

VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata, 2010.

La violencia al margen en el cine de ficción brasileiro: Casos testigo: Ciudad de Dios y Tropa de Elite.

Gómez, Lía.

Cita:

Gómez, Lía (2010). *La violencia al margen en el cine de ficción brasileiro: Casos testigo: Ciudad de Dios y Tropa de Elite*. VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-027/704>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eORb/kTt>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

La violencia al margen en el cine de ficción brasileiro: Casos testigo: Ciudad de Dios y Tropa de Elite¹

Lic. Lía Gómez.

lialaig@gmail.com

Becaria de Estudio del Centro de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires (CIC). Doctoranda en Comunicación de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social UNLP

2010

¿Cuál es la postal de Brasil que el cine brasileiro que llega al país representa? A partir de este interrogante intentaremos dar cuenta de cómo los films que circulan en la industria local construyen una mirada sobre lo marginal y la violencia en Brasil. Tomaremos dos casos paradigmáticos en cuanto a la circulación y al consumo. Por un lado, **Ciudad de Dios**, de **Fernando Meirelles**, que fue la película más taquillera y conocida del país vecino en Argentina, pero además marcó un quiebre en la propia industria audiovisual brasileira. Y por otro, **Tropa de Elite** de **José Padilha**, uno de los últimos films brasileiro que llegó a nuestras pantallas comerciales. A través de estos films, como medios audiovisuales, intentaremos ver en este recorrido, cómo se fue construyendo a lo largo de estos últimos años (2002 – 2008) una imagen que se asocia a las favelas (espacio periférico al margen de las grandes ciudades), la pobreza y la delincuencia como característica identitaria brasileira y formas de representar la violencia en el cine.

Un recorrido por el Campo

Surgió en Brasil en los inicios de los años 60 un movimiento denominado **Cinema Novo** del que formaban parte realizadores como Glauber Rocha, Arnaldo Jabor, Nelson Pereira Dos Santos; David Neves entre otros. El lema: “una cámara en mano, una idea en la cabeza” se filmaba en espacios abiertos (Neorrealismo) con equipos leves (Nouvelle Vague) abordando historias y personajes brasileiros. La escena era ganada por los espacios naturales, los personajes comunes y el universo marginal.

¹ Mesa: Sociología del cine. Sociedad e imagen fílmica en la construcción del presente y del pasado. VI Jornadas de Sociología. Diciembre 2010. Facultad de Humanidades. UNLP

Como en toda Latinoamérica, los años 70 fueron marcados por las Dictaduras en el gobierno y la censura debilitó los campos artísticos de comunicación, y los años 80 sintieron las consecuencias de los regímenes políticos implementados.

A mediados de los 90 empieza a darse **la Retomada** de la producción de largometrajes en el país vecino, posibilitada por una nueva legislación de incentivos fiscales (Ley de Audiovisual 8.685 de 1993). Paralelo a esto una nueva generación de cineastas empieza a mostrar sus creaciones, casi todos ellos pertenecientes a “la primavera de los cortos”, denominación dada por la crítica a la gran cantidad de cortos y medimetrajes que se filmaron en Brasil a fines de los años 80.

El primer éxito del “**cinema da retomada**” fue “Carlota Joaquina, princesa de Brasil” en 1995 con un millón de espectadores. Este nuevo movimiento, en el que incluimos “Estación Central” de Walter Salles, “Ciudad de Dios” de Fernando Meirelles, “Carandirú” de Héctor Babenco, y “Amarelo manga” de Claudio Assis, entre otras, tiene como principal característica “la retomada” del diálogo con la tradición, con el cinema novo y a su vez “la retomada” de las tecnologías y la estética narrativa de la televisión.

