você pode acordar outra pessoa. A vida em miniatura, como porções únicas – são amizades “porção única”, é tudo que temos”. Tyler, esse alter ego produzido, começa a aflorar, manifestando todo seu lado desejoso de destruição, de quebra e rompimento das obrigações, julgamentos, etc. Um alter ego corajoso, porém destruidor, inconseqüente, cruel. Esse propósito começa a ser revelado ainda durante a conversa na viagem de avião: a câmera mostra, em plano americano, Tyler sentado ao lado de Jack, dizendo: Você sabia que se misturar gasolina com suco de laranja dá para fazer *napalm*?”



5. Clube da Luta - Jack/Thyler



6. Clube da Luta - Jack/Thyler

Essa seqüência possibilita uma reflexão ética a respeito. Na contemporaneidade, é possível assumir muitas escolhas e ter muitas incertezas e perdas. Essas exteriorizações, sob a forma de diálogo com seu alter ego, evidenciam o vazio existencial, a efemeridade das relações e a falta de perspectiva que norteia suas ações. Observa-se, assim, que o personagem começa a manifestar uma perda de referências e valores.

A ética enquanto investigação filosófica existe a partir de teorias que fundamentam as idéias do agente ético, valores éticos e ação ética. Chauí (2007) esclarece que a Ética pode ser entendida, num sentido geral, como uma disciplina que tem por objetivo definir a figura do agente ético, suas ações e o conjunto de conceitos que sustentam o campo de uma ação considerada ética. O agente ético é pensado como sujeito ético, isto é, como um “ser racional e consciente que sabe o que faz, como um ser livre que decide e escolhe o que faz, e como um ser responsável que responde pelo que faz” (p.1). A ação ética é sustentada por conceitos. Esses conceitos são os valores que circulam numa dada sociedade, amparados pelas noções constituídas sobre bem e mal, justo

e injusto, virtude e vício. Segundo a análise da autora (1998), embora *ta ethé* e *mores* signifiquem o mesmo, isto é, costumes e modos de agir de uma sociedade, no singular *ethos* é o caráter ou temperamento individual que deve ser educado para os valores da sociedade. Quanto à *ta ethiké* é uma parte da filosofia que se dedica às coisas referentes ao caráter e à conduta dos indivíduos, voltando-se por isso, para a análise dos próprios valores propostos por uma sociedade e para a compreensão das condutas individuais e coletivas, indagando sobre seu sentido, sua origem, seus fundamentos e finalidades.

A autora entende também que uma ação só será considerada ética se atender às seguintes exigências: se for consciente, livre e responsável. Para ser considerada virtuosa a ação deve ser livre, isto é, resultar de uma decisão interior do próprio agente e não se originar da obediência à ordem, ao comando ou à pressão externos. A ética não é, então, um rol de condutas, mas uma *“práxis que só existe pela e na ação dos sujeitos individuais e sociais, definidos por formas de sociabilidade instituídas pela ação humana em condições históricas determinadas”* (CHAUÍ, 2007, p.2).

Ao chegar da viagem Jack recebe a notícia que seu apartamento explodiu misteriosamente. Sem saber o que fazer, telefona para Tyler e encontram-se num bar onde, depois de este lhe propor que passasse uns dias em sua casa, o convence a lutar com ele.



7. Clube da Luta – Incêndio no apartamento de Jack

Jack vai morar com Tyler na Papper Street, numa velha mansão abandonada. A câmera mostra, em plano geral, a casa velha e sombria - a relação entre o real e o sinistro atualmente presentes na maior parte dos textos

visuais que retratam nossos espaços urbanos. É nesse cenário que Jack passa a assistir às lutas de Tyler com outros homens na rua, sentindo-se melhor no trabalho e em outras situações cotidianas.



8. Clube da Luta - Acerte-me



9. Clube da Luta – Rua Paper

Ainda em plano geral, a câmera mostra novamente a casa onde passa a funcionar o Clube da Luta e a chegada de novos iniciantes que desejam entrar para o Clube – passam por provas, como ficar vários dias na porta da casa, na mesma posição. Se aceitos, estarão prontos “para se sacrificarem por uma causa maior”.



10. Clube da Luta - Os “Filhos do Meio” da história

Tyler, por meio de treinamentos e doutrinação forma seu próprio exército. No interior da casa, em plano médio, Tyler anuncia aos membros que o Clube da Luta se tornou Projeto Destruição: “Você precisa esquecer o que você pensa que sabe sobre a vida, a amizade e especialmente sobre eu e você”.



11. Bem-vindo ao Clube da Luta



12. Clube da Luta - Esporte "Ferrado"

O Clube da Luta, exclusivo para homens, tem como primeira regra o sigilo. Um espaço fechado com um objetivo principal: transformar a frustração em ato físico acentuado pelo desejo de autodestruição. A organização desse território misógino é mostrada pela câmera, em plano médio, quando Tyler está aliciando homens para o Clube, e apresenta claramente seu código de conduta:

1. Você não fala sobre o Clube da Luta
2. Você não fala sobre o Clube da Luta
3. Quando alguém gritar para ficar no chão ou desmaiar, a luta acaba
4. Somente duas pessoas por luta
5. Uma luta de cada vez
6. Sem camisa, sem sapatos
7. As lutas duram o tempo que for necessário
8. Se for sua primeira noite no Clube da Luta, você tem que lutar

Tyler apresenta-lhe um novo estilo de vida, na qual seria possível desligar-se das pressões sociais, liberando sua agressividade em lutas corpo-a-corpo. Tyler Durden surge para destruir a "prisão" de Jack, levando-o para uma cruzada "libertadora", ganhando adeptos também ansiosos para aliviar suas tensões e lutando clandestinamente.



13, Bem-vindo ao Clube da Luta



14. Clube da Luta-Esporte "Ferrado"

Aproveitando-se do Projeto Destruição, Jack engendra uma vingança cínica contra seu chefe na empresa – nesse momento ocorre um enquadramento em dois planos: primeiramente em plano aproximado, Tyler entrando na sala e provocando uma discussão, e na seqüência, em primeiro plano, o protagonista se auto-agride simulando a agressão como sendo provocada pelo chefe.



15. A vingança cínica de Jack



16. A vingança cínica de Jack



17. A vingança cínica de Jack



18. A vingança cínica de Jack

A idéia da descoberta do sentido da vida pela proximidade da destruição já havia sido apresentada pelo diretor David Fincher em seu filme anterior

*Vidas em jogo (The Game, 1977)*. Nele, a personagem interpretada por Michael Douglas mostra-se entediada e solitária até que, casualmente, vê-se envolvida num jogo de “gato e rato”, e, ao lutar pela sua sobrevivência e, virtualmente, “morrer”, descobre um sentido para sua vida, questionando seus antigos valores.

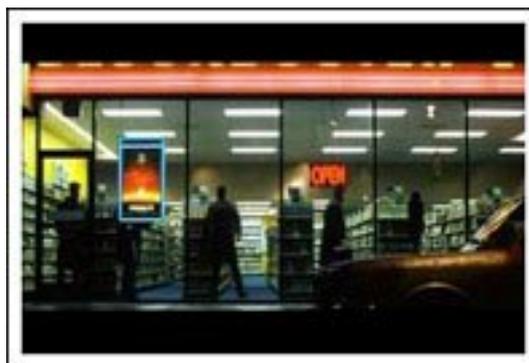
Os valores que permeiam as relações dos membros de uma dada organização constituem a base de sua cultura. Nesta etapa da análise é oportuno voltar-se para a perspectiva organizacional e seus membros, dando enfoque a uma das categorias selecionadas e que normatiza a conduta do grupo: a cultura organizacional. As organizações são tidas como “minisociedades” com diferenças de cultura e subcultura e com olhares próprios sobre si e sobre seus sistemas de interação. Essas crenças ou percepções compartilhadas, fragmentadas ou divididas, ligadas a normas ou rituais, podem influenciar a habilidade da organização em enfrentar variáveis externas como os desafios (MORGAN 2007).

Do ponto de vista ideológico, o Clube da Luta aparentemente seria um reflexo da ausência de lei, mas na verdade revela-se um grupo com regras rígidas, controladas, que retratam a destruição do que “é velho em busca do novo”, mas que pode terminar em dominação, autoritarismo. O envolvimento e participação dos membros do Clube e o cumprimento das normas e códigos de conduta, presentes na sua cultura organizacional, provocavam profundas mudanças de ordem emocional, psíquica (catarse) e social.

O clube passa a ter cada vez mais adeptos: executivos, subempregados, excluídos, pessoas que já não se alinham ao círculo vicioso e às ideologias de um sistema de produção e consumo, deleitando-se com “pancadarias” catárticas. De acordo com Tyler, “depois de uma noite no Clube da Luta tudo mais em sua vida diminui de importância. Você consegue lidar com qualquer coisa. Todas as pessoas que tinham poder sobre você vão se tornando insignificantes”.



19. Projeto Caos



20. Projeto Caos

Dessa forma, os membros da organização podem ser vistos

*[...] como um “elo intermediário” entre sociedade e cultura. O indivíduo torna-se uma pessoa ao interiorizar a cultura, o sistema de valores, a visão de mundo que são próprias de uma sociedade ou de um grupo social. Nesse sentido, toda a sociedade, em qualquer época, é feita de pessoas. De seu lado, a individualidade é uma pessoa que se voltou a uma auto-reflexão e que se pensa como um eu particular único (LE GOFF E SCHMITT, 2002, p.621),*



21. Projeto Caos



22. Projeto Caos-Sacrifício Humano

Essa seqüência do filme revela uma espécie de catarse; catarse essa que, segundo os autores do filme, o escritor Chuck Palahniuk e seu roteirista, Jim Uhls (1999), produziria o fortalecimento interior da organização, uma “barbárie esclarecida”, isolando-se da civilização controladora e mantenedora do poder.

As lutas continuam no Clube, como “rituais de expiação”, para vencer os medos, limites do corpo e da dor, contra os mitos de heróis e mesmo personagens que sublimam os desejos e as aspirações, como o chefe da empresa onde Jack trabalha, Gandhi, Lincoln e outros símbolos que representem retidão moral, sendo até ironizados, num processo de “desconstrução” do projeto civilizatório ocidental conforme a tradição judaico-cristã. Numa das cenas mais longas do filme a câmera mostra, primeiramente em plano de conjunto, os membros do Clube reunidos, preparando-se para lutar e repetindo uma espécie de mantra. Na seqüência, a câmera aproximando-se, em plano médio, num jogo de cena, vê-se Jack narrando:

O Clube da Luta não era para ganhar ou perder

O Clube da Luta não era sobre palavras – os gritos histéricos estavam nas línguas, como numa Igreja Pentecostal

Depois da luta, não havia resultado

Mas nada importava

Depois nos sentíamos salvos



23. Clube da Luta – As lutas continuam



24. As lutas continuam



25. As lutas continuam

Sim, salvos, após a remissão dos pecados. O corpo desfigurado, machucado, degradado por meio da perda de dentes, as cicatrizes, etc, tudo remete à tradição judaico-cristã que usa o sacrifício e o sofrimento do corpo para a elevação do espírito (o processo catártico inserido no religioso). Para o espectador é uma visão dantesca.

*No cinema a percepção das formas do corpo, em suas estruturas, totalidade ou configuração, deve ser considerada como nosso meio de percepção mais espontâneo, já que quando percebo, não imagino o mundo: ele se organiza diante de mim (XAVIER, 1983, p.107).*



26. O corpo desfigurado



27. O corpo desfigurado

Do ponto de vista da pesquisadora, insere-se aqui a categorização estética, porquanto a compreensão da obra cinematográfica não pode prescindir de uma abordagem sobre a estética. Ciência da criação artística, do belo, ou filosofia da arte, a estética tem como temas principais a gênese da criação artística e da obra poética, a análise da linguagem artística, a conceituação dos valores estéticos, as relações entre forma e conteúdo, a função da arte na vida humana e a influência da técnica na expressão artística.

Pensadores como Abraham Mole, Michel Foucault, Roland Barthes e Umberto Eco contribuem para a discussão sobre os problemas tradicionais da estética. Esses autores enfocam a revolução científica e tecnológica dos tempos modernos que, ao transformar o mundo e o homem, cria uma nova

realidade, determina o surgimento de novas formas de arte, como o cinema, e de novas teorias ou interpretações da criação estética.

Dessa forma, o conceito de estética do real pode ser aplicado quando se faz referências aos filmes ou produtos audiovisuais que objetivam a narração de histórias inspiradas na vida cotidiana. Nas produções contemporâneas do cinema brasileiro está presente a preocupação com tais formatos de representação social, identificados com a realidade. Os filmes buscam uma estética que tem como modelos o cinema documentário e também a dramaturgia presente nas telenovelas.

A ligação da estética com a arte é ainda mais estreita quando se considera que o objeto artístico é aquele que se oferece ao sentimento e à percepção, como no caso dos corpos mutilados. Acredita-se, que ela também, enquanto disciplina filosófica volta-se para as teorias da criação e percepção artísticas, estudando racionalmente o belo em sua objetividade e subjetividade. A experiência estética é a experiência da presença tanto do objeto estético, como do sujeito que a recebe.

André Reche Terneiro (2007), comenta

*[...] ante uma sociedade “desencantada” com os velhos valores da tradição moral e ante o impacto da alta tecnologia, cuja característica fundamental é a velocidade e a aceleração da informação, a experiência estética transformou o ideal de contemplação em um ideal de fluidez e agitação, onde personagens de ficção vivem em constante conflito ético que os leva a transgredir na ordem do real, a imposição simbólica da lei social, representada no imaginário do cinema” (TERNEIRO, 2007).*

Atualmente, o cinema de ação norte-americano passa por várias renovações, principalmente quanto à estética, ligada aos comportamentos das imagens e aos formatos narrativos dos filmes, demonstrando mudanças de espaço, duração, etc. Mesmo que os temas, muitas vezes permaneçam os mesmos, os modos narrativos e a manutenção de novos imaginários coletivos podem dar novos sentidos ao público. A partir dos anos 80, nota-se uma mudança de paradigmas no cinema de ação, com profundas mudanças no universo audiovisual, tais como a revolução digital, o “tempo morto” nos *reality shows* televisivos, a ligação do cinema industrial às pesquisas de opinião pública, com base na semiologia e sociologia de massa, fazendo, muitas vezes, com que o discurso e a publicidade em torno do filme sejam mais determinantes para o sucesso do que o próprio filme. Betton considera o cinema como uma arte e também uma linguagem estética, poética ou musical. Para

este autor realizar um filme consiste em *organizar uma série de elementos espetaculares a fim de proporcionar uma visão estética, objetiva, subjetiva ou poética do mundo* (1987, p. 1).



28. Jack /Tyler – a casa da rua Papper



29 e 30. Jack/Tyler - críticas à propaganda

A velocidade das informações nos oferece o mundo inteiro instantaneamente, mas também estamos sujeitos à inversão entre a realidade e a ficção produzida pela mídia. Kellner recorre a Baudrillard para ratificar seu pensamento

*Baudrillard descreveu o surgimento de uma nova sociedade pós-moderna organizada em torno da simulação, cuja ruptura radical com as sociedades modernas tem como demiurgos os modelos, os códigos, a comunicação, as informações e a mídia. Nesse delirante circo pós-moderno, as subjetividades estão fragmentadas e perdidas, enquanto surge um novo domínio da experiência, tornando obsoletas e irrelevantes as teorias sociais e as políticas anteriores. (KELLNER, 2001, p.377).*

No filme *Clube da Luta*, o protagonista Tyler estabelece um dilema consigo mesmo e com o outro projetado à sua imagem, Jack. A luta deste por sua verdadeira identidade é tensa e difusa. Na narrativa fílmica esse aspecto é apresentado de forma criativa, não-convencional, pois Jack assume três papéis: o personagem central, o narrador e o narrador personagem - Jack é tanto ele, como seu alter ego personificado. Esse momento é concretizado quando, num jogo de cena, ouve-se a voz de Jack e ao mesmo tempo ele surge no cenário como narrador, com a câmera em plano médio, contando quem é Tyler: um trabalhador em meio período como projecionista de filmes. No seu trabalho de montagem insere, propositadamente, cenas rápidas de pornografia em filmes infantis. Essas inserções são subliminares. Ele diz: “ninguém sabe o que viu, mas viram algo: um pênis grande e bonito”.



31. Jack/Thyler - Outras ocupações



32. Projeção de filmes



33. Jack/Thyler - Pornografia



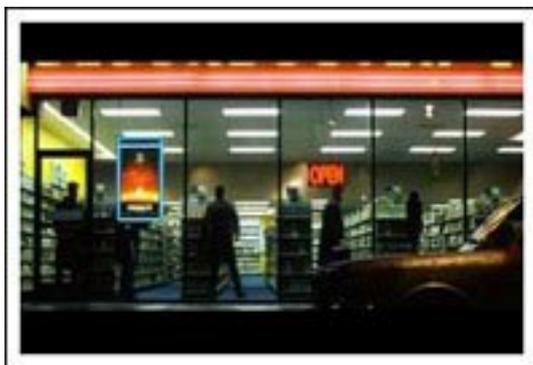
34. Pornografia nos filmes infantis

Trabalha ainda como chefe de cozinha no luxuoso Hotel Ressman – lá também continuam as contravenções: a câmera mostra, em plano geral, Tyler urinando sobre um prato de lagosta.

Percebe-se, que nas mais recentes produções cinematográficas os protagonistas mais fascinantes do cinema já não trazem mais o estigma de “bonzinhos”, heróis de bons costumes. Muitas vezes o protagonismo é encarnado por personagens de origem desconhecida, rebeldes, que lutam sob o princípio da transgressão e o declínio da realidade. O ideal ético dos protagonistas dos filmes transformou-se em ideal estético, justamente porque possibilita o efeito de “estranhamento” na medida em que o herói protagonista aparece transfigurado no protagonista, desconcertando muitas vezes o espectador, levando-o a uma experiência catártica. Como exemplo, o excêntrico protagonista Alex, na trama *Laranja Mecânica* (Stanley Kubrick, 1971), representado por Malcom McDowell (que encarna o desejo de rebeldia frente à sociedade inglesa em que vivia); os protagonistas Willian Costigan e Colin Sullivan, do filme *Os Infiltrados* (Martin Scorsese, 2006), interpretados

respectivamente por Leonardo Di Caprio e Matt Damon (que retratam a relação filial de Willian Costigan com o pai Frank Costello (Jack Nicholson)).

Com o tempo, o Clube da Luta evolui para algo mais audacioso - O Projeto Caos (Project Mayhem), caracterizado como uma organização anarco-primitivista. Liderada por Tyler, visa a propagação de seus ideais antimaterialistas e a destruição da própria estrutura econômica da sociedade de consumo através de ações como explosões de bancos, destruição das cafeterias *Starbucks* e a maior ação planejada: destruir sedes de centros financeiros do país. Atendendo a necessidade de que seus anseios se concretizem, Tyler passa a conduzir um “exército” de desesperados, pessoas tão problemáticas como ele.



35. Projeto Caos - Lição de Casa



36. Projeto Caos - Lição de Casa 37. Projeto Caos - Lição de Casa

Para fortalecer a organização do clube, numa crítica ao *american way of life*, novamente em tempo de filmagem longo, a câmera mostra em plano médio Tyler discursando:

“Vejo todo esse potencial desperdiçado....

A propaganda põe a gente pra correr atrás de carros e roupas  
Trabalhar em empregos que odiamos, para comprar merdas inúteis  
Somos uma geração sem peso na história  
Sem propósito ou lugar  
Não temos uma guerra mundial  
Não temos a grande depressão  
Nossa guerra é a espiritual  
Nossa depressão, nossas vidas  
Fomos criados através da TV para acreditar que, um dia, seríamos milionários  
e estrelas de cinema  
Mas não somos  
Aos poucos tomamos consciência do fato  
E estamos muito, muito putos”

E Tyler passa novas instruções aos membros do clube: “Vocês deverão sair e arranjar brigas com estranhos, destruir, incendiar”. O Clube estende suas ações por meio de atos de vandalismo e destruição, com o objetivo de desarticular uma sociedade calcada apenas em valores de consumo e que é também apresentada como desprovida de valores morais. Nessa passagem, a pesquisadora apropria-se de um pensamento de Nietzsche *“Fomos maus espectadores da vida se não vimos também a mão que delicadamente – mata”* e introduz a categoria violência.

Contraditório, polêmico, muitas vezes questionado pela violência, o cinema retratou os sentimentos humanos e a civilização “saboreou-a” de alguma forma desde as grandes tragédias representadas nos teatros da Antiguidade Grega, nos grandes espetáculos de lutas e carnificina da Roma Antiga. Na Idade Média a Inquisição semeava ódio, dor e sofrimento em nome de Deus. Em épocas posteriores, onde a cultura e o conhecimento floresceram, houve violência e terror, como no Renascimento, época de grandes pensadores e artistas, mas também de agitações e guerras. A história e as conquistas humanas foram também a história da violência.

Arendt considera que um grupo mesmo pequeno, mas bem organizado, pode governar poderosos impérios por tempo indeterminado, desde que esteja bem organizado.

*A história da David e Golias só é verdadeira como metáfora: o poder da minoria pode ser superior ao da maioria, mas, na luta entre dois homens, o que decide é a força, não o poder: E a sagacidade, isto é, a força mental contribui materialmente para o resultado não menos que a força muscular. [...] O único fator material indispensável para a geração do poder é a convivência entre os homens (ARENDR, 2001, p.213)*

A violência tem sido um dos temas mais freqüentes e urgentes da atualidade. Em diferentes épocas, diferentes culturas instituíram conjuntos de valores éticos como padrões de conduta, de relações intersubjetivas e interpessoais, de comportamentos sociais que pudessem garantir a segurança física e psíquica de seus membros e a conservação do grupo social. O que se apresenta como novo no que concerne à violência é que a sua manifestação assumiu formas novas e abusivas, com conseqüências imprevisíveis, promovendo um profundo impacto nos hábitos e nas práticas sociais.

Evidencia-se, assim, a importância do tema na contemporaneidade e a necessidade de uma reflexão sobre os seus contornos e os fatores a ela relacionados. Para isto é necessário retomar a questão do significado do termo, pois as diversas culturas e sociedades não definiram ou definem a violência da mesma maneira, ao contrário, dão-lhe conteúdos diferentes, de acordo com a época e os lugares. Embora existam certos aspectos da violência que são percebidos da mesma maneira nas diversas culturas e sociedades, formando um “ponto comum” contra o qual os valores éticos são construídos, ainda se observam imprecisões na definição do conceito.

Para entender melhor a questão da definição de violência recorre-se a Pino, que identifica várias razões para a dificuldade de precisar o conceito de violência, especialmente das ações identificadas como violentas. A primeira

delas é de ordem psicológica e diz respeito à repercussão emocional suscitada no imaginário das pessoas; outra razão tem caráter mais filosófico e implica a dificuldade de se encontrar uma explicação racional para essas ações, especialmente sob o impacto emocional de seus efeitos. Outra ainda, de caráter antropológico, refere-se à qualificação de uma ação como violenta, possibilitando desqualificar seus autores de tal forma que os coloca no nível de desumanidade, *“rebaixando-os, equivocadamente, ao nível de animalidade, mundo onde não há lugar para a violência por não existir nele liberdade, intencionalidade, nem consciência”* (PINO, 2007: p. 765).

Em uma das cenas do filme, Jack é “arrastado” por Tyler para ações que vão provocar suas transformações, como a quebra da própria resistência. Nesse sentido, há um momento importante quando a câmera, em plano médio, sem trilha sonora, mostra quando Tyler provoca dor e sofrimento em Jack colocando uma substância química no dorso de sua mão.



38. Queimadura química



39. Queimadura química



40. Queimadura química



41. Queimadura química



#### 42. Queimadura química

A câmera se aproxima, em detalhe, e Tyler diz: “Não afaste a dor”. Na seqüência, num plano geral, surgem imagens de uma floresta. Tyler continua sua lição sobre a dor, influenciando Jack com seu discurso: “escute, tem que considerar a possibilidade de que Deus não goste de você. Nunca lhe quis e provavelmente te odeia! Não é tão ruim assim, não precisamos Dele! Somos os enjeitados de Deus”! A elegia à dor e o niilismo estão presentes, de certa forma, a partir dos conceitos de Nietzsche na destruição dos valores cristãos, ou seja, cada indivíduo deve assumir total responsabilidade por suas próprias ações num mundo sem Deus: “Deus está morto. Viva perigosamente. Qual o melhor remédio?”

Para Tyler o abandono divino é libertador na medida em que, sendo abandonado por Deus, você está livre para definir seu caminho: “Dane-se a redenção, dane-se a maldição”.

Arendt lamenta que se usem os conceitos de poder, força, vigor e autoridade, bem como violência de maneira indistinta. Poder para ela resulta da emergência de uma composição da relação entre os indivíduos que resolvem agir em uníssono. Quando o grupo do qual o poder se originou deixa de existir o seu poder também se enfraquece.

A concordância é, desta forma, o elemento essencial do político, por meio do qual o grupo exerce o seu poder. A concordância supõe que a vontade coletiva prevalece sobre a individual e que não necessita da violência como

instrumento de imposição, uma vez que o poder emana de um grupo que compartilha determinadas posições.

Além disso, o desenvolvimento tecnológico das últimas décadas ampliou enormemente a capacidade destrutiva e autodestrutiva da humanidade, de tal sorte que as novas gerações, segundo Arendt, têm maior consciência do fim do mundo. A autora cita George Wald e Spender:

*Defrontamo-nos com uma geração que não está de maneira alguma certa de que tem um futuro. Porque o futuro, como expressou Spender é “como uma bomba –relógio enterrada, porém ressoando o seu tique-taque no presente” À freqüente pergunta: “Quem são eles, essa nova geração?” fica-se tentado a responder “aqueles que escutam o tique-taque”. E à outra pergunta: “Quem são esses que os negam totalmente?” A resposta poderia bem ser “aqueles que não sabem, ou recusam-se a enfrentar as coisas como realmente são” (WALD, 1969, [s/p]; SPENDER, 1969, p. 179 apud ARENDT, 2005, p.29-30)<sup>5</sup>*

Em outro momento, ainda retratando essa relação com a dor, quando Jack defronta-se pela primeira vez com Tyler, para lutar, este pede a Jack: “acerte-me – quero que me bata o mais forte que puder!” A câmera, em plano de conjunto e na seqüência, se aproximando em plano médio, registra rapidamente a luta.

---

<sup>5</sup> Tradução livre da autora sobre o texto: “*En palabras de George Wald, «Con lo que nos enfrentamos es con una generación que no está por ningún medio segura de poseer un futuro». Porque el futuro, como Spender lo expresó, es «como una enterrada bomba de relojería, que hace tic-tac en el presente». A la pregunta a menudo oída ¿Quiénes son los de la nueva generación?, se siente la tentación de responder, los que oyen el tic-tac. Ya la otra pregunta ¿Quiénes son los que les niegan profundamente?, la respuesta puede ser los que no saben, los que no conocen los hechos o se niegan a enfrentarse con ellos tal como son»* .(WALD, 1969, [s/p]; SPENDER, 1969, p. 179 apud ARENDT, 2005, p.29-30)



43. Jack/Tyler- “Acerte-me”

Convite à dor “dói de verdade”. Após a primeira lição de luta, vê-se, primeiramente em plano de conjunto e depois a câmera em *travelling*, mentor e discípulo caminhando juntos pela Papper Street – com acompanhamento da trilha sonora da banda de rock Dust Brothers.



44. Chegou a hora

Num dos encontros no Clube, a câmera mostra em panorâmica todos os membros reunidos, e depois, aproximando-se em plano médio, Tyler faz seu discurso: “No mundo que imagino você caça alces na floresta que circunda as ruínas do Rockefeller Center usando roupas de couro que irão durar o resto da vida. Eu o vejo subindo as vinhas de Katsu que circundam as torres da Sears. Do alto, se vêem pequenas pessoas colhendo milho e estendendo tiras de carne de caça sobre uma *super-highway* abandonada”. Na sua “doutrinação”, Tyler vai formando um exército de desgovernados, amorais, anarquistas, “desconsumidores”.



#### 45. Bem-vindo ao Clube da Luta

Considerando-se que as organizações se formam a partir de objetivos comuns e com o desejo de realização de algo em comum, seus fundamentos devem ser claros aos seus membros. Lourau (1975) relaciona a emergência de suposições básicas com o decorrer dos diferentes momentos da análise institucional. Segundo ele, a análise institucional tem início no momento em que os materiais de informação sobre a organização, *“confrontados com as hipóteses de base, podem ser injetados no grupo para fazer este último chegar a um ‘saber’ a respeito de si mesmo que as hipóteses de base lhe ocultavam”* (LOURAU, 1975:178).

A presença da personagem Marla Singer é retratada como a imagem do cinismo, das contravenções, ignorando e rompendo as regras da sociedade, o jogo de poder. Jack sente-se incomodado com sua presença desejando realizar-se sexualmente com ela. Porém, sente-se dividido e perturbado pelo seu distanciamento da realidade, o que é retratado na cena em que Tyler está tendo relação sexual com Marla e a câmera mostra, em plano médio, aproximando-se como se estivesse “bisbilhotando”, Jack espiando através da porta, criando uma realidade paralela. Essa relação com Marla será assumida no final do filme, quando finalmente Jack aceita a destruição de sua identidade.



46. Marla Singer



47. Marla Singer

Essa destruição de identidade também é retratada já na fase final da narrativa, quando Tyler, Jack e mais dois membros do clube saem com o carro em alta velocidade: a câmera acompanha os movimentos, na seqüência, sem cortes, até o acidente. Durante o trajeto, em plano médio e em primeiro plano, no interior do carro, Tyler explica a Jack porque explodiu seu apartamento: “atingir o fundo do poço não é moleza”. A filmagem do acidente é feita com a câmera em movimento, sem cortes.



48. Jack/Thyler -Experiência de vida



49. Clube da Luta - O acidente

Nesse momento, Tyler diz: “Acabamos de experimentar o limite da vida” e se despede. Na seqüência, em plano geral, a casa sombria da Rua Papper é mostrada, agora com iluminação natural, e, na seqüência, em seu interior, a câmera mostra, em plano médio e primeiro plano, Tyler deitado, ferido.

Através do roteiro bem escrito e imprevisível, de Jim Uhls, quem vê o filme confunde-se entre o “eu” e o “outro”, alterando suas sensações, emoções e sentimentos, a partir de dois pontos de vista distintos: a duplicidade da personagem em relação ao que é real e o que é ficcional, mas que se complementam na diegese do filme. Destacam-se também dois momentos

importantes nos quais a história se altera mudando o rumo da narrativa: primeiro quando Jack chega de táxi e vê seu apartamento totalmente destruído; segundo quando Jack encontra-se com um chefe de cozinha e este lhe diz que se chama Tyler e que foi ele quem o queimou com ácido.

O filme apresenta cortes rápidos, características da atuação do diretor David Fincher na produção de videoclipes<sup>6</sup> e em fotografia publicitária. Também estão presentes os planos abertos e fechados e a utilização da *Fluid Tracking* Câmera, recurso que permite um acompanhamento mais próximo e constante da câmera, como se estivesse ela mesma “narrando, bisbilhotando” as cenas, como no caso da explosão do apartamento de Jack e também quando é inserida na lata de lixo do escritório onde o protagonista trabalha. Neste caso, a câmera mostra o que está dentro para quem está fora, seguida da narrativa de Jack a respeito do mundo como sendo uma verdadeira propaganda.

A trilha sonora do filme foi projetada pela banda Dust Brothers que possui experiência em produções audiovisuais, como videoclipes, o que levou o diretor David Fincher a sintonizar a produção audiovisual que é percebida logo no início da apresentação do filme, com imagens do sistema nervoso em alta velocidade durante alguns minutos. Na seqüência essas “redes” nervosas saem do corpo humano, mostrando Edward Norton sentado, com uma pistola automática apontada para a boca, e, a partir daí, o protagonista começa a rememorar, em forma de *flashback*, e contar como chegou àquela situação.

Em outros momentos, percebe-se a mudança de música com ritmos mais fortes, principalmente nas imagens de lutas, mantendo-se essa trilha sonora ao longo do filme.

---

<sup>6</sup> – David Fincher também realizou comerciais premiados para a Nike, Pepsi, Revlon, Levi's e Converse, e em vídeos musicais dirigiu, entre outros, *clips* de *Vogue*, e *Express Yourself*, de Madonna e “I.A.Woman”, de Billy Idol . Disponível em: [www.geocities.com/Hollywood/Palace/2119/cinema7.html?200828](http://www.geocities.com/Hollywood/Palace/2119/cinema7.html?200828) – Acesso em 28/07/2008

Classificado como drama, na verdade o filme *Clube da Luta* pode ser visto como aventura e até comédia, considerando-se as “aparições” de Tyler Durden, suas ações permissivas, a ironia, etc.

No cinema contemporâneo não existem mais limites: a morte e o sexo são exibidos cruamente, o corpo se transforma em objeto de profanação visual, tudo é possível, tudo pode ser visto. A imagem fotografada pela câmera contemporânea é aquilo que nunca antes foi mostrado na comunicação massiva, e o que estava oculto passa para o primeiro plano. O olhar do espectador torna-se insaciável. Por outro lado, somente o real pode ser cansativo e afastar o sentido dos textos visuais.

*No final do filme uma promessa: a de que pode haver um relato para o sujeito, de que há um caminho para aceder a um gozo que possa ter sentido. Neste ponto o sujeito do espectador se reconhece e se identifica com a trama. Além do espelho, além do arco-íris, existe um lugar que o aguarda: o lugar do gozo (RODRIGUEZ, 2003, p 111).*

### **3.2 O filme ‘Tropa de Elite’ de José Padilha**

O filme “Tropa de Elite” nasceu a partir do documentário “Ônibus 174”, lançado por José Padilha em 2002, o qual só foi possível utilizando-se imagens gravadas pelas emissoras de TV, que cobriram os acontecimentos na tragédia ocorrida no Jardim Botânico e também tendo por base as entrevistas com personagens envolvidas nos fatos daquele dia (12/06/2000).

A perspectiva adotada por José Padilha, documentarista e diretor, privilegia a compreensão do assalto à linha de ônibus 174 e suas entrevistas feitas principalmente com os policiais que participaram da operação ao seqüestro. Do fato surgiu a motivação para analisar a vida dos policiais da Corporação BOPE (Batalhão de Operações Especiais) seu cotidiano, trabalho, que atuam diretamente no combate ao crime. Num primeiro momento, seu

desejo foi de rodar um documentário, mas logo percebeu as dificuldades para que os policiais pudessem se expor, principalmente por conta das questões disciplinares que envolvem seus códigos de conduta profissional. Como alternativa optou por fazer uma obra ficcional que parecesse também um documentário, criando uma linguagem própria, que propiciou grande força ao filme e agradou ao público em geral, tanto da classe média alta como moradores de comunidades carentes.

Em plano geral e na sequência, em primeiro plano, a câmera mostra a subida ao morro, como preâmbulo ao título e créditos do filme, tendo como fundo a música do baile *funk*. O elenco principal aparece em cartelas de fundo preto com letras vermelhas e quando aparece o título do filme ouve-se o Hino do BOPE. Esse início do filme já divide as diversas vozes que vão compor a narrativa: a do Capitão Nascimento, os traficantes, os policiais corruptos, os consumidores de drogas presentes no baile funk e os policiais do BOPE. Todos fazem parte da narrativa, conforme o drama que se desloca no tempo e no espaço, revelando, desde essas primeiras imagens, os dados centrais do relato cinematográfico.

O filme é estruturado com, pelo menos, cinco núcleos narrativos: o do Capitão Nascimento, a dupla de policiais honestos (Matias e Neto), o dos policiais corruptos, o dos universitários, o dos moradores da favela e o dos traficantes. Entre esses núcleos, permeiam outras tramas, que interagem, produzindo a teia de relacionamentos do filme. As alternâncias, nas seqüências, são em planos mais rápidos, outras vezes mais lentos, mostrando histórias paralelas, ao estilo das telenovelas, mas apresentando certa unidade narrativa através dos procedimentos de ligação presentes tanto na montagem, como no texto em *off*.

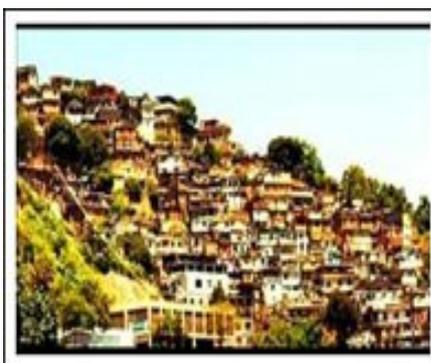
Nas cenas iniciais, o filme mostra em plano geral um baile *funk*, onde a trilha sonora já se define, incluindo um rock pesado dos grupos O Rappa e Tihuana, e, na sequência, a câmera, ainda em plano geral e travelling, mostra um policial atirando num bandido, seguindo-se uma confusão geral até a chegada do BOPE. Comparado com o filme “Cidade de Deus” (2002), observa-

se que este começa com a corrida atrás de uma galinha até o aparecimento do fotógrafo – narrador, que acaba ficando entre a polícia e o bando de traficantes. Nesse filme, também se busca uma unidade na narrativa, entre a montagem e o texto em off, do narrador principal - Buscapé.

A ação continua, voltando-se para o passado (1997), quando o BOPE é acionado para manter a segurança do PAPA João XXIII, na sua visita ao Brasil e, especificamente neste caso, em sua ida ao Morro do Turano, no Rio de Janeiro.



50. Tropa de Elite - O Início



51. A Favela do Morro do Turano

Ouve-se então o protagonista, Capitão Nascimento, narrando, em off, o seguinte texto:

*A minha cidade tem mais de 700 favelas, quase todas dominadas por traficantes armados até os dentes. É burrice pensar que, numa cidade assim, os policiais vão subir a favela só para fazer valer a lei. Policial tem família, amigo. Policial também tem medo de morrer. O que aconteceu no Rio de Janeiro era inevitável. O tráfico e a polícia desenvolveram formas pacíficas de convivência. Afinal, ninguém quer morrer à toa. A verdade é que a paz nessa cidade depende de um equilíbrio delicado entre a munição dos bandidos e a corrupção dos policiais. A honestidade não faz parte do jogo. Quando um policial honesto sobe a favela, parceiro, geralmente dá merda. No Rio de Janeiro quem quer ser policial tem que escolher: ou se corrompe, ou omite ou vai para a guerra. E, naquela noite, o Neto e o Matias fizeram a mesma escolha que eu tinha feito dez anos antes. Eles foram*

*para a guerra. O Neto e o Matias não tinham a menor chance de escapar sozinhos daquele tiroteio. Os policiais convencionais não são treinados para a guerra. Eu não sou um policial convencional. Eu sou do BOPE, da tropa de elite da Polícia Militar. Na prática, o BOPE é outra polícia. O nosso símbolo mostra o que acontece quando a gente entra numa favela. E a nossa farda não é azul, parceiro, é preta. O BOPE foi criado para intervir quando a polícia convencional não consegue dar jeito, e, no Rio de Janeiro, isso acontece o tempo todo. Meu nome é Capitão Nascimento. Eu chefiava a equipe Alfa do BOPE. Eu estava naquela guerra faz tempo e estava começando a ficar cansado dela...*

Como se observa, o narrador do filme é o Capitão Nascimento – o qual tece juízos e está pronto para apontar o dedo a todos aqueles que, em sua opinião, fazem parte do problema. Como narrador onisciente e líder do BOPE, que sabe em detalhes o que acontece no morro, na Polícia Militar, na Faculdade e na ONG, ele pinta a realidade com as cores que ele próprio escolhe.



52. O BOPE



53. Cap. Nascimento- Orientações

O discurso acima, longo e entrecortado por imagens rápidas, denota a cultura corporativa e o papel de seus líderes. Estabelecer algumas relações entre estilo de liderança e a cultura organizacional favorece o conhecimento sobre as razões das organizações trabalharem como trabalham, embora os líderes formais não tenham o poder da criação de uma cultura organizacional. Entretanto, seu poder lhes permite desenvolver sistemas de valores e normas de comportamento, podendo recompensar e punir os que acatam ou negam os

seus líderes (Morgan, 2007). Os valores nela implícitos fazem parte de um conjunto de pressupostos que compõem a estrutura de uma organização ou grupo. Bion (1975), em seus estudos recorreu a concepção de *hipótese de base ou suposições básicas atuantes na dinâmica dos grupos*.

*Esse aspecto da teoria bioniana, segundo a qual todo grupo possui sua regulação implícita inconsciente, vem sendo considerado relevante para a compreensão de grupos e instituições, mesmo por aqueles que não apóiam (Lourau, 1975; Pagés, 1991) os fundamentos das diferenciações feitas pelo autor entre as três hipóteses de base:- de dependência (corresponde à filiação, isto é, à referencia do líder); - conjugação (busca de aliados); de ataque – fuga (ambivalência do grupo em face do perigo). (PEÇANHA, 1997, p.86)*

O discurso denota ainda a ética das relações. Para Abbagnano (1963)

*Assim como os problemas teóricos e morais não se identificam com os problemas práticos, embora estejam estritamente relacionados, também não se pode confundir a ética e a moral. A ética não cria a moral. Conquanto seja certo que, toda moral supõe determinados princípios, normas ou regras de comportamento, não é a ética que os estabelece numa determinada comunidade. A ética depara com uma experiência histórico-social no terreno da moral, ou seja, com uma série de práticas morais já em vigor e, partindo delas, procura determinar a essência da moral, as fontes da avaliação moral, a natureza e a função dos juízos morais, os critérios de justificação destes juízos e o princípio que rege a mudança e a sucessão de diferentes sistemas morais (ABBAGNANO, 1963, p.12).*

Partindo dessa definição, os problemas éticos, ao contrário dos problemas práticos e morais, são caracterizados pela sua generalidade. Por exemplo, se um indivíduo está diante de uma determinada situação, como na citação do Capitão Nascimento, deverá resolvê-la por si mesmo, com a ajuda de uma norma que reconhece e aceita intimamente, pois o problema do que fazer numa dada situação é um problema prático-moral e não teórico-ético.

*Homem de preto,*

*Qual é sua missão?*

*É invadir a favela*

*E deixar o corpo no chão.* (SOARES, BATISTA e PIMENTEL, 2006, p.8)

A ética se fundamenta em uma teoria de valores e tem como objeto de reflexão as experiências morais do ser humano, bem como os juízos de valor sobre essas experiências elaboradas por uma consciência moral.

De acordo com esse princípio, toda moral é normativa, pois sua função é inculcar nos indivíduos os padrões de conduta, os costumes e valores da sociedade em que vivem, caracterizando um conjunto de práticas “cristalizadas” nos costumes e convenções histórico-sociais, que definem normas, regras e valores. São prescrições e proibições, tais como: “não matarás, não roubarás” como se fossem códigos, que devem ser obrigatoriamente cumpridos, e que, muitas vezes são incompatíveis com os avanços e conhecimentos das ciências naturais e sociais.

O discurso acima, pontuado pelo Capitão traz em seu bojo as referências da ética do discurso, elaborada por Apel (2000) e Habermas (1992) (*apud* BORGES, DALL’AGNOL e DUTRA, 2002), que pretendem determinar as regras do que é correto a partir de uma comunidade ideal de comunicação. Nela, todas as pessoas apresentariam normas de ação que seriam legitimadas por um consenso entre os participantes do discurso comunicativo.

Atualmente, considera-se importante, também, examinar a ética dos direitos humanos defendida, respectivamente, por Bobbio (1992) e Habermas, 2002 (*apud* BORGES, DALL'AGNOL, e DUTRA, 2002). Para os autores, há duas posições a respeito: a que sustenta ser desnecessário ou até mesmo impossível o problema da fundamentação dos direitos humanos e a outra que sustenta haver uma fundamentação absoluta.

Habermas postula

*“[...] no nível pós-tradicional de justificação, só vale como legítimo o direito que conseguiu aceitação racional por parte de todos os membros do direito, numa formação discursiva da opinião e da vontade”*  
(HABERMAS, 1997, p. 172).

Portanto, segundo Habermas, a normatividade dos direitos humanos se produz na efetivação das regras do procedimento discursivo. Neste procedimento, as pessoas são autolegisadoras, instituindo-se e realizando-se como autores e, ao mesmo tempo, destinatários da sua soberania e direitos fundamentais. Por esse caminho é possível introduzir no sistema do Direito o conteúdo normativo dos direitos humanos.

Percebe-se, portanto, que o procedimento para uma avaliação correta varia conforme o postulado da escola filosófica, bem como de acordo com a razão pela qual uma ação deve ou não ser aceita em determinado tempo e em determinadas sociedades. Essa distinção, que pode parecer elementar, revela um fato importantíssimo no estudo da ética: as noções de certo e errado, que regulam e norteiam o juízo da ação humana, como também a sua justificação, dependem da corrente filosófica que as determina.

Atualmente a moral tem um forte caráter social, apoiando-se na tríade cultura, história e natureza humana, como algo adquirido e preservado pela sociedade. O ser humano possui senso ético e consciência moral, capazes de avaliar e julgar suas ações, de discernir o justo do injusto, e, portanto, quando

os valores e costumes estabelecidos numa determinada sociedade são bem aceitos, não há necessidade de muita reflexão sobre eles, mas quando questionados sobre sua validade, surge a necessidade de fundamentá-los teoricamente, e mesmo criticá-los.

Sanchez Vazquez (1995) faz uma análise clara ao colocar que a este comportamento prático-moral, que já se encontra nas formas mais primitivas de comunidade, sucede posteriormente – muitos milênios depois – a reflexão sobre ele. Os homens não só agem moralmente (isto é, enfrentam determinados problemas nas suas relações mútuas, tomam decisões e realizam certos atos para resolvê-los e, ao mesmo tempo, julgam ou avaliam de uma ou de outra maneira estas decisões e estes atos), mas também refletem sobre esse comportamento prático e o tomam como objeto da sua reflexão e do seu pensamento. Dá-se assim a passagem do plano da prática moral para o da teoria moral, ou seja, da moral efetiva, vivida, para a moral reflexa. Quando se verifica esta passagem, que coincide com o início do pensamento filosófico, já estamos propriamente na esfera dos problemas teórico-morais ou éticos.

Nesta análise do filme “Tropa de Elite”, objetiva-se também observar os confrontos que acontecem em diversas situações (culturais, pessoais, sociais) dos corpos que estão presentes no roteiro, representados (mímesis), através do procedimento estético da câmera, na diegese fílmica: o corpo do policial militar, o corpo do membro do BOPE, o corpo de estudante ferido e “assado” (em uma técnica denominada microondas – corpos queimados vivos em pneus empilhados, onde é atado fogo), os corpos dos moradores da favela, o corpo do dono do morro, os corpos dos estudantes da faculdade.



54. Baiano preparando a execução de Edu 55. Edu no “microondas”



56. Execução dos estudantes Roberta e Edu

Nos termos de Marques, ética é concessão, é sociabilidade enquanto que a estética é apropriação, é individualismo. No entanto, este considera que ambas não se excluem, porém em momentos críticos a harmonia social exige que se conceda prioridade à ética.

Novamente a concepção estética. Essa estética se apresenta a partir das novas tecnologias digitais, da linguagem televisiva e do telejornalismo do qual se apropria como representação do real. O filme “Tropa de Elite” (2007) surgiu a partir do documentário “Ônibus 174” lançado por José Padilha, em 2002. No Brasil, essa questão tornou-se mais evidente a partir dos anos 80 com a atuação de profissionais, tanto da televisão, quanto do cinema. Com o processo de retomada do Cinema Brasileiro, a partir da aprovação da Lei do Audiovisual, em 1993, a maioria dos profissionais com experiência televisiva (produções independentes) já demonstravam claramente o desejo de fazer cinema, ratificando essa nova concepção estética.

O lançamento do filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles), em Cannes, 2002, representa um novo marco nessa vertente cinematográfica do cinema brasileiro. Fotografado por César Charlone e montado por Daniel Resende, a técnica de filmagem e o realismo das cenas provocam polêmicas e discussões quanto ao uso da estética publicitária em filmes que abordam temas sociais. Filmes como *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), bem como *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), são fenômenos de público e crítica, com reconhecimento internacional e presentes na consolidação de um projeto estético de cinema alinhado às normas da indústria cultural global e ao público regional.

Segundo análise de Xavier, em seu livro *Cinema Brasileiro Moderno, os últimos vinte anos do cinema brasileiro marcaram a estética da fome, do tropicalismo, a estética do lixo*. (Xavier, 2006, p.114).

O cenário desses filmes é a periferia das grandes cidades, e os personagens são pessoas marginalizadas (traficantes, desempregados, presidiários, etc) vivendo em conflito com a cidade grande (global), a cidade do poder, muitas vezes ausente das imagens, como no filme “Cidade de Deus” (2002), em que a favela representa uma comunidade fechada, um poder paralelo, onde não estão presente o Estado, a religião, a escola. Há uma desestruturação da família, da cidadania, transformando os cidadãos em personagens de lugar nenhum: a desterritorialização.

Esse novo tipo de realismo que se apresenta não mais como o realismo social e histórico das décadas de 30 e 70 - cuja representatividade acontece através da verossimilhança, ou da mimesis (representação) - mas sim de um realismo afetivo, tem como principal característica apresentar o real por meio da própria realidade, ou seja, tudo se torna real quando não existem mais fronteiras entre o ficcional e a obra de arte analisada. Segundo Schollhammer (2007), essa estética conceituada como afetiva pode estabelecer, pela utilização de um efeito de realidade, intervenções nos sentimentos do espectador ou leitor, de tal forma que este se perceba como participante ou até mesmo se identifique com a obra de arte e a realidade nela retratada, pois no

cinema a demanda afetiva do espectador é mais forte, na medida em que o espaço imaginário é projetado. Na ficção cinematográfica, junto com a câmera, localiza-se o espectador.

*Recriando a situação se está no limite da representação de novo, mas de uma maneira muito diferente, que não é necessariamente traumática, chocante, não é pela ruptura, mas é pela diluição entre as distâncias que se tem quando se depara com uma obra de arte, seja ela qual gênero for, e sua emoção poética, estética aí envolvida (Schollhammer, 2007, p.3).*

Sob a ótica mimética, representar uma ação em uma composição dramática consiste em apresentá-la conjugando sua completude com a realização ou falha na realização das intenções do agente. Nesse sentido, o conceito de mimesis está presente na estética desde a antiguidade grega, sendo elemento importante na filosofia de Platão e Aristóteles (séc. V e IV a.C). Para ambos, a mimesis era a representação da natureza, contudo, para Platão, toda criação era uma imitação (até mesmo a criação divina) da natureza verdadeira: “o Mundo das idéias”. Sendo assim, o mundo da natureza física seria uma imitação da verdadeira realidade.

Em Aristóteles, que rejeita o “Mundo das idéias”, o drama seria a imitação de uma ação, que na tragédia teria o efeito catártico, valorizando a arte como representação do mundo. Tais conceitos são explicados em sua obra “Poética” (1993) onde ele distingue diferentes maneiras de considerar a mimesis: modo, meios e objetos. Esses conceitos permanecem até o século XX, quando são retomados por pensadores como Paul Ricoeur, Jacques Derrida e os representantes da Escola de Frankfurt, principalmente Walter Benjamin e Theodor Adorno, considerando-se que o interesse desses autores em relação à arte se deve ao fato desta representar uma esfera social importante para a compreensão dos fenômenos da realidade, sem ser necessariamente dedutível dela.

Segundo comentários de Nivaldo Alexandre de Freitas, em seu artigo Apontamentos sobre mímesis em Adorno e Benjamin,

*[...] para Adorno, a arte se constitui autônoma, no sentido weberiano de uma esfera, fruto do processo de racionalização social, cujos critérios são válidos apenas em seu próprio interior, ou seja, a dialética da natureza e do seu domínio na esfera artística não é da mesma essência que a dialética exterior, mas se assemelha à ela, sem imitá-la (FREITAS, 2009).*

A modernidade provocou profundas mudanças no modo de percepção dos indivíduos, trazendo novos conceitos entrelaçados por circunstâncias que foram determinadas pelo advento de uma nova realidade sociocultural, e, sobretudo, tecnológica. Trouxe também uma nova concepção de arte que está se instaurando na contemporaneidade, tanto na literatura como nas artes em geral, onde essa volta ao real surge abrindo espaços para aproximar o objeto artístico do atingível, para que este obtenha uma força ética de transformação do sujeito (do mundo objetivo e subjetivo).

Também as produções artísticas brasileiras contemporâneas ao retratarem a realidade, manifestam culturalmente o compromisso ético e social da arte por parte dos artistas, intelectuais, ativistas engajados em projetos sociais, enunciando e/ou denunciando uma mesma realidade: a violência.

Schollhammer, quando entrevistado por Gabriela Lírio, da Revista Digitarama (2007), abordou a questão sobre o novo realismo e a pós-modernidade e a produção artística contemporânea no Brasil. Segundo o pesquisador,

*“a grosso modo” se pode dizer que o pós-moderno tem sido identificado com um questionamento de toda a referencialidade. A cultura contemporânea se apresenta como uma cultura representativa maciça que sobrepõe uma realidade simulacro a qualquer possibilidade de referencialidade. Isso significa que a arte e a literatura, e também, de certa maneira, o cinema, têm*

*sido neste questionamento forçados a uma meta-reflexão sobre a questão da representabilidade do real, evidenciado sempre dentro de certo ceticismo, onde se questiona a possibilidade de ser alguma coisa, sem levar em consideração as convenções representativas (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 3).*

A psicologia da arte explora a reação estética em sua especificidade e Vigotski (1896- 1936) revisou o conceito da reação estética como catarse, que já estava posto em Aristóteles. Para Vigotski (1999) a reação estética envolve a percepção, o sentimento e a imaginação e, a perfeita compreensão dela se concentra na relação entre o sentimento e a imaginação, uma vez que a reação artística apenas se inicia pelo fato da percepção sensorial não se esgotando nele. Segundo este autor, a reação estética obedece a uma lei: *“encerra em si a emoção que se desenvolve em dois sentidos opostos e encontra sua destruição no ponto culminante, como uma espécie de curto-circuito.* (p. 270). A esse processo Vigotski chama de catarse: a descarga emocional produzida pela tensão entre conteúdo e forma.

O corpo como objeto de arte, na contemporaneidade, é apresentado também como um produto, uma mercadoria cultural, com preço de mercado e essa condição alterou também a construção da subjetividade: o corpo coincide com a expressão do desejo fabricado.

*Ter-se-ia, por um lado, uma espécie de corpo global, molar, o corpo da população, junto com toda uma série de discursos que lhe concernem, e então, por outro lado, e abaixo, os pequenos corpos, dóceis, corpos individuais, os microcorpos da disciplina. [...] Poder-se-ia dizer como se vê a natureza das relações (caso existentes), as quais são engendradas entre estes diferentes corpos; o corpo molar da população e os microcorpos dos indivíduos (FOUCAULT, 1976, p.124).*

Partindo de um ponto de vista metafísico, Marques<sup>7</sup> (2008) tece considerações sobre a relação entre ética e estética, ensejando uma discussão da possibilidade de uma vivência moral numa contemporaneidade marcada pela estetização do mundo e da vida.

De fato, os conceitos subjacentes à Ética e à Estética não se confundem mas se colocam até em diferentes patamares de impacto social, segundo o entendimento de Marques (2008). A Ética tem como objeto a partilha do bem produzido, impulsionada pela força interior da consciência social de cada um. É ação humana concreta que coloca todos os sujeitos perante a respectiva alteridade, ou seja, o outro. Em síntese, é o ser humano em interação com a humanidade.

A Estética centra-se no belo e releva uma atitude contemplativa do agente isolado, a partir da sua sensibilidade pessoal. É o ser humano por si só, alheio a qualquer alteridade, perante a criação artística.

O momento ético exige reflexão sobre o impacto de cada ato individual na esfera de interesses da alteridade, transcendendo por isso o círculo meramente pessoal do protagonista.

O momento estético é a fruição isolada, solitária, individual do belo por cada um segundo a sua capacidade gnoseológica de percepção.

A Ética expressa uma vivência de cidadania, fazendo cada homem transcender as barreiras da sua individualidade própria ao reter como centralidade a partilha do bem.

A Estética retém o homem na sua vivência individual contemplativa e na sua postura egocêntrica.

Além da questão estética, observa-se, também aqui, outras duas categorias – a ética e a violência - explicitadas na submissão do corpo pelo poder. A imagem do corpo (ou seu discurso) é reconhecida no interior de

---

<sup>7</sup> **Ramiro Marques** (n. Entroncamento, 1955) é um escritor e professor português. Autor de estudos sobre ética na educação e história da ética, com um quadro teórico aristotélico e profundamente influenciado pela obra de Alasdair Macintyre.

determinada organização ou sociedade, que segue normas e condutas de comportamento.

Na sua obra *Vigiar e Punir* FOUCAULT analisa as instituições disciplinares e de poder e todas as suas funções que controlam a sociedade, destacando-se como primeira função o controle do tempo, através da vigilância do tempo de trabalho, do tempo de lazer, do tempo de festa, etc, até o controle do tempo de vida. O outro tipo de função se dá através do controle dos corpos. Nessa questão, cada instituição disciplinar é destinada a uma função específica como, por exemplo, (...) *“as fábricas, que são feitas para produzir, as escolas para ensinar, as prisões para punir, mas todas elas têm a função de disciplinar a existência inteira do indivíduo pela disciplinarização do corpo”* (FOUCAULT, 1989 p. 118).

Na contemporaneidade, além de uma nova experiência do corpo, uma nova percepção do ser humano é constituída, moldada por uma sociedade com novas velocidades e novos fluxos de comunicação, onde a constituição do imaginário transforma-se no cenário da manifestação de desejos, sonhos e mitos do homem, proporcionados também pela convergência entre as características da imagem cinematográfica, da tecnologia e do corpo.

O controle sobre o corpo exercido pelos líderes de organizações fortes e autoritárias, subjagam o sujeito, na medida em que este se enquadra nas regras estabelecidas: a inobservância das mesmas por parte dos membros dessas organizações acarretam severas punições, impondo comportamentos pela domesticação do corpo.

No filme “Tropa de Elite”, a câmera mostra, em diversos momentos, situações onde se verificam rituais disciplinadores, como quando o Capitão Nascimento coloca uma grande quantidade de comida no chão e ordena que os aspirantes comam; um deles não consegue, e é obrigado a comer o próprio vômito. Na visão de Foucault, o corpo se tornou sujeito ao poder. Nas prisões, assim como nas fábricas e exército, o corpo é submetido à disciplina e à vigilância.



57. Treinamento do BOPE



58. Treinamento do BOPE



59. Treinamento do BOPE

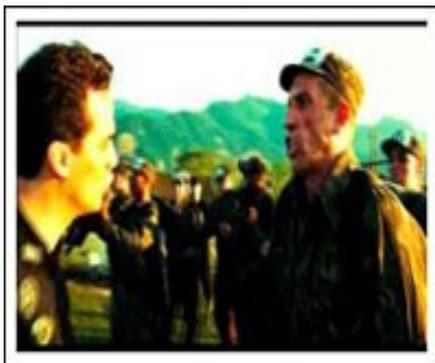


60. Treinamento do BOPE

Ainda na sequência, durante os treinamentos do BOPE, a câmera mostra em plano geral, e aproximando, em plano médio, os pés esfolados do aspirante, que também já havia se envolvido em corrupção, e o Capitão Nascimento falando para toda a equipe: *“aqui os homens são formados na base da porrada – para entrar aqui, o cara tem que provar que agüenta a pressão”*. Trata-se do uso do corpo para debilitar o sujeito, curvando-o ao poder superior, ameaçando ao mesmo tempo, com o mesmo castigo, os prováveis futuros contraventores.