No es posible pensar el movimiento cinematográfico de los años 90 en Brasil, dentro del campo de la comunicación, sin situarlo dentro de los hechos sociales concretos e históricos. Hechos que se desarrollan dentro de lo que se denomina cultura, aquello que nos circunda y enmarca todas las acciones sociales. Los dos primeros años de la década del 90 fueron pésimos para el cine brasileiro. Al asumir la presidencia Fernando Collor de Melo rebajó el Ministerio de Cultura a Secretaría por lo que el presupuesto con el que se contaba era escaso y mucho menor a años anteriores. Se extinguieron varios órganos culturales, entre ellos Embrafilme (Empresa brasileira de filmes S.A) que pese a sus errores era el principal sustento del cine brasileiro. En 1992 apenas fueron hechas dos películas².

Brasil sufrió décadas de traumas políticos: 20 años de dictadura militar, la enfermedad y muerte de Tancredo Neves antes de ser nombrado Presidente, una gran inflación y el colapso del gobierno de Fernando Collor de Melo, primer Presidente electo democráticamente después de años de dictadura en 1990 y luego expulsado por el Congreso en 1992 por casos de corrupción.

² Secretaría de Audiovisual del Ministerio de Cultura brasileiro.

Para algunos lo que ocurrió con el cierre de Embrafilme fue una breve interrupción de la actividad cinematográfica, reiniciada a través de los Premios Resgate (rescate). En tres selecciones promovidas entre los años 1993 y 1994, este premio contempló un total de 90 proyectos (25 cortos, 9 medimétrajes y 56 largos). Así el estrangulamiento de los años Collor habría terminado con una acumulación de films en los años posteriores. La ley 8.685, conocida como Ley de Audiovisual, promulgada en 1993, perfeccionando leyes anteriores de incentivo fiscal, comenzó a generar frutos a partir de 1995, acentuando el fenómeno de la superproducción.

El cine como fenómeno comunicacional muestra desde una óptica audiovisual una sociedad determinada. Las representaciones de ella influyen en la identidad cultural de un país, sobre todo en películas que tuvieron gran aceptación por parte de los espectadores. Marcelo Gómez director cinematográfico brasileño sostiene al respecto:

“Vemos todos los días en las calles fenómenos de violencia y otros conflictos generados por la diferencia de clases, entre ricos y pobres. Y tienen que existir esas películas que estén impregnadas en nuestra sociedad. Es una cosa que se ve mucho en nosotros, todos los días la presencia de chicos en las calles, la violencia, la pobreza y yo pienso que tanto en los años 60 con el cinema novo como hoy hay que hacer lo mismo: reflejar esa realidad”³

El carácter documental de la ficción: La construcción del delito, la violencia y los márgenes en Ciudad de Dios y Tropa de Elite

Alain Badiou⁴ plantea que hoy en el cine *“Lo que vemos es la creación de algo indiscernible entre el documental y la ficción”*, una gran tendencia del cine contemporáneo. *El problema es que no sabemos qué es realidad, o sea que el cine se plantea como una interrogación sobre la realidad misma, más aún en un momento en que se puede presentar como documental una ficción. Esta es una cuestión muy importante para la filosofía, a la que yo llamaría la cuestión de las formas de la*

³ Entrevista realizada en el festival de Mar del Plata en el año 2006 cuando Marcelo Gomez formó parte de los invitados de este festival en la argentina.

⁴ Alain Badiou en Pensar el cine 2 Cuerpo(s) temporalidad y nuevas tecnologías. Bs As. Ediciones Bordes Manantiales. 2004

realidad". El cine se encuentra bien inserto en este interrogante sobre las formas de la realidad, incluida la distinción entre ficción y documental.

En **Ciudad de Dios** hay una suerte de simulación narrativa, los acontecimientos son principalmente contruidos por el relato verbal de Buscapé, personaje principal, y se otorga a las imágenes el sentimiento de lo vivido.

"No tiene donde vivir, mándalo a Ciudad de Dios, ahí no hay gas, no hay luz.....pero para el mundo de los ricos no importaban nuestros problemas...Ciudad de Dios está bien lejos de formar parte de la postal de Río de Janeiro", dice una voz en off en el film de Meirelles y comienza a retratar el armado de la favela más grande de Río de Janeiro. Así, desde el discurso se construye a la favela que comenzó a gestarse con las migraciones internas en el país y el lugar de pertenencia donde constituyen parte de la identidad los personajes del film.