61. Treinamento do BOPE



62. Treinamento do BOPE



63. Treinamento do BOPE

Segundo a análise de Antoine de Baecque, em seu artigo “O Corpo no cinema” (2008), as cicatrizes, as marcas de feridas e os traços de mutilação aparecem como os emblemas desses filmes, *pela possibilidade que o cinema tem de colar as imagens umas às outras, revelando esse corpo cinematográfico (p.504).*

*O BOPE tem guerreiros  
Que matam guerrilheiros  
Com a faca entre os dentes,  
Esfole-os inteiros  
Mate, esfole,  
No BOPE tem guerreiros  
Que acreditam no Brasil”. (SOARES, BATISTA e  
PIMENTEL, 2006, p.10)*

Da mesma maneira que, no filme “Clube da Luta”, a câmera mostra o olhar atento e vigilante do líder Tyler sobre os aspirantes que desejavam participar do Clube, com o controle sobre seus corpos no processo de iniciação, com lutas corporais que violentam e dilaceram os corpos.

Segundo comentários de Luis Alberto Brandão Santos (2002), da Universidade Federal de Minas Gerais, existe um movimento muito ambíguo, que engloba cisão e fusão entre a corporalidade brutalizada de personagens, e essa ambigüidade se dá porque os corpos se organizam segundo rituais onde se transformam em fetiches, celebrando sua individualidade e autonomia.

A ética é oposta à violência. Angel Pino (2007) considera que conceituar violência traz grandes desafios, seja pela força emocional que o sentido da palavra evoca, seja pela sua associação com o crime e a agressão, que efetivamente podem estar associados a esta, mas não são conceitos idênticos.

CHAUÍ, 2007 considera que “*Violência é um ato de brutalidade, sevícia e abuso físico e/ou psíquico contra alguém e caracteriza relações intersubjetivas e sociais definidas pela opressão, intimidação, pelo medo e pelo terror*” (CHAUÍ, 2007, p.3).

A violência se opõe à ética porque trata os seres humanos como coisas, atentando contra a sua racionalidade, liberdade, vontade e responsabilidade.

*A imagem do mal e da vítima são dotadas de poder midiático: são poderosas imagens de espetáculo para nossa indignação ou compaixão, acalmando nossas consciências. Precisamos da imagem da violência e do mal para nos sentirmos éticos* (CHAUÍ, apud GOMES, 2003, p. 71).

Arendt (1985) argumenta que qualquer pessoa que realize uma reflexão sobre a história e a política percebe que a violência sempre desempenhou um papel importante nas atividades humanas e, no entanto raramente foi alvo de consideração. Entende que a violência e sua arbitrariedade tornaram-se fatos corriqueiros de tal forma que acabaram negligenciados. A agressão que não envolve danos físicos é chamada **simbólica**, e pode ser hostil ou instrumental. A agressão que a sociedade julga aceitável, ou mesmo imperiosa é chamada **sancionada**. O soldado que mata o inimigo na guerra pratica a agressão sancionada, que é tipicamente instrumental. Entretanto, ela também se mostra legitimada em situações banais.



64. Protesto dos estudantes



65. Protesto dos estudantes

Nas cenas que retratam, em plano geral, a passeata dos estudantes da faculdade, em protesto à morte de Roberta e Edu, novamente ouve-se a narração, em off, do Capitão Nascimento: - *“ninguém faz passeata quando morre policial. Protesto é só para a morte de rico. Quando vejo passeata contra a violência, parceiro, tenho vontade de sair metendo a porrada.”*

Os jovens mostrados no filme Tropa de Elite, que participam de ONG's e eventualmente usam drogas, alimentam o tráfico, caracterizando-se por ser ao mesmo tempo uma elite cultural bem intencionada e alienada, comprometida com o tráfico. Essa juventude representa o “corpo social” que, segundo artigo apresentado por Tatiana Monassa, passa de uma figura de linguagem auxiliar à conceituação de quem deseja compreender o funcionamento da comunidade, à imagem concreta: *“é no corpo que se inscrevem o registro da fala, o gestual, o figurino, a localização geográfica e, por último, as ações que posicionam o indivíduo no conflito”* (MONASSA, 2009).



66. Protesto dos estudantes



67. Protesto dos estudantes



68. Violência policial

69. Violência policial

Nesse discurso, cabe uma referência às concepções teóricas elaboradas pelos filósofos a respeito da relação corpo-consciência, considerando essas situações reais vividas pelas pessoas do nosso tempo. Muitas continuam a agir por padrões idealistas ou materialistas: ora percebem o corpo como um estorvo, ora como determinante de suas ações. Em determinados momentos submetem-se a padrões de dominação, outras vezes pensam estar se liberando, para cair em outro tipo de sujeição. Dessa perspectiva, o corpo não é apenas um instrumento através do qual nosso interior possa se expressar, mas entender que o corpo somos nós mesmos nos expressando.

A violência policial é uma realidade (as cenas de torturas da polícia com sacos plásticos na cabeça, tiros à queima roupa, cabos de vassouras, etc), e parte da população acredita que essa seja a melhor forma de acabar com os marginais e manter a ordem. O filme “Tropa de Elite” apresenta essa violência, que está tanto no imaginário, como no cotidiano, principalmente, das grandes cidades. É uma violência explícita, o corpo-a-corpo colocado em cena, configurando o choque da imagem e, ao mesmo tempo, objeto de representação, onde a câmera constrói um realismo com base na tentativa de apreensão imediata do mundo.



70. Violência policial



71. Violência policial



72. Violência policial



73. Violência policial

Numa das cenas do filme, (20:06) a câmera mostra, em plano geral, a sala de aula da Faculdade, os estudantes apresentando seus trabalhos e discutindo sobre Michel Foucault e sua obra “Vigiar e Punir” (1989). Num movimento rápido da câmera.vê-se, em plano médio , e na seqüência, em primeiro plano, a personagem Maria dizendo:

*- “bem professor, concluímos que no Brasil a legislação penal funciona como uma rede que articula diversas instituições repressivas do Estado, e que, infelizmente, em nosso país, hoje, a resultante dessas micro-relações de poder, que Foucault fala, acabou criando um estado que protege os ricos e pune, quase que exclusivamente, os pobres”.*



74. Maria fala sobre Foucault 75. Maria fala sobre Foucault

Na seqüência, o professor inicia explicando como as relações de poder, e não apenas o Estado, moldam as instituições perversas, por exemplo, a polícia. Alunos questionam: por que a polícia? Alguns alunos se colocam, dizendo que a polícia age perversamente contra os despossuídos, os bestializados e contra aqueles que, por sua condição, são compelidos a cometer delitos.

Ao evocar a obra “Vigiar e Punir”, o filme estabelece uma relação com as teorias foucaultianas das micro-relações de poder e dos aparatos institucionais, revela uma intencionalidade, na medida em que mostra a ação repressiva do Estado, reservando-se o direito de inspecionar a obediência às leis para garantir a ordem social, com o direito de punir exemplarmente àqueles que fugirem à regra. Em contrapartida, a sociedade acredita e deposita sobre esse aparelho a sua expectativa de ordem e segurança.



76. O policial Matias discursa

77. O policial Matias discursa

A ética é uma ciência comprometida com a busca aprofundada das relações entre o homem e os conceitos de bem e de mal, certo e errado,

permitido ou proibido, justo ou injusto, honesto ou desonesto, etc, que estão presentes na nossa conduta prática, sendo o comportamento humano uma contínua resposta às questões éticas e nesse contexto surge a distinção entre ética e moral.

No campo de estudos, pode-se dividir a ética em três campos principais: a meta-ética, ética normativa e a ética aplicada. Nesta proposta de trabalho reflete-se sobre a ética normativa, que estuda a determinação daquilo que é correto, tendo como objetivo principal estabelecer um critério - princípios, modos de ser, valores - para distinguir ações corretas e incorretas.

Emile Durkheim, sociólogo francês, mostrou que à medida que o desenvolvimento avança há uma conseqüente desestruturação dos padrões tradicionais de ordem social quanto aos mesmos ideais, crenças e valores, propiciando o surgimento de padrões mais fragmentados e diferenciados de crença e prática baseada na estrutura ocupacional da nova sociedade (MORGAN, 2007).

O processo de criação de uma realidade social é decorrente, segundo Harold Garfinkel (1967), de hábeis realizações. As normas e regras que constituem a natureza de uma cultura ao serem aceitas por uma pessoa fazem-na ter sucesso na construção de uma realidade social adequada. Ao rompermos deliberadamente com esses padrões, assistiremos a um colapso do *status quo*. Esse fato demonstra que a essência de uma cultura reside no estabelecimento de suas normas e que a sua observância beneficia aqueles que a cumprem e traz a devida adequação e organização social.

Na seqüência, a câmera ainda em plano médio e plano geral, mostra o policial Matias (aluno da Faculdade) cuja identidade está incógnita, contrapondo-se ao discurso daqueles que condenam a forma de agir vigorosa dos policiais do BOPE quando no enfrentamento direto aos agentes do crime organizado, dizendo que os colegas de classe estão mal informados pela mídia e esclarecendo também a postura das pessoas da alta sociedade que desconhecem as questões sociais.

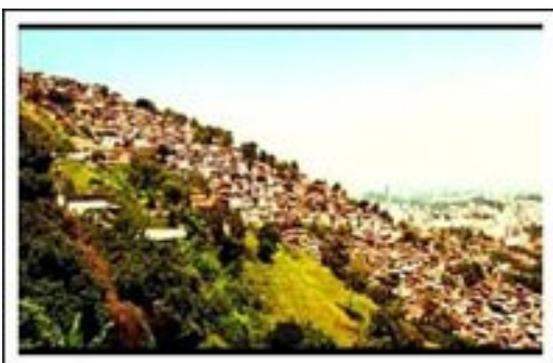


78. O policial Matias discursa



79. O policial Matias discursa

Ainda com base no pensamento de Foucault, pode-se falar do corpo “dócil”, representado pelo mesmo policial quando defende os policiais honestos, que respeitam as regras, que se submetem, que podem ser aperfeiçoados, utilizados. Mas esse mesmo corpo dócil será desafiado. A câmera mostra, primeiramente em plano geral, a favela; na seqüência, em plano médio, com trilha sonora, observa-se a captura do traficante “Baiano” (dono do morro) e depois, em diversos enquadramentos, o Capitão Nascimento entregar o fuzil para Matias - precisa testá-lo, saber se realmente está apto para substituí-lo - e na seqüência, em plongée, o momento em que Matias atira. A câmera mostra, esteticamente, o corpo morto.



80. O morro do Turano



81. Captura e morte de Baiano

82. Captura e morte de Baiano



83. Captura e morte de Baiano

84. Captura e morte de Baiano



85. Captura e morte de Baiano

86. Captura e morte de Baiano



87. Captura e morte de Baiano

88. Captura e morte de Baiano



89. Captura e morte de Baiano



90. Captura e morte de Baiano

Esse corpo não nos é dado como mera autonomia: ele é a expressão de valores sexuais, amorosos, estéticos, éticos, ligados às características da civilização a que pertencemos e que nos permite discernir em que medida ela nos controla, como podemos subvertê-la, exercitando a liberdade e possibilitando melhor coexistência humana.

*Portanto, o corpo não é um objeto. Pela mesma razão, a consciência que tenho dele não é um pensamento, quer dizer, não posso decompô-lo e recompô-lo para formar dele uma idéia clara. Sua unidade é sempre implícita e confusa... Quer se trate do corpo do outro, ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo, quer dizer, retomar por minha conta o drama que o transpassa e confundir-me com ele (MERLEAU-PONTY, 2006, p.268 - 269).*

O filme “Tropa de Elite” evidencia também, nesse diálogo corporal, as questões sociais nas diversas camadas da sociedade brasileira, em meio a uma metrópole globalizada e em constante mudança, em que o corpo também vai ser representado, disciplinado, submetido – docilizado - e inserido.

Nesse sentido, sobre o relacionamento da personagem Matias com Maria, sua colega de faculdade, que faz parte de uma ONG – organização não governamental - ouve-se o comentário do Capitão Nascimento, em off: - “quem quer ser do BOPE não pode namorar amiga de traficante”.

A frase acima retrata uma nítida alusão aos padrões de conduta, normas e valores da corporação, configurando sua cultura. Evidencia-se, por outro lado que a cultura não é imposta sobre dada situação social, porém se desenvolve no transcorrer da interação social. A cultura também não é uniforme dentro de um grupo, podendo assumir diferentes perspectivas de acordo com a visão de seus membros. Isso gera um conjunto de “subculturas” profissionais com dificuldade de comunicação entre si. Esse fato pode ser decorrente da existência de diferentes níveis de comprometimento e ideologias entre seus membros. A descrição da cultura sempre faz referência a significados, à compreensão e à forma como as pessoas vêem e compreendem suas diferentes manifestações, o que sinaliza a criação de uma realidade. Sob essa perspectiva, a cultura vai além do entendimento de uma simples variável que as organizações possuem, mas de acordo com Morgan (2007) deve ser entendida como um fenômeno ativo e vivo, por meio da qual as pessoas criam e recriam os mundos dentro dos quais vivem. Fleury (1989) pontua que cultura é

(...) um conjunto de valores e pressupostos básicos, expressos em elementos simbólicos que, em sua capacidade de ordenar, atribuir significações, construir a identidade organizacional, tanto agem como elementos de comunicação e consenso, como ocultam e instrumentalizam as relações de dominação (FLEURY, 1989, p. 6).

Na seqüência, a câmera mostra, alternadamente, o Capitão Nascimento falando ao telefone, com a esposa, grávida, que está fazendo um exame de *ultrassonografia*, e esta coloca o fone para que ele ouça as batidas do coração da criança. Nesse instante, ele se lembra do jovem “fogueteiro” da favela, que foi morto pelos traficantes por fornecer ao BOPE o nome de quem traficava as drogas no Morro do Turano.



91 e 92 - Esposa do Cap. Nascimento em ultrassonografia



93. Esposa do Cap. Nascimento em ultrassonografia



94. Mãe do jovem “fogueteiro” morto pelos traficantes

*“Sou aquele combatente  
 Que tem o rosto mascarado;  
 Uma tarja negra e amarela,  
 Que ostento em meus braços  
 Me faz ser incomum:  
 Um mensageiro da morte.  
 Posso provar que sou um forte,  
 Isso se você viver.*

*EU sou herói da nação.” (SOARES, BATISTA e PIMENTEL, 2006, p. 9)*

Na cena em que o Capitão Nascimento está iniciando as orientações para o treinamento dos policiais do BOPE, diz: *“Preparem suas almas, porque seus corpos já nos pertencem”*, e na sequência, narrando em off completa: – *Eu reconheço que para quem não é iniciado, o BOPE parece uma seita.*

Da mesma forma, no filme “Clube da Luta”, numa das cenas mais longas do filme, a personagem Jack aparece narrando:

*O Clube da Luta não era para ganhar ou perder  
O Clube da Luta não era sobre palavras – os gritos  
históricos estavam nas línguas, como numa Igreja  
Pentecostal  
Depois da luta não havia resultado  
Mas nada importava  
Depois nos sentíamos salvos*

Karl Weick (apud Morgan, 2007), psicólogo organizacional, descreve a realidade como um processo de representação. Em seu entendimento, há um papel proativo que inconscientemente se desempenha ao criar o nosso mundo. Essa proatividade refere-se à mobilização de esquemas representativos que permitam trazer nossas realidades à tona.

A visão da cultura baseada em esquemas de representação denota significativas implicações sobre a maneira pela qual as organizações são vistas e compreendidas como fenômenos culturais. Um dos questionamentos de Morgan é: como esses esquemas são criados, comunicados e mantidos?

Sua compreensão é de que do ponto de vista da percepção da cultura as organizações são em essência realidades socialmente construídas que estão muito mais nas cabeças e mentes dos seus membros do que em conjuntos concretos de regras e relacionamentos. Para sua adequada

compreensão é preciso decodificar tantos os aspectos mais simples como aqueles mais complexos desse processo de construção da realidade.

A história no filme “Tropa de Elite” revela muito mais do que o cotidiano dos policiais militares, sua formação e treinamento no curso do BOPE, as humilhações e os perigos que enfrentam, suas tarefas e meios de burlar o sistema; Seus confrontos revelam partes da sociedade e de como ela se comporta, do que é composta.

*Sangue frio em minhas veias,  
congelou meu coração  
nós não temos sentimentos,  
nem tampouco compaixão,  
nós amamos os cursados  
e odiamos pés-de-cão* (SOARES, BATISTA e  
PIMENTEL, 2006, p.11)

Em outro momento, ao retratar os policiais corruptos, a câmera (como que bisbilhotando) mostra, detalhadamente, em plano geral, e depois em plano médio, as diversas ações, como a conversa entre o soldado Paulo e o seu superior, solicitando suas férias. Ao abrir a gaveta e revelar o dinheiro que recebe para autorizar essas férias, o chefe diz: “a polícia depende do sistema e o sistema trabalha para resolver os problemas do sistema”.

Também, em outra situação, que revela policiais recebendo propina para manter a segurança de comerciantes moradores da favela, ouve-se a voz do Capitão Nascimento, em off:

- *“o sistema não tem limite, parceiro, ela já faz parte da cultura da polícia”.*

Além da corrupção vista na cena anterior, a câmera mostra a cena em que o Capitão Nascimento determina que os corpos de alguns traficantes mortos fossem enterrados e a “briga” entre os policiais militares e o BOPE sobre o local escolhido – os corpos são removidos de uma área para outra, para não comprometer o relatório, e exhibe realística e esteticamente o corpo

morto do marginal. Na seqüência, ouve-se a voz do Capitão Nascimento, em de FOUCAULT: *“é mais fácil mudar o local do crime, do que localizar os criminosos”*. Segundo o pensamento de Foucault, tendo em vista o modelo capitalista de produção, o corpo se torna diretamente mergulhado num campo político, onde as relações de poder têm alcance imediato sobre ele, por ser ao mesmo tempo um corpo produtivo, submisso e também descartável.

No recente filme, *Gomorra*, do diretor Matteo Garrone (Itália, 2008), baseado no livro de Roberto Saviano, (*Gomorra*, 2006), há cinco histórias paralelas que mostram as facetas da máfia no sul da Itália. Nas cenas iniciais do filme, e depois na seqüência, a câmera mostra, em plano geral, sem cortes, os corpos de pessoas assassinadas pela organização sendo recolhidos por uma pá carregadeira e lançados em locais de desova para serem enterrados.

Isso denota que a percepção dos relacionamentos diários da organização, do ponto de vista da construção da realidade, e o surgimento de novas descobertas da formação do funcionamento de um grupo ou da configuração de uma liderança, estão relacionados às habilidades de se criar um senso compartilhado de realidade. Os níveis de percepção estão voltados aos artefatos visíveis, tais como arquitetura: estética, logotipo; sistema de valores declarados: valores abertos, sujeitos a debates, publicados e/ou explícitos; certezas tácitas compartilhadas: valores, pressupostos, crenças, ritos, estratégias de socialização.

Nas organizações atuais o sistema de crenças que as mantêm emprestam grande ênfase à racionalidade, uma vez que esse é o elemento que as legitima publicamente, somado à sua habilidade de se mostrar em ação. Essa é a razão que leva os cientistas a considerarem a racionalidade como o mito da sociedade moderna, por fornecer referências e um sistema de crenças passíveis de serem compreendidas e explicar a experiência diária. Além de legitimarem certos padrões de ação, tal mito ajuda a evitar antagonismos próprios de incertezas e inseguranças ligados aos valores e ações das pessoas.

Entretanto, segundo Morgan (2007), há necessidade de que não haja manipulação na criação e recriação da cultura organizacional, tornando-a sinônimo de controle e não de expressão humana ao transformar sua natureza e influência em algo pernicioso e autoritário.

Esse fato pode justificar-se uma vez que a cultura organizacional

- reflete as escolhas e as preferências de todos, líderes e demais membros;
- direciona ações, levando em conta experiências anteriores;
- mostra elementos de significação face a situações de adaptação externa e integração interna;
- cria mecanismos de controle para comportamentos formais e informais.

É preciso considerar que o filme é uma obra de ficção, uma obra de arte, com um enredo, uma história, mesmo que, no caso de “Tropa de Elite”, o diretor José Padilha, por ser documentarista, tenha uma enorme preocupação com a realidade das cenas. Para tanto contratou consultores que eram policiais convencionais do BOPE e da comunidade, conforme entrevista constante na seção extra do DVD:

*- “a gente queria mostrar como a dinâmica social dos moradores do Rio de Janeiro geraram esses grupos sociais e essa incompatibilidade: olhar de fora. O funcionamento interno da polícia é fundamental para a compreensão da violência urbana. Nós queríamos que as pessoas que estavam sentadas assistindo o filme olhassem isso e pensassem: estou vendo isso de forma diferente” ( DVD Vídeo Universal, 2007).*

Segundo comentários do roteirista Rodrigo Pimentel (entrevista registrada no DVD), os atores receberam o roteiro sem diálogo – o filme foi inteiro improvisado. Os atores entendiam qual era a natureza do personagem que iam fazer e ensaiavam várias vezes as cenas improvisadas sem texto,

sendo o filme todo rodado com a câmera na mão. Exemplo disso são as cenas filmadas no apartamento do Capitão Nascimento, que foram improvisadas, num espaço fechado, sem cortes, onde a câmera se esgueirava, como que “bisbilhotando”.

Toda essa elaboração estética que o diretor José Padilha consegue colocar no filme “Tropa de Elite” impressiona pelo diálogo que provoca com o espectador, com a realidade que a sociedade convive e com os filmes existentes sobre esse assunto que o precedem, como o já citado “Cidade de Deus”.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A década de 90 assinala uma crise na narrativa e nos códigos de ação porque os roteiros, à maneira antiga, já não são mais atrativos, o sensorial passa a preexistir ao conteúdo, os filmes transformam-se em laboratórios de sensações físicas.

A magia do cinema está justamente no realismo que ele é capaz de produzir e isso se faz presente desde a primeira “sessão cinematográfica” da história, produzida pelos irmãos Lumière (1895) quando o público presente, ao ver um trem movendo-se em sua direção, correu para fugir de algo que lhes parecia tão real.

Ao longo da história, o cinema criou novas formas de lidar com esse realismo com o qual o público foi se identificando e nesse enfoque o cinema se desenvolveu como indústria, tendo a magia como seu maior produto. Ao compreender a subjetividade dessa magia, a indústria cinematográfica sentiu a necessidade de buscar soluções que atendessem a cada tipo de público, surgindo assim o cinema de gênero, o qual se caracteriza pela transposição de fórmulas que já eram populares na literatura ou no teatro – comédia, riso, western, drama, *thriller*, horror, etc

Em sua trajetória, o cinema firma-se como a arte do século XX, buscando as bases para a criação de uma linguagem visual que reflete claramente o homem moderno e contemporâneo e sua compreensão estética de ver o mundo. Para alcançar essa totalidade é preciso unir visões parciais do olhar, unificar o que os olhos dispersam. No cinema isso é possível: a câmera capta esses instantes. O cinema como arte revela-se nesse universo sensível ao utilizar o movimento, os planos, a montagem, os movimentos da câmera, som e imagem, ligados à técnica e à tecnologia.

Portanto, o cinema pode ser estudado como forma de expressão na medida em que manifesta, não apenas o conteúdo das relações existentes no cenário social, mas os modos pelos quais essas relações se manifestam. São relações de troca de imagens e de experiências corporais. No atual contexto do pensamento ocidental, a predominância da imagem sobre o texto e da

sensação sobre a reflexão remete a uma realidade mais complexa: a fascinação pelo espetáculo e pela representação fotográfica do real. A cultura e o pensamento contemporâneo motivam a intuição, a emoção, a diversidade e a busca pelo prazer momentâneo.

Esse discurso evoca a proposta inicial desse trabalho, quanto a evidenciar o diálogo entre o cinema e a filosofia e, além da obra de arte, sua significação como forma existencial da percepção da vida em suas diversas dimensões. Ao definir categorias relacionais, foi possível, em ambos os filmes, observar a presença das questões estéticas, da ética, da violência que permeia a cultura organizacional, ensejando reflexões no campo filosófico, presentes na materialidade da narrativa fílmica.

Sob essa perspectiva, os caminhos trilhados mostraram que

- o cinema revela, na estética e representatividade do corpo, uma ética discursiva, que é aceita pelos membros do grupo e da sociedade. Revela ainda o funcionamento social através dos discursos que se interrelacionam, num processo dinâmico de construção e desconstrução. O espectador capta a materialidade desse discurso circulante e a internaliza, em sua subjetividade e especificidade, reelaborando-a em constantes relações de trocas que compõem o cenário social.
- o cinema é um instrumento produtor de discursos que permeiam as visões de mundo. Através da relação comunicativa com o filme, com os seus criadores - cineastas, produtores - e o público, surge a interação. O cinema enquanto arte e reflexão filosófica é uma arte engajada; ficção e realidade mostram um universo de possibilidades que se dão no plano da imaginação e da criação. O espectador dialoga com o filme nesse constante processo: eu-tu-ligação.
- conceitos como ética, violência, estética e cultura organizacional presentes na literatura e na filosofia estão presentes nos filmes, possibilitados pelas características próprias das técnicas, tecnologias, tipologia textual e a subjetividade de seu criador. A imagem possibilita diversos questionamentos,

impedindo um fechamento pleno das questões – há um universo de possibilidades disponíveis ao espectador, denotando, assim, que os resultados desse trabalho atenderam, no que concerne aos objetivos propostos, ao desejo inicial de provocar indagações e reflexões sobre as atitudes e padrões de conduta na sociedade contemporânea.

Ressalte-se que “ao abrirem-se as cortinas” as descobertas ensejaram momentos de suspenses, angústia, ansiedade, risos, prazeres, inquietações. Propiciaram ainda uma diferente leitura e compreensão de mundo pelo olhar sequioso de cinéfila ao descobrir que por detrás das lentes de uma filmadora o cinema pode ser mais do que um momento de fruição. Ele é também uma possibilidade de apreensão material e subjetiva da realidade em suas múltiplas fragmentações.

Ao finalizar esse desafio, a emoção emerge ao sentir e saber que o cinema surge também pelo desejo de ver. E, o desejo que provoca o olhar, esse mesmo desejo, coloca a pesquisadora em tensão num corpo que se põe à disposição de um olhar, já contido numa tela. Tudo acontece ao mesmo tempo, como se fossem dois olhares coabitando no mesmo espaço. Fazer ver, logo que o olhar é possuído, abre caminho para o transe, para o gozo.

Nesse momento, a câmera realiza um movimento de zoom. Fecham-se as cortinas e acendem-se as luzes. A pesquisadora identifica na platéia, saindo sorrateiramente, Merleau-Ponty, grande espectador. Antes que se vá, em um diálogo de cumplicidade, apropria-se de seu pensamento, compartilhando-o, por entender também que o cinema, posto que é arte, pode sim, dialogar com a filosofia

*[...] uma vez que a filosofia não é o reflexo de uma verdade prévia, mas, assim como a arte, é a realização de uma verdade [...] ela é atual ou real, assim como o mundo, do qual ela faz parte [...] Se então, a filosofia e o cinema estão de acordo, se a reflexão e o trabalho crítico correm no mesmo sentido, é porque o filósofo e o cinema têm em*

*comum um certo modo de ser, uma determinada visão de mundo que é aquela de uma geração. (MERLEAU-PONTY, 2006, p.19).*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de Filosofia*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1963.

APEL, K. (Org.) *Apriori* da comunidade de comunicação. Em: *Estudos de moral moderna*. Tradução: Paulo Astor Soethe. São Paulo: Loyola, 2000.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 10 ed. Tradução: Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

\_\_\_\_\_. *Sobre la violência*. Madri: Alianza Editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. *Da violência*. Tradução. Maria Cláudia Drummond Trindade. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1985.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética Ltda., 1993.

BACCEGA, Maria Aparecida. O Gestor e o campo da comunicação. In BACCEGA, Maria Aparecida (Org.). *Gestão de Processos Comunicacionais*. São Paulo: Atlas, 2002.

BAECQUE, Antoine. O corpo no cinema. Em: COURTINE, Jean- Jacques. História do corpo, vol. III. *As mutações do olhar: o século XX*. 2008,

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Ensaios críticos III. Tradução de Lea Novaes. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica – primeira versão. In: BENJAMIN, Walter: *Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.192. (Obras escolhidas, v. 1)

- BETTON, Gérard. *Estética do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BION, Wilfred Ruprecht. *Experiências com grupos: os fundamentos da psicoterapia de grupo*. Tradução: Walderedo Oliveira. São Paulo: Imago, 1975.
- BOBBIO, Norberto. *A era dos direitos*. Rio de Janeiro, Campus 1992
- BORGES, M; DALL'AGNOL, D; DUTRA, D. *Ética*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002, 141p. (Coleção: O que você precisa saber sobre....)
- BREA, Joana. *Cinema e construção de subjetividades: a análise do discurso em Clube da Luta*. In: 1º CONGRESSO DE ESTUDANTES DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO DO RIO DE JANEIRO, 11, 2006. Disponível em [www.uff.br/ciberlegenda/gt6](http://www.uff.br/ciberlegenda/gt6). Acesso em 14/07/2008.
- CABRERA, Júlio. *Cinema e filosofia: de como o cinema pensa e a filosofia se estremece*. 2006  
Disponível em [www.unb.br/ih/fil/cabrera/portugues/cinema.htm](http://www.unb.br/ih/fil/cabrera/portugues/cinema.htm). Acesso em 19/07/2008.
- CALAZANS, Flávio Mário de Alcântara. *Propaganda subliminar multimídia*. São Paulo: Summus, 1992. 120 p.
- CAMARGO, Maurício Hermíni de. *La ciociará: romance, cinema e a relação com o espaço*. São Paulo. 2005. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Literatura Italiana. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2000. 567 p.
- \_\_\_\_\_. *Contra a violência*. LABORATÓRIO DE POLÍTICAS PÚBLICAS / UERJ / PROGRAMA POLÍTICAS DA COR NA EDUCAÇÃO BRASILEIRA, 2007. Texto disponível em [www.lpp-uerj.net](http://www.lpp-uerj.net). Acesso em 15/07/2008.

CHAUÍ, Marilena. Ensaio: Ética e Filosofia. *Revista Debate*. FUNDAÇÃO ABRAMO. 31/12/1998.

Disponível em: <http://www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article>. Acesso em 15/072008

DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO Virginia; FREITAS, Verlaine; KANGUSSU, Imaculada. *KÁTHARSIS: reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: C/Editora Arte, 2002.

FLEURY, Maria Tereza Leme; FISCHER, Rosa Maria. *Cultura e poder nas organizações*. São Paulo: Atlas, 1989.

FIGUEIREDO, Vera F. Estéticas híbridas: o ocaso da grande divisão. In: HENRIQUES, Ana Lúcia de Souza. *Literatura e comparativismo*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2005. p. 9 -21.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução: Roberto Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: Nau Editora - PUC/Rio, 1976.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir*. Tradução: Ligia Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1989.

FREITAS, Nivaldo Alexandre de. Apontamentos sobre mimesis em Adorno e Benjamin. *Digitarama. Revista Acadêmica de Cinema*, n. 4 2007 Disponível em <http://www.estácio.br/graduação/cinema/digitagrama/numero4/entrevista.asp>. Acesso em 16/07/2009.

GALLIANO, A. GUILHERME. *O método científico: teoria e prática*. São Paulo: Harbra, 1979.

GARFINKEL, Harold. *Studies in ethnomethodology*. Englewood. Cliffs: Prentice-Hall. 1967.

GOMES, M. R. *O Poder no Jornalismo*. São Paulo: Hackers Editores. Edusp, 2003.

HABERMAS, Jürgen. *Direto e Democracia: entre factidade e validade*. V.I. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

HABERMAS, Jürgen. *Consciência moral e agir comunicativo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992.

HEIDDEGER, Martin. *O ser e o tempo*. Tradução: Benedito Nunes. Petrópolis: Vozes, 1997.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Florianópolis: EDUSC, 2001.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. . *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Atlas, 2001.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (Org.). *Dicionário temático do ocidente medieval*. São Paulo: Imprensa Nacional, Bauru: EDUSC, 2002.

LOURAU, René. *A análise institucional*. Petrópolis: Vozes, 1975.

McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. Tradução: Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969.

MARQUES, Ramiro. *A Ética de Alasdair Macintyre*. A Vida. s/d. Texto disponível em [www.eses.pt/usr/ramiro/docs/etica\\_pedagogia](http://www.eses.pt/usr/ramiro/docs/etica_pedagogia). Acesso em 20/08/2008

MENDONÇA, Fernando. *Filosofia no cinema*. Disponível em: [www.ipv.pt/millenum/Millenum29/17.pdf](http://www.ipv.pt/millenum/Millenum29/17.pdf). Acesso em 19/07/2008.

MENEGUELO, Cristina. *Poeira de estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas: Ed. Unicamp, 1996 (Coleção Viagens da Voz). 194 p.

MERLEAU- PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 3 ed. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 662 p.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva. 1972.

MONASSA, Tatiana. A arte do choque e do engajamento: sobre Tropa de Elite e sua excelência cinematográfica. *Contracampo. Revista de cinema*. Disponível em: [www.contracampo.com.br/90/artchoqueengajamento.htm](http://www.contracampo.com.br/90/artchoqueengajamento.htm). Acesso em 14/01/2009.

MORGAN, Gareth - *Imagens da Organização*. São Paulo: Atlas, 2007

NIETZSCHE, Friederich. W. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Schwarcz, 1992.

OLIVEIRA, Cristina G. Machado de. *A questão do ser*. Disponível em: [www.esnips.com/user/sapientiae](http://www.esnips.com/user/sapientiae). Acesso em 19/7/2008.

PEÇANHA, Dóris Lieth. Cultura organizacional: o desvelar de padrões inconscientes. *Revista de Administração*. São Paulo, v. 32, n. 4, p. 84-91. out./dez. 1997.

PIMENTEL, Rodrigo. *Entrevista*. In: PIMENTEL, Rodrigo. *Tropa da Elite*. Brasil. DVD. VÍDEO UNIVERSAI – 116 min cor 2007.

PINO, Angel. Violência, educação e sociedade. *Educação e . Sociedade*. Campinas, vol. 28, n. 100 - Especial, p. 763-785, out. 2007. Disponível em [www.cedes.unicamp.br](http://www.cedes.unicamp.br). Acesso em 12/07/2008.

RIVERA, Juan Antonio *O que Sócrates diria a Woody Allen*. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

RODRIGUEZ, Vanessa B. Campos. Além do espelho: uma análise do filme *De olhos bem fechados*, de Stanley Kubrick. COMMUNICARE: REVISTA DE

PESQUISA, São Paulo, Vol. 3, no.1, Faculdade de Comunicação Social Casper Líbero, 1º. Semestre, 2003.

ROVAI, Mauro Luiz. *Imagem-movimento, imagens de tempo e os afetos "Alegres" no filme "O Triunfo da Vontade", de Leni Riefenstahl: um estudo de sociologia e cinema*. São Paulo. 2001. Tese de doutorado. Departamento de Sociologia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.

ROWLANDS, Mark. *A filosofia explicada pelos filmes de ficção científica*. Tradução de Edmo Suassuna. São Paulo: Editora Ediouro Publicações, 2005.

SANCHÉZ VASQUEZ, Adolfo. *Ética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. Teoria do corpo na literatura in DUARTE, Rodrigo et all (orgs). *Kátharsis: reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2002.

SEVERINO, Antonio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 1982.

SOARES, Luis Eduardo, BATISTA, André e PIMENTEL, Rodrigo. *A elite da tropa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

SPENDER, Stephen. *The year of the young rebels*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1969

SSCHOLLHAMMER, Karl Eric. Entrevista à Gabriela Lírio. *Digitarama - Revista Acadêmica de Cinema*. n. 4, p. 3, 2007. Disponível em: [www.estacio.br/graduação/cinema/digitagrama/numero4/estrevista.asp](http://www.estacio.br/graduação/cinema/digitagrama/numero4/estrevista.asp). Acesso em 16/07/2007.

STRATHERN, Paul. *Nietzsche em 90 minutos* - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

TERNEIRO, André Reche. O novo fascínio e encanto no neo-protagonismo no cinema. REVISTA GRIFFE. ISSN 1980-3222.

Disponível em: <http://www//revistagriffe.blogspot.com/2007/08/o-novo-fascnio-e-encanto-no-neo.html>. Acesso em: 01/08/2007.

VIGOTSKI, Lev Semionovitch. *Psicologia da Arte*. São Paulo: Martins Fontes. Tradução: Paulo Bezerra, 1998. 377 p.

WALD, George. The New Yorker, 22 de março de 1969 *apud* ARENDT, Hanna. *Sobre la violencia*. Madri: Alianza Editorial, 2005.

WEICK, Karl. *The Social Psychology of Organizing*. [s/l] 2nd Ed. McGraw Hill, 1979.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. São Paulo: Edições Graal Ltda., 2003. 484 p.

\_\_\_\_\_. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

**UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI**

**CELINA MARIA SILVA DE CASTRO PAIVA**

**CINEMA E FILOSOFIA UMA INTERLOCUÇÃO  
POSSÍVEL**

**A ética, a cultura organizacional e a estética da  
violência nos filmes Clube da Luta e Tropa de Elite**

**SÃO PAULO**

**2009**

**CELINA MARIA SILVA DE CASTRO PAIVA**

**CINEMA E FILOSOFIA UMA INTERLOCUÇÃO  
POSSÍVEL**

**A ética, a cultura organizacional e a estética da  
violência nos filmes Clube da Luta e Tropa de Elite**

**Dissertação apresentada à Banca  
Examinadora como exigência parcial para  
obtenção do título de Mestre do Programa  
de Mestrado em Comunicação, área de  
concentração em Comunicação  
Contemporânea da Universidade Anhembi  
Morumbi de São Paulo, sob a orientação  
do Prof. Dr. Luis Antonio Vadico**

**São Paulo**

**2009**

**CELINA MARIA SILVA DE CASTRO PAIVA**

**CINEMA E FILOSOFIA UMA INTERLOCUÇÃO  
POSSÍVEL**

**A ética, a cultura organizacional e a estética da  
violência nos filmes Clube da Luta e Tropa de Elite**

**Dissertação apresentada à Banca  
Examinadora como exigência parcial para  
obtenção do título de Mestre do Programa  
de Mestrado em Comunicação, área de  
concentração em Comunicação  
Contemporânea da Universidade Anhembi  
Morumbi de São Paulo, sob a orientação  
do Prof. Dr. Luis Antonio Vadico**

Aprovada em \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

---

Prof. Dr. Luiz Antonio Vadico

---

Profa. Dra. Bárbara Heller

---

Prof. Dr. Gelson Santana Penha

## RESUMO

A pesquisa discute a possibilidade de interlocução entre o cinema e a filosofia, partindo do ponto de vista que a abordagem fílmica propicia uma análise da relação homem-mundo capaz de revelar as contradições da existência humana, mostrando seus conflitos, denunciando suas realidades. A perspectiva filosófico-existencial contemporânea, tendo como referencial teórico a fenomenologia embasou a abordagem ao tema. Os objetivos do trabalho consistiram em reforçar o diálogo entre filosofia e cinema e provocar uma reflexão. A metodologia utilizada compreendeu a pesquisa bibliográfica e a análise fílmica de *Clube da Luta* e *Tropa de Elite*. A análise evidenciou que o cinema revela, na estética e representatividade do corpo, uma ética discursiva, que é aceita pelos membros do grupo e da sociedade. Revela ainda o funcionamento social através dos discursos que se interrelacionam, num processo dinâmico de construção e desconstrução. O espectador capta a materialidade desse discurso circulante e a internaliza. Assim, o cinema é um instrumento produtor de discursos que permeiam as visões de mundo. O cinema enquanto arte e reflexão filosófica mostra um universo de possibilidades que se dão no plano da imaginação e da criação. Conceitos como ética, violência, estética e cultura organizacional, presentes na literatura e na filosofia, estão também nos filmes. A imagem possibilita diversos questionamentos, impedindo um fechamento pleno das questões – há um universo de possibilidades disponíveis ao espectador, denotando, assim, que os resultados desse trabalho atenderam, no que concerne aos objetivos propostos, ao desejo inicial de provocar indagações e reflexões sobre as atitudes e padrões de conduta na sociedade contemporânea.

Palavras-chaves: Cinema contemporâneo; filosofia, ética; estética; violência e cultura organizacional.

## ABSTRACT

The research discusses the possibility of interaction between the cinema and philosophy, from the point of view that the filmic approach provides an analysis of the man-world relationship capable of revealing the contradictions of human existence, showing its conflicts, denouncing its realities. The contemporary existential-philosophical perspective, having phenomenology as theoretical reference, provided foundations to the subject. The objectives of the research consisted of strengthening the dialogue between philosophy and cinema as well as provoking reflection. The methodology included literature research and the analysis of the films *Fight Club* and *Tropa de Elite*. The analysis showed that the cinema reveals, in the aesthetics and representation of its body, a discourse ethics which is accepted by members of the group and society. It also unveils the social functioning through the speeches that are interwoven in a dynamic process of construction and deconstruction. The viewer captures the materiality of this circulating discourse and internalizes it. Thus, the cinema becomes a tool which produces discourses that permeate the world views. The cinema as art and philosophical reflection displays an array of possibilities that occur in terms of imagination and creation. Concepts such as ethics, violence, aesthetic and organizational culture, present in literature and philosophy, also exist in the movies. The image enables several questionings, impeding a full closure of the issues - there is an array of possibilities available to the viewer, indicating therefore that the results of this study met, concerning the objectives proposed, the initial desire of provoking questionings and reflections on the attitudes and patterns of behavior in contemporary society.

Key Words: Contemporary cinema, philosophy; ethics, violence, aesthetic and organizational culture.

Key Words: Contemporary cinema, philosophy, ethics, violence, aesthetic and organizational culture.

## **Agradecimentos**

À vida...

Aos meus pais e antepassados.

À minha família.

À minha irmã Cecília Dalva, que partilhou cada momento deste desafio, principalmente os mais difíceis

Aos queridos amigos Prof. Geraldo Naclério Canto e sua esposa, Regina Helena Mattos Canto, meu eterno carinho

Ao Instituto "Madre Mazzarello", pela oportunidade e "*amorevollezza*", meu eterno agradecimento

À UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI pela oportunidade

À Coordenação e Professores do Curso de Mestrado em Comunicação, pela oportunidade e aprendizado

Ao professor Doutor Luiz Antonio Vadico, por me desafiar constantemente para produzir o melhor

Aos professores doutores Bárbara Heller e Gelson Santana Penha membros da Banca Examinadora, pela generosidade de seu tempo e contribuições ao meu crescimento profissional

A todas as pessoas especiais que iluminam o meu cotidiano de diferentes formas

## LISTA DE IMAGENS

Fig.1 e 2 - Clube da Luta – o luxo de Jack .....	pg. 44
Fig. 3 e 4 - Clube da Luta – Marla.....	pg. 45
Fig. 5 e 6 - Clube da Luta - Jack/Thyler.....	pg.49
Fig. 7 - Clube da Luta – Incêndio no apartamento de Jack.....	pg. 51
Fig. 8 - Clube da Luta - Acerte-me.....	pg. 51
Fig. 9 - Clube da Luta – Paper.....	pg. 51
Fig.10 - Clube da Luta - Os “Filhos do Meio”da história.....	pg. 52
Fig 11- Bem-vindo ao Clube da Luta.....	pg. 52
Fig.12 - Clube da Luta - Esporte “Ferrado” .....	pg. 52
Fig.13 - Bem-vindo ao Clube da Luta.....	pg. 53
Fig.14 - Clube da Luta - Esporte “Ferrado” .....	pg. 53
Fig.15 e 16 - A vingança cínica de Jack .....	pg. 53
Fig. 17 e 18 - A vingança cínica de Jack.....	pg. 54
Fig.19 e 20 - Projeto Caos.....	pg. 55
Fig. 21 - Projeto Caos.....	pg. 56
Fig. 22 - Projeto Caos - Sacrifício Humano.....	pg. 56
Fig. 23 e 25 - Clube da luta – As lutas continuam.....	pg. 57
Fig. 26 e 27 - O corpo desfigurado.....	pg. 58
Fig. 28 - A casa da Paper Street.....	pg. 60
Fig. 29 - No interior do ônibus.....	pg. 60
Fig. 30 -Thyler/Jack - críticas à propaganda.....	pg.60
Fig. 31- J ack/Thyler - Outras ocupações.....	pg. 61
Fig. 32 – Projeção de filmes.....	pg. 61
Fig. 33 - Jack/Thyler- Pornografia.....	pg. 61
Fig. 34 - Pornografia nos filmes infantis.....	pg. 61
Fig. 35 - Projeto Caos - Lição de Casa.....	pg. 62
Fig. 36 e 37 - Projeto Caos - Lição de Casa.....	pg. 63
Fig. 38 a 42 - Queimadura química.....	pg. 66
Fig. 43 - Jack/Thyler- “Acerte-me” .....	pg. 68
Fig. 44 - Chegou a hora.....	pg. 68

Fig. 45 - Bem-vindo ao Clube da Luta.....	pg. 69
Fig. 46 e 47 - Marla Singer.....	pg. 70
Fig. 48 - Jack/Thyler - Experiência de vida.....	pg. 70
Fig. 49 - O acidente.....	pg. 70
Fig. 50 - Tropa de Elite - Como tudo começou.....	pg. 74
Fig. 51 - A favela do Morro do Turano.....	pg. 74
Fig. 52 - O BOPE (Batalhão de Operações Especiais).....	pg. 75
Fig. 53 - Cap. Nascimento – Orientações.....	pg. 75
Fig. 54 - Baiano preparando a execução do estudante Edu.....	pg. 80
Fig. 55 - Edu no “microondas”.....	pg. 80
Fig. 56 - Execução dos estudantes Roberta e Edu.....	pg. 80
Fig. 57 a 61 – Treinamento do BOPE.....	pg. 87
Fig. 62 e 63 - Treinamento do BOPE.....	pg. 88
Fig. 64 e 65 - Protesto dos estudantes.....	pg. 90
Fig. 66 e 67 - Conflitos durante o protesto.....	pg. 91
Fig. 68 e 69 - Violência policial .....	pg. 91
Fig. 70 a 73 - Violência policial – Tortura.....	pg. 92
Fig. 74 e 75 - Maria fala sobre a obra de Foucault.....	pg. 93
Fig. 76 e 77 - O policial Matias discursa.....	pg. 93
Fig. 78 e 79 – O policial Matias discursa.....	pg. 94
Fig. 80 – O morro do Turano.....	pg. 95
Fig 81 a 88 – Captura e morte de Baiano.....	pg. 96
Fig. 89 e 90 – Captura e morte de Baiano.....	pg. 97
Fig. 91a 93 - Esposa do Cap. Nascimento em ultrassonografia.....	pg. 99
Fig. 94 – Mãe do jovem “fogueteiro” morto pelos traficantes.....	pg. 99

# SUMÁRIO

## 1. INTRODUÇÃO:

Cinema e filosofia: uma interlocução possível ..... 09

1.1 Metodologia .....16

1.2. Objetivos .....20

2. ANÁLISE FÍLMICA .....21

2.1 O filme *Clube da Luta*, de David Fincher ..... 21

2.2 O filme *Tropa de Elite* de José Padilha .....50

CONSIDERAÇÕES FINAIS .....83

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....87

## 1- INTRODUÇÃO

### Cinema e filosofia: uma interlocução possível

*O cinema é a forma de arte que corresponde aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfego, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente. Walter Benjamin*

O interesse pelo tema aqui abordado origina-se do caloroso entusiasmo da pesquisadora pelo cinema, tendo raízes na sua infância, numa cidade do interior paulista. Seus pais freqüentavam assiduamente as sessões cinematográficas e ela vivenciava o prazer que eles sentiam. Ir ao cinema significava, acima de tudo, um evento social muito importante, o qual era precedido de uma preparação quase ritualística: as melhores roupas, o horário da sessão, a expectativa de assistir ao filme. Depois, os comentários sobre os atores, a importância da mensagem, etc., fortalecendo a comunicação familiar motivada pela magia do cinema. Ao longo de sua formação acadêmica e das experiências docentes compartilhadas no processo educativo, a posição da pesquisadora, nessa relação dialógica de indivíduo-sujeito, fez crescer o interesse devido às múltiplas possibilidades que a abordagem fílmica propiciava na análise homem-mundo, sob os mais diversos discursos e enfoques filosóficos, transformando as aulas em instigantes fóruns de interlocução, uma vez percebida a afinidade que a arte e a filosofia guardavam entre si.

Por meio de pesquisas realizadas, deparou-se com a existência de alguns trabalhos publicados, que estabelecem essa possibilidade dialógica entre o cinema e a filosofia, destacando-se *La ciociara: romance, cinema e a*

relação com o espaço – de autoria de Maurício Hermini de Camargo (2005); *Imagem-movimento, imagens de tempo e os afetos “alegres” no filme O triunfo da vontade, de Leni Refenstahl*: um estudo de sociologia e cinema, da autoria de Mauro Rovai (2001). Encontrou ainda, estudos bibliográficos, tais como: *O que Sócrates diria a Woody Allen*, de Juan Antonio Rivera (2004) e *A filosofia explicada pelos filmes de ficção científica*, de Mark Rowlands (2005).

No campo da cinematografia alguns autores defendem a idéia de que o cinema pode construir e constrói a análise, a reflexão e a crítica sobre a realidade e os seres humanos, concordando que é necessária uma reflexão sobre a relação entre a denominada “cultura de massa” e a arte, como Marilena Chauí, Brea, Júlio Cabrera, Mendonça, Baccega.

Marilena Chauí (2000) descreve as atividades de análise, reflexão e crítica como atividades filosóficas. Discutindo a história das concepções filosóficas sobre a arte e seu objeto, informa que desde o início do século XIX as artes deixaram de ser pensadas apenas do ponto de vista da produção de beleza, para serem vistas como expressão de emoções e desejos, interpretação e crítica da realidade social, entre outras finalidades. Chauí relata que durante o Romantismo ocorreu o apogeu da valorização das artes como expressão do conhecimento. Nessa época a arte foi concebida como

*[...] o órgão geral da Filosofia”, sob três aspectos diferentes: para alguns, a arte é a única via de acesso ao universal e ao absoluto; para outros, como Hegel, as artes são a primeira etapa da vida consciente do Espírito, preparando a religião e a Filosofia; e outros, enfim, a concebem como o único caminho para reatar o singular e o universal, o particular e o geral, pois, através da singularidade de uma obra artística, temos acesso ao significado universal de alguma realidade. Essa última perspectiva é a que encontramos, por exemplo, no filósofo Martin Heidegger, para quem a obra de arte é desvelamento e desvendamento da verdade (CHAUÍ, 2000, p. 412- 413).*

Brea (2006) argumenta que é preciso considerar que o cinema realizado industrialmente não forma um grande conjunto indiferenciado e uniforme, mas abriga “*em seu bojo diferenças não só de linguagem, mas de propósito*” (2006, p. 4). Brea recorre à Vera Figueiredo (2005) a qual, investigando sobre o processo atual do cinema, percebeu que a dicotomia entre arte e cultura de massa tende a perder seus contornos nítidos “*uma vez que as soluções estilísticas de vanguarda, como metanarratividade, intertextualidade e desarticulação do espaço temporal, foram assimiladas pela cultura de massa sem prejuízo comercial*”. (FIGUEIREDO, 2005 *apud* BREA, *ibid*, p. 9) e a arte observa a cultura de massa, buscando nela elementos de trabalho.

Cabrera (2006) autor de “O cinema pensa” considera que grandes diretores como Ingmar Bergman, Alain Resnais, Stanley Kubrick ou mesmo Steven Spielberg não são apenas cineastas, são filósofos, uma vez que para este autor os filmes, mais do que experiências estéticas ou produtos de lazer para as massas, são conceitos-imagem, ferramentas poderosas para a exposição e a discussão de questões preciosas à humanidade.

*O que sustento é que a literatura e o cinema podem conseguir pensar o fluxo histórico-vivido (o pólo kierkegaardiano do continuum) sem sentir a necessidade de reduzi-lo à representação, ou a conceitos puramente intelectuais [...] Se filosofar for um tipo de movimento que se isenta da obrigação de ater-se a uma dada “tradição”<sup>1</sup> (de Tales a Wittgenstein), o cinema e a literatura podem ser filosóficos a partir da própria força com que são capazes de gerar conceitos. (CABRERA, 2006, p.1-2).*

Mendonça (2008) argumenta que o cinema é constituído pela contribuição da literatura, da música e da fotografia, bem como de outras formas de arte e também da filosofia. Para ele a obra de arte sempre foi objeto de reflexão filosófica e filmes como, *2001- Uma odisséia no espaço*, dirigido por Stanley Kubrick (1968), demonstram a possibilidade do cineasta produzir

---

<sup>1</sup> Aspas do autor citado.

filosofia, na medida em que assume uma atitude crítica e reflexiva. Para este autor, mais do que tornar o espetáculo um suporte à reflexão – sua obra induz ao ato reflexivo, gerando em última análise o conhecimento. Mendonça conclui sua visão afirmando que filmes que contém uma filosofia em sua essência são responsáveis, em grande parte, pela educação filosófica popular.

Joana Brea (2006) considera que a mídia em sua totalidade é um sistema que produz subjetividades, ou seja, é um instrumento produtor de discursos que constroem visões de mundo.

A experiência provocada pelo cinema traz uma vivência, uma relação comunicativa, através da obra de arte (filme), do criador (cineastas, produtores, etc) e do público, surgindo uma profunda interação através da linguagem audiovisual. Nesse contexto, o cinema precisa revelar as contradições da existência humana, mostrando seus conflitos, denunciando suas realidades.

A linguagem cinematográfica, em sua expressão, passeia por vários gêneros: da comédia aos filmes de ação, passando pelo drama, melodrama, ficção científica, violência, entre outros, confirmando sua abrangência intertextual e sua capacidade de olhar e interpretar o mundo sob diversas perspectivas. Nesse contexto, o cinema, em sua dimensão e imagem dinâmica, permite a recriação da vida, apto a tornar manifesta a união da espiritualidade com a materialidade, da espiritualidade com o mundo e a expressão de um dentro do outro. Nessa visão crítica, pode-se evocar a filosofia.

Na vertente filosófica, a pesquisadora buscou ajuda de autores que pudessem respaldar as reflexões acima e que complementassem a investigação. Aqui, a literatura pesquisada volta-se para os principais filósofos e pensadores da área: Martin Heidegger (1889-1976), Merleau-Ponty (1908-1961), Hannah Arendt (1906-1975), Paul-Michel Foucault (1926-1984). Como a autora parte de suas experiências existenciais e sensoriais como cinéfila, escolheu como referencial teórico a fenomenologia, caracterizada principalmente por um pensamento provocado pelo “descompasso” de uma civilização, pelo seu esgotamento e esvaziamento, como corrente que pudesse

acolher essas inquietações e observações empíricas e nortear a condução de seu trabalho, nas figuras de Heidegger e Merleau-Ponty.

Através de Heidegger (1889-1976), o questionamento metafísico e ontológico do ser transpõe o espaço crítico da epistemologia e se expande para uma crítica da civilização, pondo em questão, na visão fenomenológica, o modo de ser do homem ocidental, a sua problematicidade, a sua busca incessante e muitas vezes ansiosa por soluções. Esse é um assunto também cinematográfico.

MERLEAU-PONTY (1969) assegura

*Eis porque a expressão humana pode ser tão arrebatadora no cinema: este não nos proporciona os pensamentos do homem, como o fez o romance durante muito tempo: dá – nos a sua conduta ou o seu comportamento, e nos oferece diretamente esse modo peculiar de estar no mundo, de lidar com as coisas e com seus semelhantes, que permanece, para nós visível nos gestos, no olhar, na mímica, definindo com clareza cada pessoa que conhecemos (MERLEAU-PONTY, 1969 apud XAVIER, 2003, p. 115-116).*

Conforme se observa na citação acima, a filosofia contemporânea procura descrever a fusão da consciência humana com o universo, seu compromisso dentro de um corpo, sua coexistência com os outros: nesse contexto, uma boa parte da filosofia fenomenológica (existencial) consiste na admiração dessa inerência do eu ao mundo e ao próximo, na reflexão e questionamentos dos paradoxos e desordens desse universo e em sua ligação com o indivíduo e deste com seus semelhantes.

MERLEAU-PONTY observa:

*A racionalidade é exatamente proporcional às experiências nas quais ela se revela [...] as perspectivas se confrontam, as*

*percepções se confirmam, um sentido aparece [...] O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é, portanto, inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha (2006, p.18).*

A fenomenologia, nascida na segunda metade do século XX, a partir das análises de Franz Brentano sobre a intencionalidade da consciência humana, trata de descrever, compreender e interpretar os fenômenos que se apresentam à percepção, propondo a separação entre “sujeito” e “objeto”, opondo-se ao pensamento positivista do século XIX. Edmund Husserl (1859-1938), que juntamente com Bergson exerceu, e continua ainda exercendo a influência mais profunda e duradoura sobre o pensamento contemporâneo, foi discípulo de Brentano. Em suas concepções, Husserl propõe estabelecer uma base segura, liberta de pressuposições para todas as ciências e, de modo especial, para a filosofia. A suprema fonte legítima de todas as afirmações racionais é a visão, ou também, como ele exprime, a consciência doadora originária. Devemos avançar para as próprias coisas – esta é a regra primeira e fundamental do método fenomenológico, entendendo-se por “coisas” o dado, aquilo que vemos ante nossa consciência.

Para a ótica fenomenológica há uma coincidência entre ser e aparência: este ser, assim entendido, manifesta-se no ente, mas não no ente apreendido como coisa em si, e sim no ente visto enquanto presença - no mundo. Uma reflexão crítica sobre a existência humana, sua conduta e responsabilidade no curso da história, em uma época de grandes mudanças, contempla uma constelação de causas e efeitos, em uma triangulação onde se inserem três aspectos da mesma realidade: EU - TU - LIGAÇÃO.

A vida humana transcorre em um mundo onde as coisas são acontecimentos espaço-temporais: o Eu possui uma forma, tem um nome uma

história. O TU também é um acontecimento espaço-temporal semelhante, mas nunca idêntico: outra forma, outro nome, outra história.

A ligação entre EU e TU é também um acontecimento espaço-temporal, uma “perturbação” que se propaga, deixando um pouco de sua natureza transitória na natureza dos outros, provocando mudanças.

Heidegger (1997) afirma que para a filosofia a questão central não é o homem, mas *sim o ser, não só do homem como de todas as coisas*. Dessa forma, uma filosofia que considerasse o homem como elemento fundamental de sua preocupação seria em princípio, uma antropologia. O ser em sua totalidade e enquanto tal é a sua preocupação maior, diferenciando-se dos filósofos clássicos quando questiona *“qual é o sentido do ser e não o que é o ser”*. (OLIVEIRA, 2008, p.2).