Pierre Bordieu habla de "Habitus de clase" y lo define como *"el producto de la interiorización de los principios del arbitrario interiorizado (...) el habitus es un sistema de disposiciones durables que integrando todas las experiencias pasadas funciona como matriz de percepciones, de apreciaciones y de acciones y vuelve posible el cumplimiento de tareas infinitamente diferenciadas"*⁵.

En los films, la violencia, la fuerza bruta aparecen como pertenecientes al habitus marginal. La violencia física y verbal está interiorizada por los personajes por sus practicas históricas de formación dentro del espacio en que se criaron (la calle, el barrio con una familia disgregada, la favela, la religión) y en su cotidianeidad. Como plantea Glauber Rocha aparecen personajes cuyo habitus es violento, una *"violencia como consecuencia del hambre latinoamericano"*⁶.

La violencia verbal aparece desde un primer momento como algo innato en los personajes. El lenguaje y el diálogo que se da entre los personajes contienen violencia verbal, todo el tiempo se escucha "carajo" "hijo de puta", palabras que constituyen un código en los films y forman parte de la identidad construida de los personajes.

Para Edward Burnet Tylor, la cultura o civilización es el todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualquier

⁵ Bordieu Pierre. Respuestas Por una antropología reflexiva. Grijalbo México. 1995

⁶ Glauber Rochá: Manifiesto de la Estética del Hambre.

capacidad o hábito adquirido por el hombre en cuanto miembro de una sociedad. El concepto de lo marginal también es cultura, una cultura distinta que el cine contemporáneo intenta representar en sus realizaciones. Se crea una cotidianeidad de los personajes donde los rodea la violencia, la deshumanización, la discriminación y la cultura de la sobre vivencia para poder subsistir.

La violencia, el tráfico y las favelas son un tema recurrente en el cine brasilero y forman parte de su cultura como pueblo; inclusive muchas veces la pobreza del país es utilizada para rédito turístico con los europeos generando fuertes enfrentamientos ideológicos y políticos entre los habitantes.

Tropa de Elite surge a partir del rodaje de un documental⁷ y siendo originalmente pensado para el mismo formato, se fue modificando a ficción ante la imposibilidad de filmar con el **BOPE** (Batallón Especial de Policías) verdadero. Su director, José Padilha, recogió testimonios de oficiales y aspirantes y a partir de allí construyó el guión que logra verosimilitud y contundencia sobre todo con la actuación de Wagner Moura.

Lo que también es sólido es la carga ideológica del film, donde el delincuente es un ente del mal, perdido socialmente sin posibilidad de reinserción y a quien se justifica torturar heroicamente para llegar a la justicia. Si bien Nascimento (Wagner Moura), personaje principal agente del BOPE, arremete alguna frase como “*quien no tiene otra opción termina en esto*”, en el film, no hay mayor explicación de la situación social brasilera y el problema real del tráfico como ejecutor de relaciones de poder.

Para Serge Daney, filósofo y crítico de cine, el realismo cinematográfico responde a la ilusión referencial, la impresión del haber estado ahí de las cosas barthesiano. Y para Ronald Barthes la imagen fotográfica que está en la base del cine es un mensaje denotado que capta la presencia literal de la realidad y produce una conciencia del haber estado ahí ahora de las cosas. Entonces, si el realismo es una ilusión referencial, es más un fenómeno de creencia que un objetivo. Y esa ilusión o creencia sobre las favelas y la violencia en Brasil se instala en los medios audiovisuales como un modo de reflejo de lo real, cuando en realidad, lo que hace es fragmentar la realidad para construir una visión sobre ese universo.