Essa preocupação maior com o sentido do ser-no-mundo, como homens, cuidando concreta e expressamente de habitar o mundo, e sua interação com os outros homens, é a essência da condição humana, de sua liberdade de ação e criatividade, de sua *práxis* consciente - finalística, livre e responsável - e de sua intervenção no curso da história, renovando e inovando sua existência pessoal e coletiva, fundamentada na intencionalidade de sua consciência.

*Uma boa parte da filosofia fenomenológica ou existencial consiste na admiração dessa inerência do eu ao mundo e ao próximo, em nos descrever esse paradoxo e essa desordem, em fazer ver o elo entre o indivíduo e o universo, entre o indivíduo e os semelhantes, em vez de explicar, como os clássicos, por meio de apelos ao espírito absoluto (MERLEAU-PONTY, 1969 apud XAVIER, 2003, p. 116).*

Se, para MERLEAU-PONTY (2006), a fenomenologia, enquanto manifestação de mundo, *“repousa sobre si mesma, ou, ainda, funda-se a si mesma”* e se todos os saberes amparam-se em um *“solo de postulados”* e na

nossa comunicação com o mundo, como conexão inicial de racionalidade, é lícito supor que todas as áreas do conhecimento cumpram esse princípio. (p.19)

No sentido do exposto vislumbra-se o eixo de ligação: cinema x filosofia. É possível essa interlocução?

A pesquisadora considera, de acordo com a perspectiva aqui adotada, essa possibilidade sim, acreditando que a reflexão e o trabalho técnico caminham na mesma direção e revela que o filósofo e o cineasta têm em comum certos modos de ser e de ver o mundo, numa determinada época. Neste estudo, o cinema é considerado um veículo de comunicação, capaz de configurar-se em mediador de significados, emoções, e possuidor de uma capacidade intertextual em todas as áreas do conhecimento.

Portanto, os autores pesquisados representam, cada um a seu tempo, as duas áreas do conhecimento que se complementam e subsidiam teoricamente o objeto da pesquisa

Dessa maneira, justifica-se o interesse da pesquisadora em debruçar-se sobre tal assunto, sabendo, de antemão, do desafio que encontraria ao buscar ser articuladora do diálogo entre cinema e filosofia, utilizando-se da interdisciplinaridade como recurso maior para a consecução de tal intento e da escolha de categorias relacionais, explicitadas na metodologia, para respaldar a análise dos filmes envolvidos nessa “conversa” (grifo da pesquisadora).

## **2 . METODOLOGIA**

A metodologia utilizada compreendeu, além da pesquisa bibliográfica, a análise do texto fílmico. Marconi e Lakatos (2001), definem a análise de um texto como o processo de conhecimento de uma determinada realidade realizado por meio do exame sistemático de seus elementos.

Esse tipo de procedimento, citado também por outros autores da metodologia científica, como Severino (1982), e Galliano (1979), envolve o estudo extenso de uma obra, bem como de parte da mesma, indicando as correlações presentes entre as idéias mostradas. É possível também aplicar a análise às técnicas e recursos, com a finalidade de transmitir significados ou extrair conclusões de certos textos.

O caminho percorrido pela pesquisadora compreendeu alguns passos. Inicialmente, o levantamento aleatório e o visionamento de vários filmes com o intuito de identificar aqueles que evidenciassem a possível relação cinema-filosofia, destacando-se; *Fora de Controle* (Roger Michel, 2002); *O Clube do Imperador* (Michael Hoffman, 2002); *O advogado do Diabo* (Taylor Hackford, 1997); *O sorriso de Mona Lisa* (Mike Newell, 2004); *Rain Man* (Barry Levinson<sup>1</sup>, 1998); *A era do gelo* (Michael Apted, 1994); *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994); *Assassinos por natureza* (Oliver Stone, 1995); *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998); *Patch Adams - o amo é contagioso* (Tom Shadyac, 1998); *De olhos bem fechados* (Stanley Kubrick, 1999); *Matrix* (Andy Wachowsky e Larry Wachowsky, 1999); *Erin Brockovich*, uma mulher de talento (Steven Soderberg, 2000); *Jerry Maguire*, a grande virada (Cameron Crowe, 1996); *O informante* (Michael Mann, 1999); *Amistad* (Steven Spielberg, 1997); *Um sonho de liberdade* (Frank Darabont, 1994); *O último samurai* (Edward Zwick, 2003); *O Náufrago* (Robert Zemeckis, 2000); *Clube da Luta* (David Fincher, 1999); *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007); *Gomorra* (Matteo Garrone, 2008).

O segundo passo foi definir dentre os filmes visionados aqueles que permitissem atender aos objetivos propostos - reforçar o diálogo entre cinema e filosofia, e provocar uma reflexão sobre atitudes e padrões de conduta - através de categorias analíticas previamente estabelecidas e ligadas à temática fílmica: ética, estética, cultura organizacional e violência. Tais indicadores possibilitaram objetividade na interlocução entre cinema e filosofia, estabelecendo os recortes necessários ao enquadramento dos filmes analisados, com vistas a um estudo crítico sob a perspectiva filosófico-existencial contemporânea.

Após o refinamento dessa escolha, optou-se pelos filmes Clube da Luta e Tropa de Elite por serem considerados mais pertinentes em virtude de: modelarem o espaço, o tempo e o movimento, juntando imagens e sons, e ainda por possibilitarem a análise e a reflexão sobre as categorias eleitas, que permeiam as diversas interfaces presentes na sociedade atual.

O terceiro passo foi proceder à análise fílmica. A Profa. Lyra caracteriza a mesma como

*[...] um território muito amplo, bastante multifacetado. Não pode ter uma única regra científica sobre ela. A análise de filmes vai depender do ponto de vista empregado pelo pesquisador e da teoria (ou teorias) de que o pesquisador estiver fazendo uso. Penso que a única coisa que une a análise fílmica é o termo análise (Lyra, 2007)<sup>2</sup>*

Não se pode desconsiderar que a análise fílmica está voltada à tipologia textual aqui encontrada, neste caso a narrativa. Sobre a mesma Santos (2002) afirma que

*Toda narrativa, para ser percebida como tal pressupõe, pelo menos, três categorias: tempo, espaço e sujeito, e que (...) o movimento narrativo se efetua quando há uma conjugação dos verbos transcorrer, estar e ser (Santos apud Duarte et alli, 2002, p. 182).*

De acordo com o autor, ocorre o estabelecimento de um paralelo, partindo-se do *plano textual com a experiência sensível dos receptores do texto narrativo*, o que permitiria designar as categorias acima como *realistas*. Elas também remetem a alguns aspectos associados: a idéia de corpo como *mobilidade* para o indicador *tempo*; *circunscrição* para o indicador *espaço* e finalmente *identidade para sujeito* (id.). Isto remete à reflexão do caráter

---

<sup>2</sup> Texto discutido em sala de aula na disciplina Metodologias de Análises em Imagem e Som, Profa. Dra. Maria Bernadette Cunha de Lyra, do Programa de Mestrado em Comunicação Contemporânea da Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2007/2.

realista da narrativa e de seu movimento com o exterior e que sua textualidade denota uma estreita aproximação com os indicadores mencionados.

Além do mais, neste trabalho, o olhar da pesquisadora, tal qual a lente de uma câmera de filmagem, permitiu a manipulação dos dados de forma sistematizada e também a análise técnica documental. A partir desses procedimentos, desenvolveu-se a decupagem técnica, definindo-se os enquadramentos e ângulos de filmagem, os planos, movimentos de câmera, montagem, narrativa, cortes, manutenção de eixos, sincronia entre som e imagem, introdução dos personagens, som – trilha sonora e diálogos. O texto fílmico envolve a produção cinematográfica e seus códigos, tendo como base o entendimento de que o texto constitui a materialidade de um discurso.

Consequentemente, considerando-se que o funcionamento social traz em seu bojo uma série de discursos que se inter-relacionam, se esbarram, se anulam e se complementam, gera-se, a partir dessa dinâmica - tanto de forma sincrônica, quanto diacrônica - novos discursos que promovem a alteração do significado dos outros discursos e acabam por alterar seus próprios significados. Quando o receptor capta a materialidade do discurso-texto circulante nota-se que a subjetividade é constituída pela materialidade discursiva, ou seja, *“ela é formada com base na materialidade constituída pela manifestação dos vários discursos [...]”* (BACCEGA, 2002, p.17). Ainda nas palavras da autora

*Embora resultante de vários discursos, a subjetividade é única, carrega os traços da especificidade do ser que os reelabora (daí indivíduo); mas exatamente essa condição de resultado faz da subjetividade uma subjetividade plural: o indivíduo reelabora os discursos da sociedade, que são muitos, produzindo outros muitos discursos (daí sujeito) [...] o estudo da subjetividade é essencial para a comunicação, pois ela constitui a natureza tanto do “emissor”, quanto do “receptor”* (BACCEGA, 2002, p.17).

Lyra (2007), ao analisar casos específicos sobre a materialidade na comunicação, comenta o pensamento de Vivian Sobchak, a qual considera a fenomenologia da presença tanto em filmes como na mídia eletrônica, analisando o desenvolvimento histórico da fotografia e do filme e o impacto que estes têm para a natureza do “olhar mecânico”. Aborda, inclusive, as transformações da experiência corporal, do tempo e do espaço sob o regime da mudança analógico-digital. A idéia é pesquisar os elementos que constituem formas de comunicação, sem buscar nesses elementos interpretações prematuras, mas dar atenção ao som como som, ao gesto corporal como gesto corporal, sem perder de vista a materialidade do significante. Por exemplo: o que se pode fazer com uma caneta sem interpretar as palavras escritas por ela.

Acredita-se que tal opção metodológica atendeu aos objetivos propostos para o trabalho, especificados abaixo, propiciando uma abordagem que abrange a compreensão da estética midiática em sua relação com a tríade sujeito-espaço-tempo, dentro das dimensões selecionadas e do tipo de linguagem presente nos filmes, objetos da análise.

### **Objetivos**

- a- Possibilitar o diálogo entre o cinema e a filosofia - além da obra de arte, sua significação como forma existencial de percepção da vida em suas diversas dimensões;
  
- b- Provocar uma reflexão, (a partir dos filmes *Clube da Luta* e *Tropa de Elite*) sobre as atitudes e padrões de conduta na sociedade contemporânea.

### 3. ANÁLISE FÍLMICA

#### O filme *Clube da Luta*, de David Fincher<sup>3</sup>

A contemporaneidade cultural é uma experiência com a qual estamos convivendo e nos adaptando, da mesma forma que ela se amolda a nós. O cinema é uma das artes mais representativas desta constante evolução.

O filme *Clube da Luta* (*Fight Club*,. EUA, 1999), de David Fincher, é baseado no livro de Chuck Palahniuk. Narra a história de pessoas, seus conflitos, suas escolhas de ordem moral e aborda o impacto que essas escolhas têm em suas vidas. Pode ser considerado um filme corajoso, sendo visto sob aspectos importantes que permeiam a narrativa, entre eles, a crítica à sociedade atual, especificamente ao *American way of life*, tratamento esse nada convencional, mostrado através da própria organização e ações do *Clube da Luta*.

Tem como trama central Jack, um executivo de uma empresa automobilística, o qual deseja desesperadamente mudar sua vida monótona ligada ao trabalho e ao consumo.

Nas seqüências iniciais do filme (06:02), como num “clip”, é mostrada a imagem de Jack e seu apartamento todo mobiliado com inspiração nas melhores revistas de decoração americanas. Tem na diegese a música de fundo “*This is your life*” (Esta é a sua vida), da banda de rock alternativo The Pixies, executada num ritmo alucinante, indicando, em sua letra, uma prévia do filme – passagens que criticam a sociedade consumista: “Você não é a sua

---

<sup>3</sup> Ficha Técnica: Título Original: *Fight Club*; Gênero: Drama; Origem/Ano: UA/1999; Duração: 139 min.; Direção: David Fincher. Roteiro: Jim Uhls, baseado no livro homônimo de Juck Palahniuk. Elenco: Edward Norton – Narrador; Brad Pitt - Tyler Durden; Helena B.Carter - Marla Singer; Meat Loaf- Robert Paulson; Zach Grenier - Richard Chesler; Rachel Singer – Chloe; Eion Bailey – Ricky; Jared Leto – Angel Face e Peter Lacangelo – Lou. Principais prêmios e nomeações: O filme foi indicado ao *Oscar* de Melhores Efeitos Sonoros. Pelo seu papel, Helena Bonham Carter ganhou o *Empire Award* de Melhor Atriz Britânica, em 2000

conta bancária Você não é as roupas que usa. Você não é o conteúdo de sua carteira”.



1. Clube da Luta - o luxo de Jack

2. Clube da Luta – o luxo de Jack

Numa sociedade em que os meios de comunicação nos bombardeiam com imagens, símbolos e sons como elementos interagentes de um grande sistema, a objetividade das mensagens passa por vieses conscientes e inconscientes. Calazans referindo-se a Marshall McLuhan, controverso filósofo da comunicação, revela que os anúncios exercem um efeito hipnótico sobre o espectador, atuando em seu subconsciente. Este processo, assim considerado, envolve necessariamente, além da linguagem e seu conteúdo, outros três elementos básicos: *fonte (emissor), canal, receptor*. O código lingüístico tem uma função primordial nesse processo. Barthes destacou a função primordial do código lingüístico no processo afirmando que “*não há real sem linguagem*” (apud CALAZANS, 1992, p. 11).

Jack vive confortavelmente, mas questiona sua vida e o consumismo exacerbado da sociedade atual, sendo atormentado por constantes insônias que o levam a procurar diversos grupos de terapia, ao lado de pessoas com câncer, tuberculose e outras doenças. Essa terapia funciona, mas sua tranquilidade é interrompida quando conhece Marla Singer, viciada em heroína, com idéias de suicídio. a qual também frequenta os mesmos grupos, para fugir ou dar sentido à sua vida. A personagem é amoral, ignorando as regras vigentes na sociedade e apropriando-se, sem traumas ou pudores, do que necessita. Na cena em que se encontra com Jack, num dos grupos terapêuticos, mostrado em plano americano, ela diz: “*Poderia viver ou morrer a qualquer hora*”. Observa-se que sua visão de mundo é norteadada por uma conduta ética do “*tudo é possível, tudo é permitido*” (grifo da pesquisadora).



3. Clube da Luta – Marla



4. Clube da Luta – Marla

Essa postura do personagem inscreve a categoria ética nesse estudo: um olhar crítico sobre a conduta humana na sociedade contemporânea e suas relações interpessoais e profissionais, tendo como foco o binômio ação-conseqüência em níveis de acontecimentos espaço-temporais, por meio da imagem dinâmica do cinema.

Ética, em grego, *ethos*, significa normas, regras, leis, costumes. A ética seria uma espécie de teoria sobre a prática moral, uma reflexão teórica que analisa e critica os fundamentos e princípios que regem um determinado sistema moral. Abbagnano, entre outras considerações, nos diz que a ética é “em geral, a ciência da conduta” (ABBAGNANO, 1963, p. 360) e Sanchez Vasquez (1995, p.12) amplia a definição afirmando que “a ética é a teoria ou ciência do comportamento moral dos homens em sociedade”, ou seja, é ciência específica do comportamento. O autor reflete

*Assim como os problemas teóricos e morais não se identificam com os problemas práticos, embora estejam estritamente relacionados, também não se pode confundir a ética e a moral. A ética não cria a moral. Conquanto seja certo que, toda moral supõe determinados princípios, normas ou regras de comportamento, não é a ética que os estabelece numa determinada comunidade. A ética depara com uma experiência histórico-social no terreno da moral, ou seja, com uma série de práticas morais já em vigor e, partindo delas, procura determinar a essência da moral, as fontes da avaliação moral, a natureza e a função dos juízos morais, os*

*critérios de justificação destes juízos e o princípio que rege a mudança e a sucessão de diferentes sistemas morais* (ABBAGNANO, 1963, p.12).

Desse ponto de vista, os problemas éticos, ao contrário dos prático-morais, são caracterizados pela sua generalidade. Por exemplo, se um indivíduo está diante de uma determinada situação, deverá resolvê-la por si mesmo, com a ajuda de uma norma que reconhece e aceita intimamente, pois o problema do que fazer numa dada situação é um problema prático-moral e não teórico-ético.

A presença perturbadora de Marla faz com que o protagonista volte a sofrer de insônia e a ter alucinações. Durante uma delas, Jack produz um alter ego, virtual e delirante - Tyler Durden, que ganha a vida vendendo sabonetes - e que com mórbidos desejos de destruição arrastará o protagonista para fora do mundo onde se encontrava preso e disciplinado. Essa personagem, uma ficção dentro da ficção, aparecerá várias vezes, antes de sua inserção total na trama, mas de uma forma muito rápida, em *flashes* mal percebidos, insinuando-se subliminarmente. Inicialmente, essa “aparição” acontece quando Jack dirige-se ao escritório onde trabalha (num primeiro movimento da câmera). A câmera, em *close-up*, mostra-o indo até a máquina de café e pegando um copo da *Starbucks Coffee*, que está sobre a máquina de xérox. Na seqüência, em primeiro plano, Jack, cabisbaixo, ergue o olhar e fita o escritório – observa as pessoas trabalhando e tudo lhe parece muito distante. A primeira inserção subliminar mostra Tyler Durden, com a câmera filmando em primeiríssimo plano. Na seqüência, em primeiro plano, Jack olha para a frente, pensativo. Esse novo personagem irá interpor-se, ao longo da narrativa, na vida do protagonista, sem dar-se a conhecer, através de *frames* entre as seqüências, levando-nos a pensar que vimos algo como uma interferência, talvez ótica ou mecânica, que passa rapidamente. A ambigüidade do protagonista Tyler, caracterizada pela duplicidade da ação e do rompimento, é mostrada desde o início da narrativa, pela genialidade do diretor David Fincher e do roteirista Jim Uhls. Evidencia-se pelos truques de montagens, como as inserções subliminares que acontecem, aparecendo sob a forma de *flashes* rápidos e

esparços que mal podem ser percebidos, revelando as alucinações do protagonista. As inserções são produzidas em um único *frame*, entre as seqüências lineares da narrativa, acontecendo na seguinte ordem:

- primeira inserção - (03:23) - local de trabalho de Jack. Tyler aparece, em primeiríssimo plano, junto ao balcão de xérox; jaqueta de couro, braço apoiado no balcão, olhando para outro lado.

Segundo comentários do diretor David Fincher<sup>4</sup>, o ator Brad Pitt quis fazer o personagem do alter ego (Tyler) no estilo dos anos 70, óculos escuros, roupas e corte de cabelo da época.

- segunda inserção - (05:40) – Jack consultando o médico a respeito de suas constantes insônias. No final da consulta, aparece o médico, em primeiro plano, no corredor da clínica, dizendo-lhe: “Quer sofrimento? Vá à igreja metodista às terças-feiras à noite. Veja os caras com câncer de testículo! Aquilo é sofrer!” Jack está em primeiro plano na cena, e logo surge, também em primeiro plano, a mensagem subliminar de Tyler, atrás do médico, com um leve sorriso, braços cruzados, de óculos escuros.

- terceira inserção – (06:51) - local de reunião do grupo de câncer (06:02) - Jack aparece em *close*, sentado no círculo do grupo, colocando uma etiqueta no peito, onde está escrito: “Olá, eu sou Cornelius”. Na seqüência a câmera mostra, em *zoom out* até plano médio, Thomas e outros participantes do grupo. Em seguida, em primeiríssimo plano, Thomas chora. Em primeiro plano, além de outros participantes estão Jack e o mediador da sessão, que se levanta e consola Thomas. Novamente a câmera em *zoom in* mostra Jack e, na seqüência, em primeiro plano, o mediador e outros participantes. Nesse momento Tyler aparece em pé, com o mediador, braço apoiado sobre o ombro do mesmo e a outra mão no bolso.

---

<sup>4</sup> (David Fincher in: menu do DVD-Vídeo *Clube da Luta – Fight Club*, Twenty Century Fox, 1999)

- quarta inserção - (11:57) - na rua, após a saída de um grupo de ajuda, em primeiríssimo plano, Jack segue Marla Singer, que está indo embora pela lateral de um prédio. Na seqüência, em plano médio, a câmera mostra Tyler, de óculos escuros, fumando e no campo de visão de Jack.

- quinta inserção – (1'37:23) - cena final do filme. Jack e Marla Singer estão num prédio. Em plano geral, na sala do prédio, alguns atores surgem em contraplano, entrando por uma porta. Vêm-se explosões pela janela. Em *close up*, Jack pega na mão de Marla, que se espanta – Jack aparece em contraplano. Novamente, em contraplano, o rosto de Jack e Marla continuam em *close up*. Marla volta a olhar para fora, onde acontecem as explosões – *close up* do rosto de Jack. (1'37:57) – Distorção do filme – *close up*, *fadeout* – Aparece um homem nu.

Essas inserções subliminares, usadas como recurso da narrativa fílmica, são passíveis de análise, conforme comentário de Cristina Meneguelo: “*de maneira geral, o espetáculo cinematográfico tem sido associado ao estado alucinatório, de hipnose ou de sonho, o que amplia seus poderes de discussão*”. Para Christian Metz

*a obscuridade da sala de projeção leva a um “estado fílmico” que beira o devaneio e possibilita a hipnose coletiva. Barthes classifica o momento de assistir ao filme como de entrega, imobilidade, não reação e sonho consentido. O expectador, expropriado de sua capacidade crítica, por aqueles momentos, volta à vida com o acender das luzes (METZ apud MENEGUELO, 1996, p. 102).*

Após várias alucinações com o mesmo, durante uma viagem de avião Jack encontra, casualmente, Tyler Durden, com quem conversa pela primeira vez. Este encontro mudará sua vida: os dois fundam o Clube da Luta.

A câmera mostra, em plano médio, um rápido diálogo, mas que já revela as questões existenciais presentes na vida da personagem: “Você vai para

muitos lugares, você pode acordar outra pessoa. A vida em miniatura, como porções únicas – são amizades “porção única”, é tudo que temos”. Tyler, esse alter ego produzido, começa a aflorar, manifestando todo seu lado desejoso de destruição, de quebra e rompimento das obrigações, julgamentos, etc. Um alter ego corajoso, porém destruidor, inconseqüente, cruel. Esse propósito começa a ser revelado ainda durante a conversa na viagem de avião: a câmera mostra, em plano americano, Tyler sentado ao lado de Jack, dizendo: Você sabia que se misturar gasolina com suco de laranja dá para fazer *napalm*?”



5. Clube da Luta - Jack/Thyler



6. Clube da Luta - Jack/Thyler

Essa seqüência possibilita uma reflexão ética a respeito. Na contemporaneidade, é possível assumir muitas escolhas e ter muitas incertezas e perdas. Essas exteriorizações, sob a forma de diálogo com seu alter ego, evidenciam o vazio existencial, a efemeridade das relações e a falta de perspectiva que norteia suas ações. Observa-se, assim, que o personagem começa a manifestar uma perda de referências e valores.

A ética enquanto investigação filosófica existe a partir de teorias que fundamentam as idéias do agente ético, valores éticos e ação ética. Chauí (2007) esclarece que a Ética pode ser entendida, num sentido geral, como uma disciplina que tem por objetivo definir a figura do agente ético, suas ações e o conjunto de conceitos que sustentam o campo de uma ação considerada ética. O agente ético é pensado como sujeito ético, isto é, como um “ser racional e consciente que sabe o que faz, como um ser livre que decide e escolhe o que faz, e como um ser responsável que responde pelo que faz” (p.1). A ação ética é sustentada por conceitos. Esses conceitos são os valores que circulam numa dada sociedade, amparados pelas noções constituídas sobre bem e mal, justo

e injusto, virtude e vício. Segundo a análise da autora (1998), embora *ta ethé* e *mores* signifiquem o mesmo, isto é, costumes e modos de agir de uma sociedade, no singular *ethos* é o caráter ou temperamento individual que deve ser educado para os valores da sociedade. Quanto à *ta ethiké* é uma parte da filosofia que se dedica às coisas referentes ao caráter e à conduta dos indivíduos, voltando-se por isso, para a análise dos próprios valores propostos por uma sociedade e para a compreensão das condutas individuais e coletivas, indagando sobre seu sentido, sua origem, seus fundamentos e finalidades.

A autora entende também que uma ação só será considerada ética se atender às seguintes exigências: se for consciente, livre e responsável. Para ser considerada virtuosa a ação deve ser livre, isto é, resultar de uma decisão interior do próprio agente e não se originar da obediência à ordem, ao comando ou à pressão externos. A ética não é, então, um rol de condutas, mas uma *“práxis que só existe pela e na ação dos sujeitos individuais e sociais, definidos por formas de sociabilidade instituídas pela ação humana em condições históricas determinadas”* (CHAUÍ, 2007, p.2).

Ao chegar da viagem Jack recebe a notícia que seu apartamento explodiu misteriosamente. Sem saber o que fazer, telefona para Tyler e encontram-se num bar onde, depois de este lhe propor que passasse uns dias em sua casa, o convence a lutar com ele.



#### 7. Clube da Luta – Incêndio no apartamento de Jack

Jack vai morar com Tyler na Papper Street, numa velha mansão abandonada. A câmera mostra, em plano geral, a casa velha e sombria - a relação entre o real e o sinistro atualmente presentes na maior parte dos textos

visuais que retratam nossos espaços urbanos. É nesse cenário que Jack passa a assistir às lutas de Tyler com outros homens na rua, sentindo-se melhor no trabalho e em outras situações cotidianas.



8. Clube da Luta - Acerte-me



9. Clube da Luta – Rua Paper

Ainda em plano geral, a câmera mostra novamente a casa onde passa a funcionar o Clube da Luta e a chegada de novos iniciantes que desejam entrar para o Clube – passam por provas, como ficar vários dias na porta da casa, na mesma posição. Se aceitos, estarão prontos “para se sacrificarem por uma causa maior”.



10. Clube da Luta - Os “Filhos do Meio” da história

Tyler, por meio de treinamentos e doutrinação forma seu próprio exército. No interior da casa, em plano médio, Tyler anuncia aos membros que o Clube da Luta se tornou Projeto Destruição: “Você precisa esquecer o que você pensa que sabe sobre a vida, a amizade e especialmente sobre eu e você”.



11. Bem-vindo ao Clube da Luta



12. Clube da Luta - Esporte "Ferrado"

O Clube da Luta, exclusivo para homens, tem como primeira regra o sigilo. Um espaço fechado com um objetivo principal: transformar a frustração em ato físico acentuado pelo desejo de autodestruição. A organização desse território misógino é mostrada pela câmera, em plano médio, quando Tyler está aliciando homens para o Clube, e apresenta claramente seu código de conduta:

1. Você não fala sobre o Clube da Luta
2. Você não fala sobre o Clube da Luta
3. Quando alguém gritar para ficar no chão ou desmaiar, a luta acaba
4. Somente duas pessoas por luta
5. Uma luta de cada vez
6. Sem camisa, sem sapatos
7. As lutas duram o tempo que for necessário
8. Se for sua primeira noite no Clube da Luta, você tem que lutar

Tyler apresenta-lhe um novo estilo de vida, na qual seria possível desligar-se das pressões sociais, liberando sua agressividade em lutas corpo-a-corpo. Tyler Durden surge para destruir a "prisão" de Jack, levando-o para uma cruzada "libertadora", ganhando adeptos também ansiosos para aliviar suas tensões e lutando clandestinamente.



13, Bem-vindo ao Clube da Luta



14. Clube da Luta-Esporte "Ferrado"

Aproveitando-se do Projeto Destruição, Jack engendra uma vingança cínica contra seu chefe na empresa – nesse momento ocorre um enquadramento em dois planos: primeiramente em plano aproximado, Tyler entrando na sala e provocando uma discussão, e na seqüência, em primeiro plano, o protagonista se auto-agride simulando a agressão como sendo provocada pelo chefe.



15. A vingança cínica de Jack



16. A vingança cínica de Jack



17. A vingança cínica de Jack



18. A vingança cínica de Jack

A idéia da descoberta do sentido da vida pela proximidade da destruição já havia sido apresentada pelo diretor David Fincher em seu filme anterior

*Vidas em jogo (The Game, 1977)*. Nele, a personagem interpretada por Michael Douglas mostra-se entediada e solitária até que, casualmente, vê-se envolvida num jogo de “gato e rato”, e, ao lutar pela sua sobrevivência e, virtualmente, “morrer”, descobre um sentido para sua vida, questionando seus antigos valores.

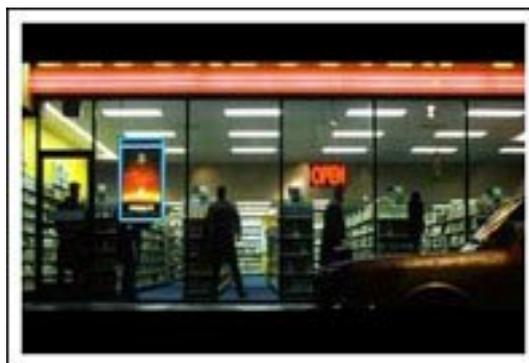
Os valores que permeiam as relações dos membros de uma dada organização constituem a base de sua cultura. Nesta etapa da análise é oportuno voltar-se para a perspectiva organizacional e seus membros, dando enfoque a uma das categorias selecionadas e que normatiza a conduta do grupo: a cultura organizacional. As organizações são tidas como “minisociedades” com diferenças de cultura e subcultura e com olhares próprios sobre si e sobre seus sistemas de interação. Essas crenças ou percepções compartilhadas, fragmentadas ou divididas, ligadas a normas ou rituais, podem influenciar a habilidade da organização em enfrentar variáveis externas como os desafios (MORGAN 2007).

Do ponto de vista ideológico, o Clube da Luta aparentemente seria um reflexo da ausência de lei, mas na verdade revela-se um grupo com regras rígidas, controladas, que retratam a destruição do que “é velho em busca do novo”, mas que pode terminar em dominação, autoritarismo. O envolvimento e participação dos membros do Clube e o cumprimento das normas e códigos de conduta, presentes na sua cultura organizacional, provocavam profundas mudanças de ordem emocional, psíquica (catarse) e social.

O clube passa a ter cada vez mais adeptos: executivos, subempregados, excluídos, pessoas que já não se alinham ao círculo vicioso e às ideologias de um sistema de produção e consumo, deleitando-se com “pancadarias” catárticas. De acordo com Tyler, “depois de uma noite no Clube da Luta tudo mais em sua vida diminui de importância. Você consegue lidar com qualquer coisa. Todas as pessoas que tinham poder sobre você vão se tornando insignificantes”.



19. Projeto Caos



20. Projeto Caos

Dessa forma, os membros da organização podem ser vistos

*[...] como um “elo intermediário” entre sociedade e cultura. O indivíduo torna-se uma pessoa ao interiorizar a cultura, o sistema de valores, a visão de mundo que são próprias de uma sociedade ou de um grupo social. Nesse sentido, toda a sociedade, em qualquer época, é feita de pessoas. De seu lado, a individualidade é uma pessoa que se voltou a uma auto-reflexão e que se pensa como um eu particular único (LE GOFF E SCHMITT, 2002, p.621),*



21. Projeto Caos



22. Projeto Caos-Sacrifício Humano

Essa seqüência do filme revela uma espécie de catarse; catarse essa que, segundo os autores do filme, o escritor Chuck Palahniuk e seu roteirista, Jim Uhls (1999), produziria o fortalecimento interior da organização, uma “barbárie esclarecida”, isolando-se da civilização controladora e mantenedora do poder.

As lutas continuam no Clube, como “rituais de expiação”, para vencer os medos, limites do corpo e da dor, contra os mitos de heróis e mesmo personagens que sublimam os desejos e as aspirações, como o chefe da empresa onde Jack trabalha, Gandhi, Lincoln e outros símbolos que representem retidão moral, sendo até ironizados, num processo de “desconstrução” do projeto civilizatório ocidental conforme a tradição judaico-cristã. Numa das cenas mais longas do filme a câmera mostra, primeiramente em plano de conjunto, os membros do Clube reunidos, preparando-se para lutar e repetindo uma espécie de mantra. Na seqüência, a câmera aproximando-se, em plano médio, num jogo de cena, vê-se Jack narrando:

O Clube da Luta não era para ganhar ou perder

O Clube da Luta não era sobre palavras – os gritos histéricos estavam nas línguas, como numa Igreja Pentecostal

Depois da luta, não havia resultado

Mas nada importava

Depois nos sentíamos salvos



23. Clube da Luta – As lutas continuam



24. As lutas continuam



25. As lutas continuam

Sim, salvos, após a remissão dos pecados. O corpo desfigurado, machucado, degradado por meio da perda de dentes, as cicatrizes, etc, tudo remete à tradição judaico-cristã que usa o sacrifício e o sofrimento do corpo para a elevação do espírito (o processo catártico inserido no religioso). Para o espectador é uma visão dantesca.

*No cinema a percepção das formas do corpo, em suas estruturas, totalidade ou configuração, deve ser considerada como nosso meio de percepção mais espontâneo, já que quando percebo, não imagino o mundo: ele se organiza diante de mim (XAVIER, 1983, p.107).*



26. O corpo desfigurado



27. O corpo desfigurado

Do ponto de vista da pesquisadora, insere-se aqui a categorização estética, porquanto a compreensão da obra cinematográfica não pode prescindir de uma abordagem sobre a estética. Ciência da criação artística, do belo, ou filosofia da arte, a estética tem como temas principais a gênese da criação artística e da obra poética, a análise da linguagem artística, a conceituação dos valores estéticos, as relações entre forma e conteúdo, a função da arte na vida humana e a influência da técnica na expressão artística.

Pensadores como Abraham Mole, Michel Foucault, Roland Barthes e Umberto Eco contribuem para a discussão sobre os problemas tradicionais da estética. Esses autores enfocam a revolução científica e tecnológica dos tempos modernos que, ao transformar o mundo e o homem, cria uma nova

realidade, determina o surgimento de novas formas de arte, como o cinema, e de novas teorias ou interpretações da criação estética.

Dessa forma, o conceito de estética do real pode ser aplicado quando se faz referências aos filmes ou produtos audiovisuais que objetivam a narração de histórias inspiradas na vida cotidiana. Nas produções contemporâneas do cinema brasileiro está presente a preocupação com tais formatos de representação social, identificados com a realidade. Os filmes buscam uma estética que tem como modelos o cinema documentário e também a dramaturgia presente nas telenovelas.

A ligação da estética com a arte é ainda mais estreita quando se considera que o objeto artístico é aquele que se oferece ao sentimento e à percepção, como no caso dos corpos mutilados. Acredita-se, que ela também, enquanto disciplina filosófica volta-se para as teorias da criação e percepção artísticas, estudando racionalmente o belo em sua objetividade e subjetividade. A experiência estética é a experiência da presença tanto do objeto estético, como do sujeito que a recebe.

André Reche Terneiro (2007), comenta

*[...] ante uma sociedade “desencantada” com os velhos valores da tradição moral e ante o impacto da alta tecnologia, cuja característica fundamental é a velocidade e a aceleração da informação, a experiência estética transformou o ideal de contemplação em um ideal de fluidez e agitação, onde personagens de ficção vivem em constante conflito ético que os leva a transgredir na ordem do real, a imposição simbólica da lei social, representada no imaginário do cinema” (TERNEIRO, 2007).*

Atualmente, o cinema de ação norte-americano passa por várias renovações, principalmente quanto à estética, ligada aos comportamentos das imagens e aos formatos narrativos dos filmes, demonstrando mudanças de espaço, duração, etc. Mesmo que os temas, muitas vezes permaneçam os mesmos, os modos narrativos e a manutenção de novos imaginários coletivos podem dar novos sentidos ao público. A partir dos anos 80, nota-se uma mudança de paradigmas no cinema de ação, com profundas mudanças no universo audiovisual, tais como a revolução digital, o “tempo morto” nos *reality shows* televisivos, a ligação do cinema industrial às pesquisas de opinião pública, com base na semiologia e sociologia de massa, fazendo, muitas vezes, com que o discurso e a publicidade em torno do filme sejam mais determinantes para o sucesso do que o próprio filme. Betton considera o cinema como uma arte e também uma linguagem estética, poética ou musical. Para

este autor realizar um filme consiste em *organizar uma série de elementos espetaculares a fim de proporcionar uma visão estética, objetiva, subjetiva ou poética do mundo* (1987, p. 1).



28. Jack /Tyler – a casa da rua Papper



29 e 30. Jack/Tyler - críticas à propaganda

A velocidade das informações nos oferece o mundo inteiro instantaneamente, mas também estamos sujeitos à inversão entre a realidade e a ficção produzida pela mídia. Kellner recorre a Baudrillard para ratificar seu pensamento

*Baudrillard descreveu o surgimento de uma nova sociedade pós moderna organizada em torno da simulação, cuja ruptura radical com as sociedades modernas tem como demiurgos os modelos, os códigos, a comunicação, as informações e a mídia. Nesse delirante circo pós-moderno, as subjetividades estão fragmentadas e perdidas, enquanto surge um novo domínio da experiência, tornando obsoletas e irrelevantes as teorias sociais e as políticas anteriores. (KELLNER, 2001, p.377).*

No filme *Clube da Luta*, o protagonista Tyler estabelece um dilema consigo mesmo e com o outro projetado à sua imagem, Jack. A luta deste por sua verdadeira identidade é tensa e difusa. Na narrativa fílmica esse aspecto é apresentado de forma criativa, não-convencional, pois Jack assume três papéis: o personagem central, o narrador e o narrador personagem - Jack é tanto ele, como seu alter ego personificado. Esse momento é concretizado quando, num jogo de cena, ouve-se a voz de Jack e ao mesmo tempo ele surge no cenário como narrador, com a câmera em plano médio, contando quem é Tyler: um trabalhador em meio período como projecionista de filmes. No seu trabalho de montagem insere, propositadamente, cenas rápidas de pornografia em filmes infantis. Essas inserções são subliminares. Ele diz: “ninguém sabe o que viu, mas viram algo: um pênis grande e bonito”.



31. Jack/Thyler - Outras ocupações



32. Projeção de filmes



33. Jack/Thyler - Pornografia



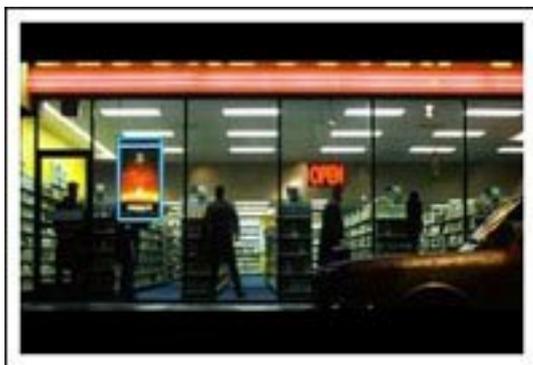
34. Pornografia nos filmes infantis

Trabalha ainda como chefe de cozinha no luxuoso Hotel Ressman – lá também continuam as contravenções: a câmera mostra, em plano geral, Tyler urinando sobre um prato de lagosta.

Percebe-se, que nas mais recentes produções cinematográficas os protagonistas mais fascinantes do cinema já não trazem mais o estigma de “bonzinhos”, heróis de bons costumes. Muitas vezes o protagonismo é encarnado por personagens de origem desconhecida, rebeldes, que lutam sob o princípio da transgressão e o declínio da realidade. O ideal ético dos protagonistas dos filmes transformou-se em ideal estético, justamente porque possibilita o efeito de “estranhamento” na medida em que o herói protagonista aparece transfigurado no protagonista, desconcertando muitas vezes o espectador, levando-o a uma experiência catártica. Como exemplo, o excêntrico protagonista Alex, na trama *Laranja Mecânica* (Stanley Kubrick, 1971), representado por Malcom McDowell (que encarna o desejo de rebeldia frente à sociedade inglesa em que vivia); os protagonistas Willian Costigan e Colin Sullivan, do filme *Os Infiltrados* (Martin Scorsese, 2006), interpretados

respectivamente por Leonardo Di Caprio e Matt Damon (que retratam a relação filial de Willian Costigan com o pai Frank Costello (Jack Nicholson)).

Com o tempo, o Clube da Luta evolui para algo mais audacioso - O Projeto Caos (Project Mayhem), caracterizado como uma organização anarco-primitivista. Liderada por Tyler, visa a propagação de seus ideais antimaterialistas e a destruição da própria estrutura econômica da sociedade de consumo através de ações como explosões de bancos, destruição das cafeterias *Starbucks* e a maior ação planejada: destruir sedes de centros financeiros do país. Atendendo a necessidade de que seus anseios se concretizem, Tyler passa a conduzir um “exército” de desesperados, pessoas tão problemáticas como ele.



35. Projeto Caos - Lição de Casa



36. Projeto Caos - Lição de Casa



37. Projeto Caos - Lição de Casa

Para fortalecer a organização do clube, numa crítica ao *american way of life*, novamente em tempo de filmagem longo, a câmera mostra em plano médio Tyler discursando:

“Vejo todo esse potencial desperdiçado....

A propaganda põe a gente pra correr atrás de carros e roupas  
Trabalhar em empregos que odiamos, para comprar merdas inúteis  
Somos uma geração sem peso na história  
Sem propósito ou lugar  
Não temos uma guerra mundial  
Não temos a grande depressão  
Nossa guerra é a espiritual  
Nossa depressão, nossas vidas  
Fomos criados através da TV para acreditar que, um dia, seríamos milionários  
e estrelas de cinema  
Mas não somos  
Aos poucos tomamos consciência do fato  
E estamos muito, muito putos”

E Tyler passa novas instruções aos membros do clube: “Vocês deverão sair e arranjar brigas com estranhos, destruir, incendiar”. O Clube estende suas ações por meio de atos de vandalismo e destruição, com o objetivo de desarticular uma sociedade calcada apenas em valores de consumo e que é também apresentada como desprovida de valores morais. Nessa passagem, a pesquisadora apropria-se de um pensamento de Nietzsche *“Fomos maus espectadores da vida se não vimos também a mão que delicadamente – mata”* e introduz a categoria violência.

Contraditório, polêmico, muitas vezes questionado pela violência, o cinema retratou os sentimentos humanos e a civilização “saboreou-a” de alguma forma desde as grandes tragédias representadas nos teatros da Antiguidade Grega, nos grandes espetáculos de lutas e carnificina da Roma Antiga. Na Idade Média a Inquisição semeava ódio, dor e sofrimento em nome de Deus. Em épocas posteriores, onde a cultura e o conhecimento floresceram, houve violência e terror, como no Renascimento, época de grandes pensadores e artistas, mas também de agitações e guerras. A história e as conquistas humanas foram também a história da violência.

Arendt considera que um grupo mesmo pequeno, mas bem organizado, pode governar poderosos impérios por tempo indeterminado, desde que esteja bem organizado.

*A história da David e Golias só é verdadeira como metáfora: o poder da minoria pode ser superior ao da maioria, mas, na luta entre dois homens, o que decide é a força, não o poder: E a sagacidade, isto é, a força mental contribui materialmente para o resultado não menos que a força muscular. [...] O único fator material indispensável para a geração do poder é a convivência entre os homens (ARENDR, 2001, p.213)*

A violência tem sido um dos temas mais freqüentes e urgentes da atualidade. Em diferentes épocas, diferentes culturas instituíram conjuntos de valores éticos como padrões de conduta, de relações intersubjetivas e interpessoais, de comportamentos sociais que pudessem garantir a segurança física e psíquica de seus membros e a conservação do grupo social. O que se apresenta como novo no que concerne à violência é que a sua manifestação assumiu formas novas e abusivas, com conseqüências imprevisíveis, promovendo um profundo impacto nos hábitos e nas práticas sociais.

Evidencia-se, assim, a importância do tema na contemporaneidade e a necessidade de uma reflexão sobre os seus contornos e os fatores a ela relacionados. Para isto é necessário retomar a questão do significado do termo, pois as diversas culturas e sociedades não definiram ou definem a violência da mesma maneira, ao contrário, dão-lhe conteúdos diferentes, de acordo com a época e os lugares. Embora existam certos aspectos da violência que são percebidos da mesma maneira nas diversas culturas e sociedades, formando um “ponto comum” contra o qual os valores éticos são construídos, ainda se observam imprecisões na definição do conceito.

Para entender melhor a questão da definição de violência recorre-se a Pino, que identifica várias razões para a dificuldade de precisar o conceito de violência, especialmente das ações identificadas como violentas. A primeira

delas é de ordem psicológica e diz respeito à repercussão emocional suscitada no imaginário das pessoas; outra razão tem caráter mais filosófico e implica a dificuldade de se encontrar uma explicação racional para essas ações, especialmente sob o impacto emocional de seus efeitos. Outra ainda, de caráter antropológico, refere-se à qualificação de uma ação como violenta, possibilitando desqualificar seus autores de tal forma que os coloca no nível de desumanidade, *“rebaixando-os, equivocadamente, ao nível de animalidade, mundo onde não há lugar para a violência por não existir nele liberdade, intencionalidade, nem consciência”* (PINO, 2007: p. 765).

Em uma das cenas do filme, Jack é “arrastado” por Tyler para ações que vão provocar suas transformações, como a quebra da própria resistência. Nesse sentido, há um momento importante quando a câmera, em plano médio, sem trilha sonora, mostra quando Tyler provoca dor e sofrimento em Jack colocando uma substância química no dorso de sua mão.



38. Queimadura química



39. Queimadura química



40. Queimadura química



41. Queimadura química



#### 42. Queimadura química

A câmera se aproxima, em detalhe, e Tyler diz: “Não afaste a dor”. Na seqüência, num plano geral, surgem imagens de uma floresta. Tyler continua sua lição sobre a dor, influenciando Jack com seu discurso: “escute, tem que considerar a possibilidade de que Deus não goste de você. Nunca lhe quis e provavelmente te odeia! Não é tão ruim assim, não precisamos Dele! Somos os enjeitados de Deus”! A elegia à dor e o niilismo estão presentes, de certa forma, a partir dos conceitos de Nietzsche na destruição dos valores cristãos, ou seja, cada indivíduo deve assumir total responsabilidade por suas próprias ações num mundo sem Deus: “Deus está morto. Viva perigosamente. Qual o melhor remédio?”

Para Tyler o abandono divino é libertador na medida em que, sendo abandonado por Deus, você está livre para definir seu caminho: “Dane-se a redenção, dane-se a maldição”.

Arendt lamenta que se usem os conceitos de poder, força, vigor e autoridade, bem como violência de maneira indistinta. Poder para ela resulta da emergência de uma composição da relação entre os indivíduos que resolvem agir em uníssono. Quando o grupo do qual o poder se originou deixa de existir o seu poder também se enfraquece.

A concordância é, desta forma, o elemento essencial do político, por meio do qual o grupo exerce o seu poder. A concordância supõe que a vontade coletiva prevalece sobre a individual e que não necessita da violência como

instrumento de imposição, uma vez que o poder emana de um grupo que compartilha determinadas posições.

Além disso, o desenvolvimento tecnológico das últimas décadas ampliou enormemente a capacidade destrutiva e autodestrutiva da humanidade, de tal sorte que as novas gerações, segundo Arendt, têm maior consciência do fim do mundo. A autora cita George Wald e Spender:

*Defrontamo-nos com uma geração que não está de maneira alguma certa de que tem um futuro. Porque o futuro, como expressou Spender é “como uma bomba –relógio enterrada, porém ressoando o seu tique-taque no presente” À freqüente pergunta: “Quem são eles, essa nova geração?” fica-se tentado a responder “aqueles que escutam o tique-taque”. E à outra pergunta: “Quem são esses que os negam totalmente?” A resposta poderia bem ser “aqueles que não sabem, ou recusam-se a enfrentar as coisas como realmente são” (WALD, 1969, [s/p]; SPENDER, 1969, p. 179 apud ARENDT, 2005, p.29-30)<sup>5</sup>*

Em outro momento, ainda retratando essa relação com a dor, quando Jack defronta-se pela primeira vez com Tyler, para lutar, este pede a Jack: “acerte-me – quero que me bata o mais forte que puder!” A câmera, em plano de conjunto e na seqüência, se aproximando em plano médio, registra rapidamente a luta.

---

<sup>5</sup> Tradução livre da autora sobre o texto: “*En palabras de George Wald, «Con lo que nos enfrentamos es con una generación que no está por ningún medio segura de poseer un futuro». Porque el futuro, como Spender lo expresó, es «como una enterrada bomba de relojería, que hace tic-tac en el presente». A la pregunta a menudo oída ¿Quiénes son los de la nueva generación?, se siente la tentación de responder, los que oyen el tic-tac. Ya la otra pregunta ¿Quiénes son los que les niegan profundamente?, la respuesta puede ser los que no saben, los que no conocen los hechos o se niegan a enfrentarse con ellos tal como son»* (WALD, 1969, [s/p]; SPENDER, 1969, p. 179 apud ARENDT, 2005, p.29-30)



43. Jack/Tyler- “Acerte-me”

Convite à dor “dói de verdade”. Após a primeira lição de luta, vê-se, primeiramente em plano de conjunto e depois a câmera em *travelling*, mentor e discípulo caminhando juntos pela Papper Street – com acompanhamento da trilha sonora da banda de rock Dust Brothers.



44. Chegou a hora

Num dos encontros no Clube, a câmera mostra em panorâmica todos os membros reunidos, e depois, aproximando-se em plano médio, Tyler faz seu discurso: “No mundo que imagino você caça alces na floresta que circunda as ruínas do Rockefeller Center usando roupas de couro que irão durar o resto da vida. Eu o vejo subindo as vinhas de Katsu que circundam as torres da Sears. Do alto, se vêem pequenas pessoas colhendo milho e estendendo tiras de carne de caça sobre uma *super-highway* abandonada”. Na sua “doutrinação”, Tyler vai formando um exército de desgovernados, amorais, anarquistas, “desconsumidores”.



#### 45. Bem-vindo ao Clube da Luta

Considerando-se que as organizações se formam a partir de objetivos comuns e com o desejo de realização de algo em comum, seus fundamentos devem ser claros aos seus membros. Lourau (1975) relaciona a emergência de suposições básicas com o decorrer dos diferentes momentos da análise institucional. Segundo ele, a análise institucional tem início no momento em que os materiais de informação sobre a organização, *“confrontados com as hipóteses de base, podem ser injetados no grupo para fazer este último chegar a um ‘saber’ a respeito de si mesmo que as hipóteses de base lhe ocultavam”* (LOURAU, 1975:178).

A presença da personagem Marla Singer é retratada como a imagem do cinismo, das contravenções, ignorando e rompendo as regras da sociedade, o jogo de poder. Jack sente-se incomodado com sua presença desejando realizar-se sexualmente com ela. Porém, sente-se dividido e perturbado pelo seu distanciamento da realidade, o que é retratado na cena em que Tyler está tendo relação sexual com Marla e a câmera mostra, em plano médio, aproximando-se como se estivesse “bisbilhotando”, Jack espiando através da porta, criando uma realidade paralela. Essa relação com Marla será assumida no final do filme, quando finalmente Jack aceita a destruição de sua identidade.



46. Marla Singer

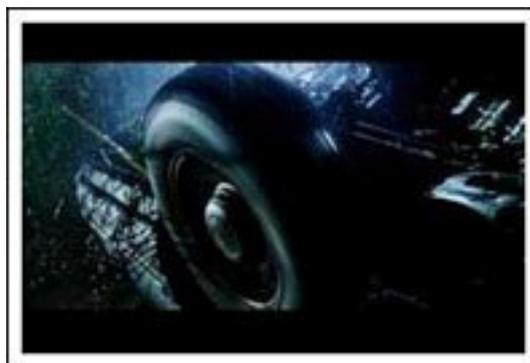


47. Marla Singer

Essa destruição de identidade também é retratada já na fase final da narrativa, quando Tyler, Jack e mais dois membros do clube saem com o carro em alta velocidade: a câmera acompanha os movimentos, na seqüência, sem cortes, até o acidente. Durante o trajeto, em plano médio e em primeiro plano, no interior do carro, Tyler explica a Jack porque explodiu seu apartamento: “atingir o fundo do poço não é moleza”. A filmagem do acidente é feita com a câmera em movimento, sem cortes.



48. Jack/Thyler -Experiência de vida



49. Clube da Luta - O acidente

Nesse momento, Tyler diz: “Acabamos de experimentar o limite da vida” e se despede. Na seqüência, em plano geral, a casa sombria da Rua Papper é mostrada, agora com iluminação natural, e, na seqüência, em seu interior, a câmera mostra, em plano médio e primeiro plano, Tyler deitado, ferido.

Através do roteiro bem escrito e imprevisível, de Jim Uhls, quem vê o filme confunde-se entre o “eu” e o “outro”, alterando suas sensações, emoções e sentimentos, a partir de dois pontos de vista distintos: a duplicidade da personagem em relação ao que é real e o que é ficcional, mas que se complementam na diegese do filme. Destacam-se também dois momentos

importantes nos quais a história se altera mudando o rumo da narrativa: primeiro quando Jack chega de táxi e vê seu apartamento totalmente destruído; segundo quando Jack encontra-se com um chefe de cozinha e este lhe diz que se chama Tyler e que foi ele quem o queimou com ácido.

O filme apresenta cortes rápidos, características da atuação do diretor David Fincher na produção de videoclipes<sup>6</sup> e em fotografia publicitária. Também estão presentes os planos abertos e fechados e a utilização da *Fluid Tracking* Câmera, recurso que permite um acompanhamento mais próximo e constante da câmera, como se estivesse ela mesma “narrando, bisbilhotando” as cenas, como no caso da explosão do apartamento de Jack e também quando é inserida na lata de lixo do escritório onde o protagonista trabalha. Neste caso, a câmera mostra o que está dentro para quem está fora, seguida da narrativa de Jack a respeito do mundo como sendo uma verdadeira propaganda.

A trilha sonora do filme foi projetada pela banda Dust Brothers que possui experiência em produções audiovisuais, como videoclipes, o que levou o diretor David Fincher a sintonizar a produção audiovisual que é percebida logo no início da apresentação do filme, com imagens do sistema nervoso em alta velocidade durante alguns minutos. Na seqüência essas “redes” nervosas saem do corpo humano, mostrando Edward Norton sentado, com uma pistola automática apontada para a boca, e, a partir daí, o protagonista começa a rememorar, em forma de *flashback*, e contar como chegou àquela situação.

Em outros momentos, percebe-se a mudança de música com ritmos mais fortes, principalmente nas imagens de lutas, mantendo-se essa trilha sonora ao longo do filme.

---

<sup>6</sup> – David Fincher também realizou comerciais premiados para a Nike, Pepsi, Revlon, Levi's e Converse, e em vídeos musicais dirigiu, entre outros, *clips* de *Vogue*, e *Express Yourself*, de Madonna e “I.A.Woman”, de Billy Idol . Disponível em: [www.geocities.com/Hollywood/Palace/2119/cinema7.html?200828](http://www.geocities.com/Hollywood/Palace/2119/cinema7.html?200828) – Acesso em 28/07/2008

Classificado como drama, na verdade o filme *Clube da Luta* pode ser visto como aventura e até comédia, considerando-se as “aparições” de Tyler Durden, suas ações permissivas, a ironia, etc.

No cinema contemporâneo não existem mais limites: a morte e o sexo são exibidos cruamente, o corpo se transforma em objeto de profanação visual, tudo é possível, tudo pode ser visto. A imagem fotografada pela câmera contemporânea é aquilo que nunca antes foi mostrado na comunicação massiva, e o que estava oculto passa para o primeiro plano. O olhar do espectador torna-se insaciável. Por outro lado, somente o real pode ser cansativo e afastar o sentido dos textos visuais.

*No final do filme uma promessa: a de que pode haver um relato para o sujeito, de que há um caminho para aceder a um gozo que possa ter sentido. Neste ponto o sujeito do espectador se reconhece e se identifica com a trama. Além do espelho, além do arco-íris, existe um lugar que o aguarda: o lugar do gozo (RODRIGUEZ, 2003, p 111).*

### **3.2 O filme ‘Tropa de Elite’ de José Padilha**

O filme “Tropa de Elite” nasceu a partir do documentário “Ônibus 174”, lançado por José Padilha em 2002, o qual só foi possível utilizando-se imagens gravadas pelas emissoras de TV, que cobriram os acontecimentos na tragédia ocorrida no Jardim Botânico e também tendo por base as entrevistas com personagens envolvidas nos fatos daquele dia (12/06/2000).

A perspectiva adotada por José Padilha, documentarista e diretor, privilegia a compreensão do assalto à linha de ônibus 174 e suas entrevistas feitas principalmente com os policiais que participaram da operação ao seqüestro. Do fato surgiu a motivação para analisar a vida dos policiais da Corporação BOPE (Batalhão de Operações Especiais) seu cotidiano, trabalho, que atuam diretamente no combate ao crime. Num primeiro momento, seu

desejo foi de rodar um documentário, mas logo percebeu as dificuldades para que os policiais pudessem se expor, principalmente por conta das questões disciplinares que envolvem seus códigos de conduta profissional. Como alternativa optou por fazer uma obra ficcional que parecesse também um documentário, criando uma linguagem própria, que propiciou grande força ao filme e agradou ao público em geral, tanto da classe média alta como moradores de comunidades carentes.

Em plano geral e na sequência, em primeiro plano, a câmera mostra a subida ao morro, como preâmbulo ao título e créditos do filme, tendo como fundo a música do baile *funk*. O elenco principal aparece em cartelas de fundo preto com letras vermelhas e quando aparece o título do filme ouve-se o Hino do BOPE. Esse início do filme já divide as diversas vozes que vão compor a narrativa: a do Capitão Nascimento, os traficantes, os policiais corruptos, os consumidores de drogas presentes no baile funk e os policiais do BOPE. Todos fazem parte da narrativa, conforme o drama que se desloca no tempo e no espaço, revelando, desde essas primeiras imagens, os dados centrais do relato cinematográfico.

O filme é estruturado com, pelo menos, cinco núcleos narrativos: o do Capitão Nascimento, a dupla de policiais honestos (Matias e Neto), o dos policiais corruptos, o dos universitários, o dos moradores da favela e o dos traficantes. Entre esses núcleos, permeiam outras tramas, que interagem, produzindo a teia de relacionamentos do filme. As alternâncias, nas seqüências, são em planos mais rápidos, outras vezes mais lentos, mostrando histórias paralelas, ao estilo das telenovelas, mas apresentando certa unidade narrativa através dos procedimentos de ligação presentes tanto na montagem, como no texto em *off*.

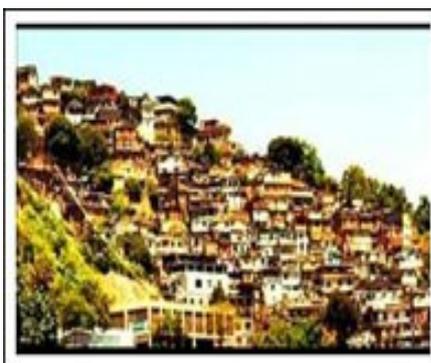
Nas cenas iniciais, o filme mostra em plano geral um baile *funk*, onde a trilha sonora já se define, incluindo um rock pesado dos grupos O Rappa e Tihuana, e, na sequência, a câmera, ainda em plano geral e travelling, mostra um policial atirando num bandido, seguindo-se uma confusão geral até a chegada do BOPE. Comparado com o filme “Cidade de Deus” (2002), observa-

se que este começa com a corrida atrás de uma galinha até o aparecimento do fotógrafo – narrador, que acaba ficando entre a polícia e o bando de traficantes. Nesse filme, também se busca uma unidade na narrativa, entre a montagem e o texto em off, do narrador principal - Buscapé.