⁷ Ómnibus 174, un documental donde el enfrentamiento entre la policía y el delincuente se da en pleno centro de Río con un colectivo tomado y con rehenes

La delincuencia como práctica social en los films. Entre el negocio y la identidad.

El delincuente “*es el sujeto que delinque, o un agente del delito*”⁸, entonces la delincuencia es la calidad de delincuente, la comisión de un delito o un conjunto de delitos en general, referidos a una época o país.

En el diccionario se define al delito como: “*culpa, crimen o quebrantamiento de la ley*” que es la “*acción u omisión voluntaria, imputable a una persona que infringe el Derecho, y que es penada por la ley*”. Entonces podemos decir que el delincuente es aquel que rompe la ley, es decir que no se adapta a las demandas de la sociedad (normas de convivencia) en que vive.

Según el Código Penal la delincuencia puede ser menor⁹ u organizada¹⁰. El primer caso lo constituyen los estafadores, los robos pequeños (rateros). Esto no significa que no sean relevantes ya que incluso estos incidentes pueden ser agravados por el uso de armas, un homicidio, un secuestro, etc. Pero esto ya serían figuras penales que aquí no nos detendremos a analizar.

En **ciudad de Dios** como en **Tropa de Elite**, se manejan relaciones de poder. El narcotráfico pasa a ser aquí una organización que opera con el principio desarrollado de división del trabajo.

“El negocio de la droga es como cualquier otro. La marihuana es embalada en un paquete llamado dólar, la cocaína en papelote y después dividida en paquetes de 10 y de 100 gramos. El proveedor entrega la mercadería. Los chicos empiezan a trabajar de pequeños siendo avioncitos, reciben buen dinero por traer gaseosa y enviar mensajes, luego pasan a ser “olleros” y cuando la policía llega ellos bajan los barriletes que vuelan en el cielo. De olleros pasan a vapor, venden droga en la favela y cuando la policía llega deben evaporarse rapidito. Soldado es un cargo con más responsabilidad,

⁸ Islas Octavio, Seminario de Doctorado: Violencia y medios de comunicación. FPyCS. UNLP. 2009

⁹ La delincuencia menor es la cometida por un individuo, y cuando mucho, por dos, y que tiene por objetivo la comisión de un delito que podría ser ir desde una falta menor hasta una grave y calificada, pero que no trascienden su escala y proporciones, es decir, no son cometidos por bandas, no hay una gran planeación en los hechos delictivos, o no se pretende operar permanentemente a gran escala.

¹⁰ El crimen organizado significa un mecanismo de acumulación, robo y redistribución de capital propio de la economía informal, que también llega a formar parte de la economía formal local, nacional y global.

son la contención, se es inteligente se puede llegar a gerente, brazo derecho del patrón. La policía también hace su parte, recibe bien y no perturba”¹¹

La delincuencia organizada actúa de manera impune en la clandestinidad, protegida – y a veces también dirigida y operada - por autoridades corruptas, delincuentes de alto nivel, especialización y jerarquía, y posee capacidad para utilizar la fuerza para lograr sus objetivos.

Entre las acciones delictivas derivadas del narcotráfico, que aparecen en **Ciudad de Dios**, podemos mencionar el tráfico de armas y los asesinatos. La banda de Zé Pequeno (líder del narcotráfico en el film) actúa con la finalidad de obtener, en la forma de prácticas sociales recurrentes –enraizadas en la estructura del trabajo, a nivel local, nacional e internacional– ganancias rápidas sin inversión previa de capital y poder en su territorio: la favela.

Tropa de Elite cuenta la historia de la “guerra contra el tráfico de drogas”, pero a diferencia de **Ciudad de Dios**, lo hace desde la óptica del BOPE, organismo del Estado encargado de luchar contra “ese mal social” como lo denominan en el film. Relata la vida de Nascimento, capitán del BOPE que a punto de ser padre quiere encontrar un sustituto para salir de esa seccional y vivir más tranquilo sin la muerte a sus pies todo el tiempo.