A ação continua, voltando-se para o passado (1997), quando o BOPE é acionado para manter a segurança do PAPA João XXIII, na sua visita ao Brasil e, especificamente neste caso, em sua ida ao Morro do Turano, no Rio de Janeiro.



50. Tropa de Elite - O Início



51. A Favela do Morro do Turano

Ouve-se então o protagonista, Capitão Nascimento, narrando, em off, o seguinte texto:

*A minha cidade tem mais de 700 favelas, quase todas dominadas por traficantes armados até os dentes. É burrice pensar que, numa cidade assim, os policiais vão subir a favela só para fazer valer a lei. Policial tem família, amigo. Policial também tem medo de morrer. O que aconteceu no Rio de Janeiro era inevitável. O tráfico e a polícia desenvolveram formas pacíficas de convivência. Afinal, ninguém quer morrer à toa. A verdade é que a paz nessa cidade depende de um equilíbrio delicado entre a munição dos bandidos e a corrupção dos policiais. A honestidade não faz parte do jogo. Quando um policial honesto sobe a favela, parceiro, geralmente dá merda. No Rio de Janeiro quem quer ser policial tem que escolher: ou se corrompe, ou omite ou vai para a guerra. E, naquela noite, o Neto e o Matias fizeram a mesma escolha que eu tinha feito dez anos antes. Eles foram*

*para a guerra. O Neto e o Matias não tinham a menor chance de escapar sozinhos daquele tiroteio. Os policiais convencionais não são treinados para a guerra. Eu não sou um policial convencional. Eu sou do BOPE, da tropa de elite da Polícia Militar. Na prática, o BOPE é outra polícia. O nosso símbolo mostra o que acontece quando a gente entra numa favela. E a nossa farda não é azul, parceiro, é preta. O BOPE foi criado para intervir quando a polícia convencional não consegue dar jeito, e, no Rio de Janeiro, isso acontece o tempo todo. Meu nome é Capitão Nascimento. Eu chefiava a equipe Alfa do BOPE. Eu estava naquela guerra faz tempo e estava começando a ficar cansado dela...*

Como se observa, o narrador do filme é o Capitão Nascimento – o qual tece juízos e está pronto para apontar o dedo a todos aqueles que, em sua opinião, fazem parte do problema. Como narrador onisciente e líder do BOPE, que sabe em detalhes o que acontece no morro, na Polícia Militar, na Faculdade e na ONG, ele pinta a realidade com as cores que ele próprio escolhe.



52. O BOPE



53. Cap. Nascimento- Orientações

O discurso acima, longo e entrecortado por imagens rápidas, denota a cultura corporativa e o papel de seus líderes. Estabelecer algumas relações entre estilo de liderança e a cultura organizacional favorece o conhecimento sobre as razões das organizações trabalharem como trabalham, embora os líderes formais não tenham o poder da criação de uma cultura organizacional. Entretanto, seu poder lhes permite desenvolver sistemas de valores e normas de comportamento, podendo recompensar e punir os que acatam ou negam os

seus líderes (Morgan, 2007). Os valores nela implícitos fazem parte de um conjunto de pressupostos que compõem a estrutura de uma organização ou grupo. Bion (1975), em seus estudos recorreu a concepção de *hipótese de base ou suposições básicas atuantes na dinâmica dos grupos*.

*Esse aspecto da teoria bioniana, segundo a qual todo grupo possui sua regulação implícita inconsciente, vem sendo considerado relevante para a compreensão de grupos e instituições, mesmo por aqueles que não apóiam (Lourau, 1975; Pagés, 1991) os fundamentos das diferenciações feitas pelo autor entre as três hipóteses de base:- de dependência (corresponde à filiação, isto é, à referencia do líder); - conjugação (busca de aliados); de ataque – fuga (ambivalência do grupo em face do perigo). (PEÇANHA, 1997, p.86)*

O discurso denota ainda a ética das relações. Para Abbagnano (1963)

*Assim como os problemas teóricos e morais não se identificam com os problemas práticos, embora estejam estritamente relacionados, também não se pode confundir a ética e a moral. A ética não cria a moral. Conquanto seja certo que, toda moral supõe determinados princípios, normas ou regras de comportamento, não é a ética que os estabelece numa determinada comunidade. A ética depara com uma experiência histórico-social no terreno da moral, ou seja, com uma série de práticas morais já em vigor e, partindo delas, procura determinar a essência da moral, as fontes da avaliação moral, a natureza e a função dos juízos morais, os critérios de justificação destes juízos e o princípio que rege a mudança e a sucessão de diferentes sistemas morais (ABBAGNANO, 1963, p.12).*

Partindo dessa definição, os problemas éticos, ao contrário dos problemas práticos e morais, são caracterizados pela sua generalidade. Por exemplo, se um indivíduo está diante de uma determinada situação, como na citação do Capitão Nascimento, deverá resolvê-la por si mesmo, com a ajuda de uma norma que reconhece e aceita intimamente, pois o problema do que fazer numa dada situação é um problema prático-moral e não teórico-ético.

*Homem de preto,*

*Qual é sua missão?*

*É invadir a favela*

*E deixar o corpo no chão.* (SOARES, BATISTA e PIMENTEL, 2006, p.8)

A ética se fundamenta em uma teoria de valores e tem como objeto de reflexão as experiências morais do ser humano, bem como os juízos de valor sobre essas experiências elaboradas por uma consciência moral.

De acordo com esse princípio, toda moral é normativa, pois sua função é inculcar nos indivíduos os padrões de conduta, os costumes e valores da sociedade em que vivem, caracterizando um conjunto de práticas “cristalizadas” nos costumes e convenções histórico-sociais, que definem normas, regras e valores. São prescrições e proibições, tais como: “não matarás, não roubarás” como se fossem códigos, que devem ser obrigatoriamente cumpridos, e que, muitas vezes são incompatíveis com os avanços e conhecimentos das ciências naturais e sociais.

O discurso acima, pontuado pelo Capitão traz em seu bojo as referências da ética do discurso, elaborada por Apel (2000) e Habermas (1992) (*apud* BORGES, DALL’AGNOL e DUTRA, 2002), que pretendem determinar as regras do que é correto a partir de uma comunidade ideal de comunicação. Nela, todas as pessoas apresentariam normas de ação que seriam legitimadas por um consenso entre os participantes do discurso comunicativo.

Atualmente, considera-se importante, também, examinar a ética dos direitos humanos defendida, respectivamente, por Bobbio (1992) e Habermas, 2002 (*apud* BORGES, DALL'AGNOL, e DUTRA, 2002). Para os autores, há duas posições a respeito: a que sustenta ser desnecessário ou até mesmo impossível o problema da fundamentação dos direitos humanos e a outra que sustenta haver uma fundamentação absoluta.

Habermas postula

*“[...] no nível pós-tradicional de justificação, só vale como legítimo o direito que conseguiu aceitação racional por parte de todos os membros do direito, numa formação discursiva da opinião e da vontade”*  
(HABERMAS, 1997, p. 172).

Portanto, segundo Habermas, a normatividade dos direitos humanos se produz na efetivação das regras do procedimento discursivo. Neste procedimento, as pessoas são autolegisadoras, instituindo-se e realizando-se como autores e, ao mesmo tempo, destinatários da sua soberania e direitos fundamentais. Por esse caminho é possível introduzir no sistema do Direito o conteúdo normativo dos direitos humanos.

Percebe-se, portanto, que o procedimento para uma avaliação correta varia conforme o postulado da escola filosófica, bem como de acordo com a razão pela qual uma ação deve ou não ser aceita em determinado tempo e em determinadas sociedades. Essa distinção, que pode parecer elementar, revela um fato importantíssimo no estudo da ética: as noções de certo e errado, que regulam e norteiam o juízo da ação humana, como também a sua justificação, dependem da corrente filosófica que as determina.

Atualmente a moral tem um forte caráter social, apoiando-se na tríade cultura, história e natureza humana, como algo adquirido e preservado pela sociedade. O ser humano possui senso ético e consciência moral, capazes de avaliar e julgar suas ações, de discernir o justo do injusto, e, portanto, quando

os valores e costumes estabelecidos numa determinada sociedade são bem aceitos, não há necessidade de muita reflexão sobre eles, mas quando questionados sobre sua validade, surge a necessidade de fundamentá-los teoricamente, e mesmo criticá-los.

Sanchez Vazquez (1995) faz uma análise clara ao colocar que a este comportamento prático-moral, que já se encontra nas formas mais primitivas de comunidade, sucede posteriormente – muitos milênios depois – a reflexão sobre ele. Os homens não só agem moralmente (isto é, enfrentam determinados problemas nas suas relações mútuas, tomam decisões e realizam certos atos para resolvê-los e, ao mesmo tempo, julgam ou avaliam de uma ou de outra maneira estas decisões e estes atos), mas também refletem sobre esse comportamento prático e o tomam como objeto da sua reflexão e do seu pensamento. Dá-se assim a passagem do plano da prática moral para o da teoria moral, ou seja, da moral efetiva, vivida, para a moral reflexa. Quando se verifica esta passagem, que coincide com o início do pensamento filosófico, já estamos propriamente na esfera dos problemas teórico-morais ou éticos.

Nesta análise do filme “Tropa de Elite”, objetiva-se também observar os confrontos que acontecem em diversas situações (culturais, pessoais, sociais) dos corpos que estão presentes no roteiro, representados (mímesis), através do procedimento estético da câmera, na diegese fílmica: o corpo do policial militar, o corpo do membro do BOPE, o corpo de estudante ferido e “assado” (em uma técnica denominada microondas – corpos queimados vivos em pneus empilhados, onde é atado fogo), os corpos dos moradores da favela, o corpo do dono do morro, os corpos dos estudantes da faculdade.



54. Baiano preparando a execução de Edu 55. Edu no “microondas”



56. Execução dos estudantes Roberta e Edu

Nos termos de Marques, ética é concessão, é sociabilidade enquanto que a estética é apropriação, é individualismo. No entanto, este considera que ambas não se excluem, porém em momentos críticos a harmonia social exige que se conceda prioridade à ética.

Novamente a concepção estética. Essa estética se apresenta a partir das novas tecnologias digitais, da linguagem televisiva e do telejornalismo do qual se apropria como representação do real. O filme “Tropa de Elite” (2007) surgiu a partir do documentário “Ônibus 174” lançado por José Padilha, em 2002. No Brasil, essa questão tornou-se mais evidente a partir dos anos 80 com a atuação de profissionais, tanto da televisão, quanto do cinema. Com o processo de retomada do Cinema Brasileiro, a partir da aprovação da Lei do Audiovisual, em 1993, a maioria dos profissionais com experiência televisiva (produções independentes) já demonstravam claramente o desejo de fazer cinema, ratificando essa nova concepção estética.

O lançamento do filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles), em Cannes, 2002, representa um novo marco nessa vertente cinematográfica do cinema brasileiro. Fotografado por César Charlone e montado por Daniel Resende, a técnica de filmagem e o realismo das cenas provocam polêmicas e discussões quanto ao uso da estética publicitária em filmes que abordam temas sociais. Filmes como *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), bem como *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), são fenômenos de público e crítica, com reconhecimento internacional e presentes na consolidação de um projeto estético de cinema alinhado às normas da indústria cultural global e ao público regional.

Segundo análise de Xavier, em seu livro *Cinema Brasileiro Moderno, os últimos vinte anos do cinema brasileiro marcaram a estética da fome, do tropicalismo, a estética do lixo*. (Xavier, 2006, p.114).

O cenário desses filmes é a periferia das grandes cidades, e os personagens são pessoas marginalizadas (traficantes, desempregados, presidiários, etc) vivendo em conflito com a cidade grande (global), a cidade do poder, muitas vezes ausente das imagens, como no filme “Cidade de Deus” (2002), em que a favela representa uma comunidade fechada, um poder paralelo, onde não estão presente o Estado, a religião, a escola. Há uma desestruturação da família, da cidadania, transformando os cidadãos em personagens de lugar nenhum: a desterritorialização.

Esse novo tipo de realismo que se apresenta não mais como o realismo social e histórico das décadas de 30 e 70 - cuja representatividade acontece através da verossimilhança, ou da mimesis (representação) - mas sim de um realismo afetivo, tem como principal característica apresentar o real por meio da própria realidade, ou seja, tudo se torna real quando não existem mais fronteiras entre o ficcional e a obra de arte analisada. Segundo Schollhammer (2007), essa estética conceituada como afetiva pode estabelecer, pela utilização de um efeito de realidade, intervenções nos sentimentos do espectador ou leitor, de tal forma que este se perceba como participante ou até mesmo se identifique com a obra de arte e a realidade nela retratada, pois no

cinema a demanda afetiva do espectador é mais forte, na medida em que o espaço imaginário é projetado. Na ficção cinematográfica, junto com a câmera, localiza-se o espectador.

*Recriando a situação se está no limite da representação de novo, mas de uma maneira muito diferente, que não é necessariamente traumática, chocante, não é pela ruptura, mas é pela diluição entre as distâncias que se tem quando se depara com uma obra de arte, seja ela qual gênero for, e sua emoção poética, estética aí envolvida (Schollhammer, 2007, p.3).*

Sob a ótica mimética, representar uma ação em uma composição dramática consiste em apresentá-la conjugando sua completude com a realização ou falha na realização das intenções do agente. Nesse sentido, o conceito de mimesis está presente na estética desde a antiguidade grega, sendo elemento importante na filosofia de Platão e Aristóteles (séc. V e IV a.C). Para ambos, a mimesis era a representação da natureza, contudo, para Platão, toda criação era uma imitação (até mesmo a criação divina) da natureza verdadeira: “o Mundo das idéias”. Sendo assim, o mundo da natureza física seria uma imitação da verdadeira realidade.

Em Aristóteles, que rejeita o “Mundo das idéias”, o drama seria a imitação de uma ação, que na tragédia teria o efeito catártico, valorizando a arte como representação do mundo. Tais conceitos são explicados em sua obra “Poética” (1993) onde ele distingue diferentes maneiras de considerar a mimesis: modo, meios e objetos. Esses conceitos permanecem até o século XX, quando são retomados por pensadores como Paul Ricoeur, Jacques Derrida e os representantes da Escola de Frankfurt, principalmente Walter Benjamin e Theodor Adorno, considerando-se que o interesse desses autores em relação à arte se deve ao fato desta representar uma esfera social importante para a compreensão dos fenômenos da realidade, sem ser necessariamente dedutível dela.

Segundo comentários de Nivaldo Alexandre de Freitas, em seu artigo Apontamentos sobre mímesis em Adorno e Benjamin,

*[...] para Adorno, a arte se constitui autônoma, no sentido weberiano de uma esfera, fruto do processo de racionalização social, cujos critérios são válidos apenas em seu próprio interior, ou seja, a dialética da natureza e do seu domínio na esfera artística não é da mesma essência que a dialética exterior, mas se assemelha à ela, sem imitá-la (FREITAS, 2009).*

A modernidade provocou profundas mudanças no modo de percepção dos indivíduos, trazendo novos conceitos entrelaçados por circunstâncias que foram determinadas pelo advento de uma nova realidade sociocultural, e, sobretudo, tecnológica. Trouxe também uma nova concepção de arte que está se instaurando na contemporaneidade, tanto na literatura como nas artes em geral, onde essa volta ao real surge abrindo espaços para aproximar o objeto artístico do atingível, para que este obtenha uma força ética de transformação do sujeito (do mundo objetivo e subjetivo).

Também as produções artísticas brasileiras contemporâneas ao retratarem a realidade, manifestam culturalmente o compromisso ético e social da arte por parte dos artistas, intelectuais, ativistas engajados em projetos sociais, enunciando e/ou denunciando uma mesma realidade: a violência.

Schollhammer, quando entrevistado por Gabriela Lírio, da Revista Digitarama (2007), abordou a questão sobre o novo realismo e a pós-modernidade e a produção artística contemporânea no Brasil. Segundo o pesquisador,

*“a grosso modo” se pode dizer que o pós-moderno tem sido identificado com um questionamento de toda a referencialidade. A cultura contemporânea se apresenta como uma cultura representativa maciça que sobrepõe uma realidade simulacro a qualquer possibilidade de referencialidade. Isso significa que a arte e a literatura, e também, de certa maneira, o cinema, têm*

*sido neste questionamento forçados a uma meta-reflexão sobre a questão da representabilidade do real, evidenciado sempre dentro de certo ceticismo, onde se questiona a possibilidade de ser alguma coisa, sem levar em consideração as convenções representativas (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 3).*

A psicologia da arte explora a reação estética em sua especificidade e Vigotski (1896- 1936) revisou o conceito da reação estética como catarse, que já estava posto em Aristóteles. Para Vigotski (1999) a reação estética envolve a percepção, o sentimento e a imaginação e, a perfeita compreensão dela se concentra na relação entre o sentimento e a imaginação, uma vez que a reação artística apenas se inicia pelo fato da percepção sensorial não se esgotando nele. Segundo este autor, a reação estética obedece a uma lei: *“encerra em si a emoção que se desenvolve em dois sentidos opostos e encontra sua destruição no ponto culminante, como uma espécie de curto-circuito. (p. 270).* A esse processo Vigotski chama de catarse: a descarga emocional produzida pela tensão entre conteúdo e forma.

O corpo como objeto de arte, na contemporaneidade, é apresentado também como um produto, uma mercadoria cultural, com preço de mercado e essa condição alterou também a construção da subjetividade: o corpo coincide com a expressão do desejo fabricado.

*Ter-se-ia, por um lado, uma espécie de corpo global, molar, o corpo da população, junto com toda uma série de discursos que lhe concernem, e então, por outro lado, e abaixo, os pequenos corpos, dóceis, corpos individuais, os microcorpos da disciplina. [...] Poder-se-ia dizer como se vê a natureza das relações (caso existentes), as quais são engendradas entre estes diferentes corpos; o corpo molar da população e os microcorpos dos indivíduos (FOUCAULT, 1976, p.124).*

Partindo de um ponto de vista metafísico, Marques<sup>7</sup> (2008) tece considerações sobre a relação entre ética e estética, ensejando uma discussão da possibilidade de uma vivência moral numa contemporaneidade marcada pela estetização do mundo e da vida.

De fato, os conceitos subjacentes à Ética e à Estética não se confundem mas se colocam até em diferentes patamares de impacto social, segundo o entendimento de Marques (2008). A Ética tem como objeto a partilha do bem produzido, impulsionada pela força interior da consciência social de cada um. É ação humana concreta que coloca todos os sujeitos perante a respectiva alteridade, ou seja, o outro. Em síntese, é o ser humano em interação com a humanidade.

A Estética centra-se no belo e releva uma atitude contemplativa do agente isolado, a partir da sua sensibilidade pessoal. É o ser humano por si só, alheio a qualquer alteridade, perante a criação artística.

O momento ético exige reflexão sobre o impacto de cada ato individual na esfera de interesses da alteridade, transcendendo por isso o círculo meramente pessoal do protagonista.

O momento estético é a fruição isolada, solitária, individual do belo por cada um segundo a sua capacidade gnoseológica de percepção.

A Ética expressa uma vivência de cidadania, fazendo cada homem transcender as barreiras da sua individualidade própria ao reter como centralidade a partilha do bem.

A Estética retém o homem na sua vivência individual contemplativa e na sua postura egocêntrica.

Além da questão estética, observa-se, também aqui, outras duas categorias – a ética e a violência - explicitadas na submissão do corpo pelo poder. A imagem do corpo (ou seu discurso) é reconhecida no interior de

---

<sup>7</sup> **Ramiro Marques** (n. Entroncamento, 1955) é um escritor e professor português. Autor de estudos sobre ética na educação e história da ética, com um quadro teórico aristotélico e profundamente influenciado pela obra de Alasdair Macintyre.

determinada organização ou sociedade, que segue normas e condutas de comportamento.

Na sua obra *Vigiar e Punir* FOUCAULT analisa as instituições disciplinares e de poder e todas as suas funções que controlam a sociedade, destacando-se como primeira função o controle do tempo, através da vigilância do tempo de trabalho, do tempo de lazer, do tempo de festa, etc, até o controle do tempo de vida. O outro tipo de função se dá através do controle dos corpos. Nessa questão, cada instituição disciplinar é destinada a uma função específica como, por exemplo, (...) *“as fábricas, que são feitas para produzir, as escolas para ensinar, as prisões para punir, mas todas elas têm a função de disciplinar a existência inteira do indivíduo pela disciplinarização do corpo”* (FOUCAULT, 1989 p. 118).

Na contemporaneidade, além de uma nova experiência do corpo, uma nova percepção do ser humano é constituída, moldada por uma sociedade com novas velocidades e novos fluxos de comunicação, onde a constituição do imaginário transforma-se no cenário da manifestação de desejos, sonhos e mitos do homem, proporcionados também pela convergência entre as características da imagem cinematográfica, da tecnologia e do corpo.

O controle sobre o corpo exercido pelos líderes de organizações fortes e autoritárias, subjagam o sujeito, na medida em que este se enquadra nas regras estabelecidas: a inobservância das mesmas por parte dos membros dessas organizações acarretam severas punições, impondo comportamentos pela domesticação do corpo.

No filme “Tropa de Elite”, a câmera mostra, em diversos momentos, situações onde se verificam rituais disciplinadores, como quando o Capitão Nascimento coloca uma grande quantidade de comida no chão e ordena que os aspirantes comam; um deles não consegue, e é obrigado a comer o próprio vômito. Na visão de Foucault, o corpo se tornou sujeito ao poder. Nas prisões, assim como nas fábricas e exército, o corpo é submetido à disciplina e à vigilância.



57. Treinamento do BOPE



58. Treinamento do BOPE



59. Treinamento do BOPE

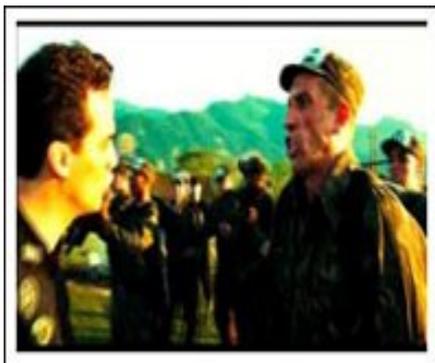


60. Treinamento do BOPE

Ainda na sequência, durante os treinamentos do BOPE, a câmera mostra em plano geral, e aproximando, em plano médio, os pés esfolados do aspirante, que também já havia se envolvido em corrupção, e o Capitão Nascimento falando para toda a equipe: *“aqui os homens são formados na base da porrada – para entrar aqui, o cara tem que provar que agüenta a pressão”*. Trata-se do uso do corpo para debilitar o sujeito, curvando-o ao poder superior, ameaçando ao mesmo tempo, com o mesmo castigo, os prováveis futuros contraventores.



61. Treinamento do BOPE



62. Treinamento do BOPE



63. Treinamento do BOPE

Segundo a análise de Antoine de Baecque, em seu artigo “O Corpo no cinema” (2008), as cicatrizes, as marcas de feridas e os traços de mutilação aparecem como os emblemas desses filmes, *pela possibilidade que o cinema tem de colar as imagens umas às outras, revelando esse corpo cinematográfico (p.504).*

*O BOPE tem guerreiros  
Que matam guerrilheiros  
Com a faca entre os dentes,  
Esfole-os inteiros  
Mate, esfole,  
No BOPE tem guerreiros  
Que acreditam no Brasil”. (SOARES, BATISTA e  
PIMENTEL, 2006, p.10)*

Da mesma maneira que, no filme “Clube da Luta”, a câmera mostra o olhar atento e vigilante do líder Thyler sobre os aspirantes que desejavam participar do Clube, com o controle sobre seus corpos no processo de iniciação, com lutas corporais que violentam e dilaceram os corpos.

Segundo comentários de Luis Alberto Brandão Santos (2002), da Universidade Federal de Minas Gerais, existe um movimento muito ambíguo, que engloba cisão e fusão entre a corporalidade brutalizada de personagens, e essa ambigüidade se dá porque os corpos se organizam segundo rituais onde se transformam em fetiches, celebrando sua individualidade e autonomia.

A ética é oposta à violência. Angel Pino (2007) considera que conceituar violência traz grandes desafios, seja pela força emocional que o sentido da palavra evoca, seja pela sua associação com o crime e a agressão, que efetivamente podem estar associados a esta, mas não são conceitos idênticos.

CHAUÍ, 2007 considera que “*Violência é um ato de brutalidade, sevícia e abuso físico e/ou psíquico contra alguém e caracteriza relações intersubjetivas e sociais definidas pela opressão, intimidação, pelo medo e pelo terror*” (CHAUÍ, 2007, p.3).

A violência se opõe à ética porque trata os seres humanos como coisas, atentando contra a sua racionalidade, liberdade, vontade e responsabilidade.

*A imagem do mal e da vítima são dotadas de poder midiático: são poderosas imagens de espetáculo para nossa indignação ou compaixão, acalmando nossas consciências. Precisamos da imagem da violência e do mal para nos sentirmos éticos* (CHAUÍ, apud GOMES, 2003, p. 71).

Arendt (1985) argumenta que qualquer pessoa que realize uma reflexão sobre a história e a política percebe que a violência sempre desempenhou um papel importante nas atividades humanas e, no entanto raramente foi alvo de consideração. Entende que a violência e sua arbitrariedade tornaram-se fatos corriqueiros de tal forma que acabaram negligenciados. A agressão que não envolve danos físicos é chamada **simbólica**, e pode ser hostil ou instrumental. A agressão que a sociedade julga aceitável, ou mesmo imperiosa é chamada **sancionada**. O soldado que mata o inimigo na guerra pratica a agressão sancionada, que é tipicamente instrumental. Entretanto, ela também se mostra legitimada em situações banais.



64. Protesto dos estudantes



65. Protesto dos estudantes

Nas cenas que retratam, em plano geral, a passeata dos estudantes da faculdade, em protesto à morte de Roberta e Edu, novamente ouve-se a narração, em off, do Capitão Nascimento: - *“ninguém faz passeata quando morre policial. Protesto é só para a morte de rico. Quando vejo passeata contra a violência, parceiro, tenho vontade de sair metendo a porrada.”*

Os jovens mostrados no filme Tropa de Elite, que participam de ONG's e eventualmente usam drogas, alimentam o tráfico, caracterizando-se por ser ao mesmo tempo uma elite cultural bem intencionada e alienada, comprometida com o tráfico. Essa juventude representa o “corpo social” que, segundo artigo apresentado por Tatiana Monassa, passa de uma figura de linguagem auxiliar à conceituação de quem deseja compreender o funcionamento da comunidade, à imagem concreta: *“é no corpo que se inscrevem o registro da fala, o gestual, o figurino, a localização geográfica e, por último, as ações que posicionam o indivíduo no conflito”* (MONASSA, 2009).



66. Protesto dos estudantes



67. Protesto dos estudantes



68. Violência policial

69. Violência policial

Nesse discurso, cabe uma referência às concepções teóricas elaboradas pelos filósofos a respeito da relação corpo-consciência, considerando essas situações reais vividas pelas pessoas do nosso tempo. Muitas continuam a agir por padrões idealistas ou materialistas: ora percebem o corpo como um estorvo, ora como determinante de suas ações. Em determinados momentos submetem-se a padrões de dominação, outras vezes pensam estar se liberando, para cair em outro tipo de sujeição. Dessa perspectiva, o corpo não é apenas um instrumento através do qual nosso interior possa se expressar, mas entender que o corpo somos nós mesmos nos expressando.

A violência policial é uma realidade (as cenas de torturas da polícia com sacos plásticos na cabeça, tiros à queima roupa, cabos de vassouras, etc), e parte da população acredita que essa seja a melhor forma de acabar com os marginais e manter a ordem. O filme “Tropa de Elite” apresenta essa violência, que está tanto no imaginário, como no cotidiano, principalmente, das grandes cidades. É uma violência explícita, o corpo-a-corpo colocado em cena, configurando o choque da imagem e, ao mesmo tempo, objeto de representação, onde a câmera constrói um realismo com base na tentativa de apreensão imediata do mundo.



70. Violência policial



71. Violência policial



72. Violência policial



73. Violência policial

Numa das cenas do filme, (20:06) a câmera mostra, em plano geral, a sala de aula da Faculdade, os estudantes apresentando seus trabalhos e discutindo sobre Michel Foucault e sua obra “Vigiar e Punir” (1989). Num movimento rápido da câmera.vê-se, em plano médio , e na seqüência, em primeiro plano, a personagem Maria dizendo:

*- “bem professor, concluímos que no Brasil a legislação penal funciona como uma rede que articula diversas instituições repressivas do Estado, e que, infelizmente, em nosso país, hoje, a resultante dessas micro-relações de poder, que Foucault fala, acabou criando um estado que protege os ricos e pune, quase que exclusivamente, os pobres”.*



74. Maria fala sobre Foucault 75. Maria fala sobre Foucault

Na seqüência, o professor inicia explicando como as relações de poder, e não apenas o Estado, moldam as instituições perversas, por exemplo, a polícia. Alunos questionam: por que a polícia? Alguns alunos se colocam, dizendo que a polícia age perversamente contra os despossuídos, os bestializados e contra aqueles que, por sua condição, são compelidos a cometer delitos.

Ao evocar a obra “Vigiar e Punir”, o filme estabelece uma relação com as teorias foucaultianas das micro-relações de poder e dos aparatos institucionais, revela uma intencionalidade, na medida em que mostra a ação repressiva do Estado, reservando-se o direito de inspecionar a obediência às leis para garantir a ordem social, com o direito de punir exemplarmente àqueles que fugirem à regra. Em contrapartida, a sociedade acredita e deposita sobre esse aparelho a sua expectativa de ordem e segurança.



76. O policial Matias discursa

77. O policial Matias discursa

A ética é uma ciência comprometida com a busca aprofundada das relações entre o homem e os conceitos de bem e de mal, certo e errado,

permitido ou proibido, justo ou injusto, honesto ou desonesto, etc, que estão presentes na nossa conduta prática, sendo o comportamento humano uma contínua resposta às questões éticas e nesse contexto surge a distinção entre ética e moral.