Nascimento, comanda grupos de acceso a las favelas para matar traficantes, e inclusive, tortura a niños ricos “macoñheros” que financian el tráfico con su consumo de “playboy”. Es un hombre rudo que encuentra en dos aspirantes de la Policía Federal su posible sustituto. Pero no todo es tan sencillo, y esa búsqueda de reemplazo acarrea una muerte, una persecución y un llamado a la realidad de jóvenes estudiantes progresistas que creen ayudar cuando no tienen ni idea de lo que ocurre en el Morro.

Según Barak, siendo la ‘producción cultural del crimen’ un ‘*problema social*’ donde se observan interacciones sociales, el ‘*constructivismo*’ de la criminología cultural tiene mucho que aportar sobre la percepción del crimen, como entramado de procesos que se dan entre los medios, la cultura predominante entre los consumidores de los mismos y la economía política de la coyuntura. De este modo el cine actúa como articulador de procesos de inscripción – naturalización de valores en y sobre la cultura brasilera.

¹¹ Texto en off de la película Ciudad de Dios con imágenes del funcionamiento del tráfico en todos sus estamentos dentro de la favela.

Tenemos dos puntos de vistas opuestos entre los films, uno que aborda el espacio, la delincuencia y la sociabilidad de los involucrados desde la constitución de prácticas delictivas identitarias que generan lazos sociales y creencias sobre el adentro y el afuera del Morro (Ciudad de Dios). Y otro, que pone la mirada sobre el accionar de la justicia en contra de las prácticas delictivas que se introducen en el Morro como espacio ajeno, pero que se reapropia y ayuda a su vez a la propia construcción de las prácticas delictivas que ellos mismos combaten.

Desde una óptica u otra, ambos films narran la construcción de la delincuencia y el narcotráfico en Brasil, como parte de un sistema de relaciones de poder y de la institucionalización de un adentro y un afuera de las favelas como espacios flotantes, afuera de la gran ciudad pero que influye directamente sobre ella.

En los films analizados los personajes son marginados territorialmente, viven en la periferia, y son caratulados por ello “*esta gente de Ciudad de Dios, uno le da una oportunidad y mira cómo te pagan*” dice el dueño de un supermercado donde se emplea el personaje principal del film que quiere huir de su destino y busca trabajo en el centro. Dice Néstor García Canclini “*En barrios populares —las favelas brasileñas, las villas miseria de Buenos Aires y sus equivalentes en Bogotá, Lima y México— los vecinos se organizan a fin de cuidar la seguridad*”.

Ciudad de Dios se construye como otra ciudad dentro de Río de Janeiro, como una ciudad al margen con una organización y prácticas sociales que la caracterizan. El imaginario se vuelve hacia el interior, fija normas rígidas de inclusión y exclusión. En **Ciudad de Dios** es Buscapé quien documenta lo ocurrido en la favela y cómo ella se fue transformando en un espacio de violencia. Se puede decir que el film hace la operación inversa a **Tropa de Elite**, no plantea un concepto ya legitimado sino que desnaturaliza la violencia de la favela a través de su construcción como espacio del tráfico de drogas. El efecto de realidad se apoya además en imágenes de archivo de noticieros de la época y la foto de los verdaderos protagonistas de los hechos narrados en el libro de Paulo Lins y contados por la película.

El director de **Tropa de Elite** trabajó dos años con agentes del BOPE, psicólogos y psiquiatras de la PM (policía brasilera) y traficantes, recolectó material y escuchó a sociólogos y logró una película muy buena narrativa y estéticamente, con escenas de acción al estilo clásico hollywoodense y pasajes dramáticos con giros temporales muy bien logrados técnicamente.