No campo de estudos, pode-se dividir a ética em três campos principais: a meta-ética, ética normativa e a ética aplicada. Nesta proposta de trabalho reflete-se sobre a ética normativa, que estuda a determinação daquilo que é correto, tendo como objetivo principal estabelecer um critério - princípios, modos de ser, valores - para distinguir ações corretas e incorretas.

Emile Durkheim, sociólogo francês, mostrou que à medida que o desenvolvimento avança há uma conseqüente desestruturação dos padrões tradicionais de ordem social quanto aos mesmos ideais, crenças e valores, propiciando o surgimento de padrões mais fragmentados e diferenciados de crença e prática baseada na estrutura ocupacional da nova sociedade (MORGAN, 2007).

O processo de criação de uma realidade social é decorrente, segundo Harold Garfinkel (1967), de hábeis realizações. As normas e regras que constituem a natureza de uma cultura ao serem aceitas por uma pessoa fazem-na ter sucesso na construção de uma realidade social adequada. Ao rompermos deliberadamente com esses padrões, assistiremos a um colapso do *status quo*. Esse fato demonstra que a essência de uma cultura reside no estabelecimento de suas normas e que a sua observância beneficia aqueles que a cumprem e traz a devida adequação e organização social.

Na seqüência, a câmera ainda em plano médio e plano geral, mostra o policial Matias (aluno da Faculdade) cuja identidade está incógnita, contrapondo-se ao discurso daqueles que condenam a forma de agir vigorosa dos policiais do BOPE quando no enfrentamento direto aos agentes do crime organizado, dizendo que os colegas de classe estão mal informados pela mídia e esclarecendo também a postura das pessoas da alta sociedade que desconhecem as questões sociais.

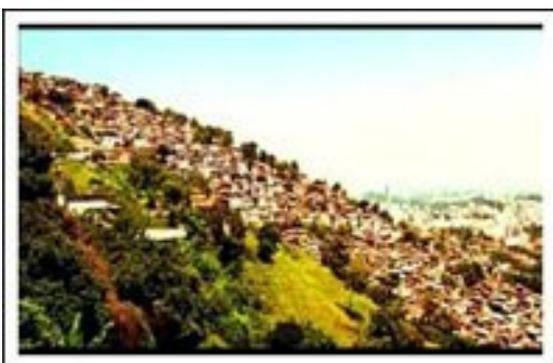


78. O policial Matias discursa



79. O policial Matias discursa

Ainda com base no pensamento de Foucault, pode-se falar do corpo “dócil”, representado pelo mesmo policial quando defende os policiais honestos, que respeitam as regras, que se submetem, que podem ser aperfeiçoados, utilizados. Mas esse mesmo corpo dócil será desafiado. A câmera mostra, primeiramente em plano geral, a favela; na seqüência, em plano médio, com trilha sonora, observa-se a captura do traficante “Baiano” (dono do morro) e depois, em diversos enquadramentos, o Capitão Nascimento entregar o fuzil para Matias - precisa testá-lo, saber se realmente está apto para substituí-lo - e na seqüência, em plongée, o momento em que Matias atira. A câmera mostra, esteticamente, o corpo morto.



80. O morro do Turano



81. Captura e morte de Baiano

82. Captura e morte de Baiano



83. Captura e morte de Baiano

84. Captura e morte de Baiano



85. Captura e morte de Baiano

86. Captura e morte de Baiano



87. Captura e morte de Baiano

88. Captura e morte de Baiano



89. Captura e morte de Baiano



90. Captura e morte de Baiano

Esse corpo não nos é dado como mera autonomia: ele é a expressão de valores sexuais, amorosos, estéticos, éticos, ligados às características da civilização a que pertencemos e que nos permite discernir em que medida ela nos controla, como podemos subvertê-la, exercitando a liberdade e possibilitando melhor coexistência humana.

*Portanto, o corpo não é um objeto. Pela mesma razão, a consciência que tenho dele não é um pensamento, quer dizer, não posso decompô-lo e recompô-lo para formar dele uma idéia clara. Sua unidade é sempre implícita e confusa... Quer se trate do corpo do outro, ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo, quer dizer, retomar por minha conta o drama que o transpassa e confundir-me com ele (MERLEAU-PONTY, 2006, p.268 - 269).*

O filme “Tropa de Elite” evidencia também, nesse diálogo corporal, as questões sociais nas diversas camadas da sociedade brasileira, em meio a uma metrópole globalizada e em constante mudança, em que o corpo também vai ser representado, disciplinado, submetido – docilizado - e inserido.

Nesse sentido, sobre o relacionamento da personagem Matias com Maria, sua colega de faculdade, que faz parte de uma ONG – organização não governamental - ouve-se o comentário do Capitão Nascimento, em off: - “quem quer ser do BOPE não pode namorar amiga de traficante”.

A frase acima retrata uma nítida alusão aos padrões de conduta, normas e valores da corporação, configurando sua cultura. Evidencia-se, por outro lado que a cultura não é imposta sobre dada situação social, porém se desenvolve no transcorrer da interação social. A cultura também não é uniforme dentro de um grupo, podendo assumir diferentes perspectivas de acordo com a visão de seus membros. Isso gera um conjunto de “subculturas” profissionais com dificuldade de comunicação entre si. Esse fato pode ser decorrente da existência de diferentes níveis de comprometimento e ideologias entre seus membros. A descrição da cultura sempre faz referência a significados, à compreensão e à forma como as pessoas vêem e compreendem suas diferentes manifestações, o que sinaliza a criação de uma realidade. Sob essa perspectiva, a cultura vai além do entendimento de uma simples variável que as organizações possuem, mas de acordo com Morgan (2007) deve ser entendida como um fenômeno ativo e vivo, por meio da qual as pessoas criam e recriam os mundos dentro dos quais vivem. Fleury (1989) pontua que cultura é

(...) um conjunto de valores e pressupostos básicos, expressos em elementos simbólicos que, em sua capacidade de ordenar, atribuir significações, construir a identidade organizacional, tanto agem como elementos de comunicação e consenso, como ocultam e instrumentalizam as relações de dominação (FLEURY, 1989, p. 6).

Na seqüência, a câmera mostra, alternadamente, o Capitão Nascimento falando ao telefone, com a esposa, grávida, que está fazendo um exame de *ultrassonografia*, e esta coloca o fone para que ele ouça as batidas do coração da criança. Nesse instante, ele se lembra do jovem “fogueteiro” da favela, que foi morto pelos traficantes por fornecer ao BOPE o nome de quem traficava as drogas no Morro do Turano.



91 e 92 - Esposa do Cap. Nascimento em ultrassonografia



93. Esposa do Cap. Nascimento em ultrassonografia



94. Mãe do jovem “fogueteiro” morto pelos traficantes

*“Sou aquele combatente  
 Que tem o rosto mascarado;  
 Uma tarja negra e amarela,  
 Que ostento em meus braços  
 Me faz ser incomum:  
 Um mensageiro da morte.  
 Posso provar que sou um forte,  
 Isso se você viver.*

*EU sou herói da nação.” (SOARES, BATISTA e PIMENTEL, 2006, p. 9)*

Na cena em que o Capitão Nascimento está iniciando as orientações para o treinamento dos policiais do BOPE, diz: *“Preparem suas almas, porque seus corpos já nos pertencem”*, e na sequência, narrando em off completa: – *Eu reconheço que para quem não é iniciado, o BOPE parece uma seita.*

Da mesma forma, no filme “Clube da Luta”, numa das cenas mais longas do filme, a personagem Jack aparece narrando:

*O Clube da Luta não era para ganhar ou perder  
O Clube da Luta não era sobre palavras – os gritos  
históricos estavam nas línguas, como numa Igreja  
Pentecostal  
Depois da luta não havia resultado  
Mas nada importava  
Depois nos sentíamos salvos*

Karl Weick (apud Morgan, 2007), psicólogo organizacional, descreve a realidade como um processo de representação. Em seu entendimento, há um papel proativo que inconscientemente se desempenha ao criar o nosso mundo. Essa proatividade refere-se à mobilização de esquemas representativos que permitam trazer nossas realidades à tona.

A visão da cultura baseada em esquemas de representação denota significativas implicações sobre a maneira pela qual as organizações são vistas e compreendidas como fenômenos culturais. Um dos questionamentos de Morgan é: como esses esquemas são criados, comunicados e mantidos?

Sua compreensão é de que do ponto de vista da percepção da cultura as organizações são em essência realidades socialmente construídas que estão muito mais nas cabeças e mentes dos seus membros do que em conjuntos concretos de regras e relacionamentos. Para sua adequada

compreensão é preciso decodificar tantos os aspectos mais simples como aqueles mais complexos desse processo de construção da realidade.

A história no filme “Tropa de Elite” revela muito mais do que o cotidiano dos policiais militares, sua formação e treinamento no curso do BOPE, as humilhações e os perigos que enfrentam, suas tarefas e meios de burlar o sistema; Seus confrontos revelam partes da sociedade e de como ela se comporta, do que é composta.

*Sangue frio em minhas veias,  
congelou meu coração  
nós não temos sentimentos,  
nem tampouco compaixão,  
nós amamos os cursados  
e odiamos pés-de-cão* (SOARES, BATISTA e  
PIMENTEL, 2006, p.11)

Em outro momento, ao retratar os policiais corruptos, a câmera (como que bisbilhotando) mostra, detalhadamente, em plano geral, e depois em plano médio, as diversas ações, como a conversa entre o soldado Paulo e o seu superior, solicitando suas férias. Ao abrir a gaveta e revelar o dinheiro que recebe para autorizar essas férias, o chefe diz: “a polícia depende do sistema e o sistema trabalha para resolver os problemas do sistema”.

Também, em outra situação, que revela policiais recebendo propina para manter a segurança de comerciantes moradores da favela, ouve-se a voz do Capitão Nascimento, em off:

- *“o sistema não tem limite, parceiro, ela já faz parte da cultura da polícia”.*

Além da corrupção vista na cena anterior, a câmera mostra a cena em que o Capitão Nascimento determina que os corpos de alguns traficantes mortos fossem enterrados e a “briga” entre os policiais militares e o BOPE sobre o local escolhido – os corpos são removidos de uma área para outra, para não comprometer o relatório, e exhibe realística e esteticamente o corpo

morto do marginal. Na seqüência, ouve-se a voz do Capitão Nascimento, em de FOUCAULT: *“é mais fácil mudar o local do crime, do que localizar os criminosos”*. Segundo o pensamento de Foucault, tendo em vista o modelo capitalista de produção, o corpo se torna diretamente mergulhado num campo político, onde as relações de poder têm alcance imediato sobre ele, por ser ao mesmo tempo um corpo produtivo, submisso e também descartável.

No recente filme, *Gomorra*, do diretor Matteo Garrone (Itália, 2008), baseado no livro de Roberto Saviano, (*Gomorra*, 2006), há cinco histórias paralelas que mostram as facetas da máfia no sul da Itália. Nas cenas iniciais do filme, e depois na seqüência, a câmera mostra, em plano geral, sem cortes, os corpos de pessoas assassinadas pela organização sendo recolhidos por uma pá carregadeira e lançados em locais de desova para serem enterrados.

Isso denota que a percepção dos relacionamentos diários da organização, do ponto de vista da construção da realidade, e o surgimento de novas descobertas da formação do funcionamento de um grupo ou da configuração de uma liderança, estão relacionados às habilidades de se criar um senso compartilhado de realidade. Os níveis de percepção estão voltados aos artefatos visíveis, tais como arquitetura: estética, logotipo; sistema de valores declarados: valores abertos, sujeitos a debates, publicados e/ou explícitos; certezas tácitas compartilhadas: valores, pressupostos, crenças, ritos, estratégias de socialização.

Nas organizações atuais o sistema de crenças que as mantêm emprestam grande ênfase à racionalidade, uma vez que esse é o elemento que as legitima publicamente, somado à sua habilidade de se mostrar em ação. Essa é a razão que leva os cientistas a considerarem a racionalidade como o mito da sociedade moderna, por fornecer referências e um sistema de crenças passíveis de serem compreendidas e explicar a experiência diária. Além de legitimarem certos padrões de ação, tal mito ajuda a evitar antagonismos próprios de incertezas e inseguranças ligados aos valores e ações das pessoas.

Entretanto, segundo Morgan (2007), há necessidade de que não haja manipulação na criação e recriação da cultura organizacional, tornando-a sinônimo de controle e não de expressão humana ao transformar sua natureza e influência em algo pernicioso e autoritário.

Esse fato pode justificar-se uma vez que a cultura organizacional

- reflete as escolhas e as preferências de todos, líderes e demais membros;
- direciona ações, levando em conta experiências anteriores;
- mostra elementos de significação face a situações de adaptação externa e integração interna;
- cria mecanismos de controle para comportamentos formais e informais.

É preciso considerar que o filme é uma obra de ficção, uma obra de arte, com um enredo, uma história, mesmo que, no caso de “Tropa de Elite”, o diretor José Padilha, por ser documentarista, tenha uma enorme preocupação com a realidade das cenas. Para tanto contratou consultores que eram policiais convencionais do BOPE e da comunidade, conforme entrevista constante na seção extra do DVD:

*- “a gente queria mostrar como a dinâmica social dos moradores do Rio de Janeiro geraram esses grupos sociais e essa incompatibilidade: olhar de fora. O funcionamento interno da polícia é fundamental para a compreensão da violência urbana. Nós queríamos que as pessoas que estavam sentadas assistindo o filme olhassem isso e pensassem: estou vendo isso de forma diferente” ( DVD Vídeo Universal, 2007).*

Segundo comentários do roteirista Rodrigo Pimentel (entrevista registrada no DVD), os atores receberam o roteiro sem diálogo – o filme foi inteiro improvisado. Os atores entendiam qual era a natureza do personagem que iam fazer e ensaiavam várias vezes as cenas improvisadas sem texto,

sendo o filme todo rodado com a câmera na mão. Exemplo disso são as cenas filmadas no apartamento do Capitão Nascimento, que foram improvisadas, num espaço fechado, sem cortes, onde a câmera se esgueirava, como que “bisbilhotando”.

Toda essa elaboração estética que o diretor José Padilha consegue colocar no filme “Tropa de Elite” impressiona pelo diálogo que provoca com o espectador, com a realidade que a sociedade convive e com os filmes existentes sobre esse assunto que o precedem, como o já citado “Cidade de Deus”.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A década de 90 assinala uma crise na narrativa e nos códigos de ação porque os roteiros, à maneira antiga, já não são mais atrativos, o sensorial passa a preexistir ao conteúdo, os filmes transformam-se em laboratórios de sensações físicas.

A magia do cinema está justamente no realismo que ele é capaz de produzir e isso se faz presente desde a primeira “sessão cinematográfica” da história, produzida pelos irmãos Lumière (1895) quando o público presente, ao ver um trem movendo-se em sua direção, correu para fugir de algo que lhes parecia tão real.

Ao longo da história, o cinema criou novas formas de lidar com esse realismo com o qual o público foi se identificando e nesse enfoque o cinema se desenvolveu como indústria, tendo a magia como seu maior produto. Ao compreender a subjetividade dessa magia, a indústria cinematográfica sentiu a necessidade de buscar soluções que atendessem a cada tipo de público, surgindo assim o cinema de gênero, o qual se caracteriza pela transposição de fórmulas que já eram populares na literatura ou no teatro – comédia, riso, western, drama, *thriller*, horror, etc

Em sua trajetória, o cinema firma-se como a arte do século XX, buscando as bases para a criação de uma linguagem visual que reflete claramente o homem moderno e contemporâneo e sua compreensão estética de ver o mundo. Para alcançar essa totalidade é preciso unir visões parciais do olhar, unificar o que os olhos dispersam. No cinema isso é possível: a câmera capta esses instantes. O cinema como arte revela-se nesse universo sensível ao utilizar o movimento, os planos, a montagem, os movimentos da câmera, som e imagem, ligados à técnica e à tecnologia.

Portanto, o cinema pode ser estudado como forma de expressão na medida em que manifesta, não apenas o conteúdo das relações existentes no cenário social, mas os modos pelos quais essas relações se manifestam. São relações de troca de imagens e de experiências corporais. No atual contexto do pensamento ocidental, a predominância da imagem sobre o texto e da

sensação sobre a reflexão remete a uma realidade mais complexa: a fascinação pelo espetáculo e pela representação fotográfica do real. A cultura e o pensamento contemporâneo motivam a intuição, a emoção, a diversidade e a busca pelo prazer momentâneo.

Esse discurso evoca a proposta inicial desse trabalho, quanto a evidenciar o diálogo entre o cinema e a filosofia e, além da obra de arte, sua significação como forma existencial da percepção da vida em suas diversas dimensões. Ao definir categorias relacionais, foi possível, em ambos os filmes, observar a presença das questões estéticas, da ética, da violência que permeia a cultura organizacional, ensejando reflexões no campo filosófico, presentes na materialidade da narrativa fílmica.

Sob essa perspectiva, os caminhos trilhados mostraram que

- o cinema revela, na estética e representatividade do corpo, uma ética discursiva, que é aceita pelos membros do grupo e da sociedade. Revela ainda o funcionamento social através dos discursos que se interrelacionam, num processo dinâmico de construção e desconstrução. O espectador capta a materialidade desse discurso circulante e a internaliza, em sua subjetividade e especificidade, reelaborando-a em constantes relações de trocas que compõem o cenário social.
- o cinema é um instrumento produtor de discursos que permeiam as visões de mundo. Através da relação comunicativa com o filme, com os seus criadores - cineastas, produtores - e o público, surge a interação. O cinema enquanto arte e reflexão filosófica é uma arte engajada; ficção e realidade mostram um universo de possibilidades que se dão no plano da imaginação e da criação. O espectador dialoga com o filme nesse constante processo: eu-tu-ligação.
- conceitos como ética, violência, estética e cultura organizacional presentes na literatura e na filosofia estão presentes nos filmes, possibilitados pelas características próprias das técnicas, tecnologias, tipologia textual e a subjetividade de seu criador. A imagem possibilita diversos questionamentos,

impedindo um fechamento pleno das questões – há um universo de possibilidades disponíveis ao espectador, denotando, assim, que os resultados desse trabalho atenderam, no que concerne aos objetivos propostos, ao desejo inicial de provocar indagações e reflexões sobre as atitudes e padrões de conduta na sociedade contemporânea.

Ressalte-se que “ao abrirem-se as cortinas” as descobertas ensejaram momentos de suspenses, angústia, ansiedade, risos, prazeres, inquietações. Propiciaram ainda uma diferente leitura e compreensão de mundo pelo olhar sequioso de cinéfila ao descobrir que por detrás das lentes de uma filmadora o cinema pode ser mais do que um momento de fruição. Ele é também uma possibilidade de apreensão material e subjetiva da realidade em suas múltiplas fragmentações.

Ao finalizar esse desafio, a emoção emerge ao sentir e saber que o cinema surge também pelo desejo de ver. E, o desejo que provoca o olhar, esse mesmo desejo, coloca a pesquisadora em tensão num corpo que se põe à disposição de um olhar, já contido numa tela. Tudo acontece ao mesmo tempo, como se fossem dois olhares coabitando no mesmo espaço. Fazer ver, logo que o olhar é possuído, abre caminho para o transe, para o gozo.

Nesse momento, a câmera realiza um movimento de zoom. Fecham-se as cortinas e acendem-se as luzes. A pesquisadora identifica na platéia, saindo sorrateiramente, Merleau-Ponty, grande espectador. Antes que se vá, em um diálogo de cumplicidade, apropria-se de seu pensamento, compartilhando-o, por entender também que o cinema, posto que é arte, pode sim, dialogar com a filosofia

*[...] uma vez que a filosofia não é o reflexo de uma verdade prévia, mas, assim como a arte, é a realização de uma verdade [...] ela é atual ou real, assim como o mundo, do qual ela faz parte [...] Se então, a filosofia e o cinema estão de acordo, se a reflexão e o trabalho crítico correm no mesmo sentido, é porque o filósofo e o cinema têm em*

*comum um certo modo de ser, uma determinada visão de mundo que é aquela de uma geração.* (MERLEAU-PONTY, 2006, p.19).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de Filosofia*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1963.

APEL, K. (Org.) *Apriori* da comunidade de comunicação. Em: *Estudos de moral moderna*. Tradução: Paulo Astor Soethe. São Paulo: Loyola, 2000.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 10 ed. Tradução: Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

\_\_\_\_\_. *Sobre la violência*. Madri: Alianza Editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. *Da violência*. Tradução. Maria Cláudia Drummond Trindade. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1985.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética Ltda., 1993.

BACCEGA, Maria Aparecida. O Gestor e o campo da comunicação. In BACCEGA, Maria Aparecida (Org.). *Gestão de Processos Comunicacionais*. São Paulo: Atlas, 2002.

BAECQUE, Antoine. O corpo no cinema. Em: COURTINE, Jean- Jacques. História do corpo, vol. III. *As mutações do olhar: o século XX*. 2008,

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Ensaios críticos III. Tradução de Lea Novaes. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica – primeira versão. In: BENJAMIN, Walter: *Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.192. (Obras escolhidas, v. 1)

- BETTON, Gérard. *Estética do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BION, Wilfred Ruprecht. *Experiências com grupos: os fundamentos da psicoterapia de grupo*. Tradução: Walderedo Oliveira. São Paulo: Imago, 1975.
- BOBBIO, Norberto. *A era dos direitos*. Rio de Janeiro, Campus 1992
- BORGES, M; DALL'AGNOL, D; DUTRA, D. *Ética*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002, 141p. (Coleção: O que você precisa saber sobre....)
- BREA, Joana. *Cinema e construção de subjetividades: a análise do discurso em Clube da Luta*. In: 1º CONGRESSO DE ESTUDANTES DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO DO RIO DE JANEIRO, 11, 2006. Disponível em [www.uff.br/ciberlegenda/gt6](http://www.uff.br/ciberlegenda/gt6). Acesso em 14/07/2008.
- CABRERA, Júlio. *Cinema e filosofia: de como o cinema pensa e a filosofia se estremece*. 2006  
Disponível em [www.unb.br/ih/fil/cabrera/portugues/cinema.htm](http://www.unb.br/ih/fil/cabrera/portugues/cinema.htm). Acesso em 19/07/2008.
- CALAZANS, Flávio Mário de Alcântara. *Propaganda subliminar multimídia*. São Paulo: Summus, 1992. 120 p.
- CAMARGO, Maurício Hermíni de. *La ciociará: romance, cinema e a relação com o espaço*. São Paulo. 2005. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Literatura Italiana. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2000. 567 p.
- \_\_\_\_\_. *Contra a violência*. LABORATÓRIO DE POLÍTICAS PÚBLICAS / UERJ / PROGRAMA POLÍTICAS DA COR NA EDUCAÇÃO BRASILEIRA, 2007. Texto disponível em [www.lpp-uerj.net](http://www.lpp-uerj.net). Acesso em 15/07/2008.

CHAUÍ, Marilena. Ensaio: Ética e Filosofia. *Revista Debate*. FUNDAÇÃO ABRAMO. 31/12/1998.

Disponível em: <http://www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article>. Acesso em 15/07/2008

DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO Virginia; FREITAS, Verlaine; KANGUSSU, Imaculada. *KÁTHARSIS: reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: C/Editora Arte, 2002.

FLEURY, Maria Tereza Leme; FISCHER, Rosa Maria. *Cultura e poder nas organizações*. São Paulo: Atlas, 1989.

FIGUEIREDO, Vera F. Estéticas híbridas: o ocaso da grande divisão. In: HENRIQUES, Ana Lúcia de Souza. *Literatura e comparativismo*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2005. p. 9 -21.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução: Roberto Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: Nau Editora - PUC/Rio, 1976.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir*. Tradução: Ligia Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1989.

FREITAS, Nivaldo Alexandre de. Apontamentos sobre mimesis em Adorno e Benjamin. *Digitarama. Revista Acadêmica de Cinema*, n. 4 2007 Disponível em <http://www.estácio.br/graduação/cinema/digitagrama/numero4/entrevista.asp>. Acesso em 16/07/2009.

GALLIANO, A. GUILHERME. *O método científico: teoria e prática*. São Paulo: Harbra, 1979.

GARFINKEL, Harold. *Studies in ethnomethodology*. Englewood. Cliffs: Prentice-Hall. 1967.

GOMES, M. R. *O Poder no Jornalismo*. São Paulo: Hackers Editores. Edusp, 2003.

HABERMAS, Jürgen. *Direto e Democracia: entre factidade e validade*. V.I. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

HABERMAS, Jürgen. *Consciência moral e agir comunicativo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992.

HEIDDEGER, Martin. *O ser e o tempo*. Tradução: Benedito Nunes. Petrópolis: Vozes, 1997.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Florianópolis: EDUSC, 2001.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Atlas, 2001.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (Org.). *Dicionário temático do ocidente medieval*. São Paulo: Imprensa Nacional, Bauru: EDUSC, 2002.

LOURAU, René. *A análise institucional*. Petrópolis: Vozes, 1975.

McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. Tradução: Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969.

MARQUES, Ramiro. *A Ética de Alasdair Macintyre*. A Vida. s/d. Texto disponível em [www.eses.pt/usr/ramiro/docs/etica\\_pedagogia](http://www.eses.pt/usr/ramiro/docs/etica_pedagogia). Acesso em 20/08/2008

MENDONÇA, Fernando. *Filosofia no cinema*. Disponível em: [www.ipv.pt/millenum/Millenum29/17.pdf](http://www.ipv.pt/millenum/Millenum29/17.pdf). Acesso em 19/07/2008.

MENEGUELO, Cristina. *Poeira de estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas: Ed. Unicamp, 1996 (Coleção Viagens da Voz). 194 p.

MERLEAU- PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 3 ed. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 662 p.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva. 1972.

MONASSA, Tatiana. A arte do choque e do engajamento: sobre Tropa de Elite e sua excelência cinematográfica. *Contracampo. Revista de cinema*. Disponível em: [www.contracampo.com.br/90/artchoqueengajamento.htm](http://www.contracampo.com.br/90/artchoqueengajamento.htm). Acesso em 14/01/2009.

MORGAN, Gareth - *Imagens da Organização*. São Paulo: Atlas, 2007

NIETZSCHE, Friederich. W. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Schwarcz, 1992.

OLIVEIRA, Cristina G. Machado de. *A questão do ser*. Disponível em: [www.esnips.com/user/sapientiae](http://www.esnips.com/user/sapientiae). Acesso em 19/7/2008.

PEÇANHA, Dóris Lieth. Cultura organizacional: o desvelar de padrões inconscientes. *Revista de Administração*. São Paulo, v. 32, n. 4, p. 84-91. out./dez. 1997.

PIMENTEL, Rodrigo. *Entrevista*. In: PIMENTEL, Rodrigo. *Tropa da Elite*. Brasil. DVD. VÍDEO UNIVERSAI – 116 min cor 2007.

PINO, Angel. Violência, educação e sociedade. *Educação e . Sociedade*. Campinas, vol. 28, n. 100 - Especial, p. 763-785, out. 2007. Disponível em [www.cedes.unicamp.br](http://www.cedes.unicamp.br). Acesso em 12/07/2008.

RIVERA, Juan Antonio *O que Sócrates diria a Woody Allen*. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

RODRIGUEZ, Vanessa B. Campos. Além do espelho: uma análise do filme *De olhos bem fechados*, de Stanley Kubrick. COMMUNICARE: REVISTA DE

PESQUISA, São Paulo, Vol. 3, no.1, Faculdade de Comunicação Social Casper Líbero, 1º. Semestre, 2003.

ROVAI, Mauro Luiz. *Imagem-movimento, imagens de tempo e os afetos "Alegres" no filme "O Triunfo da Vontade", de Leni Riefenstahl: um estudo de sociologia e cinema*. São Paulo. 2001. Tese de doutorado. Departamento de Sociologia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.

ROWLANDS, Mark. *A filosofia explicada pelos filmes de ficção científica*. Tradução de Edmo Suassuna. São Paulo: Editora Ediouro Publicações, 2005.

SANCHÉZ VASQUEZ, Adolfo. *Ética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. Teoria do corpo na literatura in DUARTE, Rodrigo et all (orgs). *Kátharsis: reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2002.

SEVERINO, Antonio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 1982.

SOARES, Luis Eduardo, BATISTA, André e PIMENTEL, Rodrigo. *A elite da tropa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

SPENDER, Stephen. *The year of the young rebels*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1969

SSCHOLLHAMMER, Karl Eric. Entrevista à Gabriela Lírio. *Digitarama - Revista Acadêmica de Cinema*. n. 4, p. 3, 2007. Disponível em: [www.estacio.br/graduação/cinema/digitagrama/numero4/estrevista.asp](http://www.estacio.br/graduação/cinema/digitagrama/numero4/estrevista.asp). Acesso em 16/07/2007.

STRATHERN, Paul. *Nietzsche em 90 minutos* - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

TERNEIRO, André Reche. O novo fascínio e encanto no neo-protagonismo no cinema. REVISTA GRIFFE. ISSN 1980-3222.

Disponível em: <http://www//revistagriffe.blogspot.com/2007/08/o-novo-fascnio-e-encanto-no-neo.html>. Acesso em: 01/08/2007.

VIGOTSKI, Lev Semionovitch. *Psicologia da Arte*. São Paulo: Martins Fontes. Tradução: Paulo Bezerra, 1998. 377 p.

WALD, George. The New Yorker, 22 de março de 1969 *apud* ARENDT, Hanna. *Sobre la violencia*. Madri: Alianza Editorial, 2005.

WEICK, Karl. *The Social Psychology of Organizing*. [s/l] 2nd Ed. McGraw Hill, 1979.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. São Paulo: Edições Graal Ltda., 2003. 484 p.

\_\_\_\_\_. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)