En **Ciudad de Dios**, los directores trabajaron durante 6 meses con los chicos de la propia favela para filmar la película. Leandro Firmino, actor que interpreta a Zé Pequeno (el mayor traficante de la favela constituido en mito hoy) en Ciudad de Dios vive en la región y llegó al film a través de un casting que hicieron los productores de la película. *“Salté de paracaídas en el film. En los talleres de teatro que tuvimos se trabajaban improvisaciones sobre escenas cotidianas y ahí fuimos agarrando la esencia de la historia”* cuenta Leandro. Meirelles agrega *“muchacha gente me preguntaba si no era una locura trabajar con 200 chicos, pero ellos le ponían muchas ganas, tenían la esencia del film”*¹². Fue un proceso de 5 meses de trabajo con los jóvenes, una filmación de un corto previo al film para acostumbrarse con la cámara. *“La película terminó siendo una parte natural del proceso”*.

Algunas consideraciones finales para la construcción de un verosímil fílmico

En ambos films, el trabajo previo con los agentes reales del proceso social que se va a representar ayuda a la construcción del verosímil y le da cierto carácter documental a la ficción. Los personajes comparten atributos comunes, claramente visibles en el lenguaje utilizado, en los movimientos corporales, las malas palabras, los insultos y la actitud. Hay una narrativa histórica común que tiene que ver con la brecha entre ricos y pobres.

En ambos films, la favela se construye como un lugar peligroso pero seguro a la vez. Los personajes resemantizan el espacio a través de sus prácticas, se burlan de lo institucionalizado. Y el espacio es construido como lugar de inscripción de sentido a través del comportamiento del cuerpo que mantiene una postura. La postura incluye la posición relativa al lugar ocupado en el espacio en el que el personaje actúa buscando el equilibrio entre el yo y la sociedad que lo rodea. El imaginario de esos personajes está mediado por narraciones de los espacios y las Instituciones construidas con símbolos, imágenes, conceptos, valores y proyectos narrados en los film.

En los films, la favela como espacio violento, se constituye por cuatro rasgos:

1. Pertenencia a un nosotros: los personajes se reconocen como delincuentes, violentos, ladrones. La distinción respecto a otros, no se es honesto, bueno, sentimental; se vive adentro del Morro como espacio propio y el afuera es ajeno.

¹² Audio extraído de las entrevistas que contiene en los anexos el DVD de Ciudad de Dios.

2. Atributos comunes (jergas, términos, estandartes, movimientos corporales...) construyen una identidad propia de los personajes en ambos films que representa una visión sobre los agentes sociales de la favela y las fuerzas de seguridad que intervienen.
3. Una narrativa histórica común.
4. Un espacio y leyes propias.
5. Un proyecto común: se reconoce cuáles son los sueños o ideales, quiénes son aliados, con quién se tiene conflictos, una meta.

Es interesante la puesta en escena de los fenómenos de violencia y delito en las grandes favelas como representación de las crisis sociales recientes y sus efectos sobre la familia, el trabajo, la escuela, los valores, la subjetividad. Pero hay que tener cuidado con la polarización de estos discursos, ya que muchas veces la violencia pasa a ser protagonista de un mundo de buenos y malos donde no hay grises, no hay complejidades y todo se construye demasiado simple para los enredos del tráfico, la policía, el BOPE y la sociedad brasilera.

Tanto en **Ciudad de Dios**, como en **Tropa de Elite** la lucha contra el narcotráfico pareciera resolver los problemas sociales y políticos del país, pero ambos films plantean un futuro sin salida, una resignación del habitante de la favela que cae en la delincuencia porque no tiene otra opción porque no hay salida más que la de crear lazos con el delito para subsistir.

No hay que dejar de mencionar que estos contenidos no llegan de manera lineal a los espectadores, y que son ellos los que los apropian, interpretan y utilizan a través de distintas mediaciones. Pero el cine, en este caso, es un medio fuerte constructor de narrativas sobre la violencia y son esas narrativas las que junto a las de otras instituciones de poder van dando forma al sentido común sobre la violencia y el delito.

Bibliografía:

- Aumont, Jaques. "El rostro en el cine". En "Cuerpo y cine" de Ricardo Parodi. Pensar el cine 2. Cuerpo (s), temporalidad y nuevas tecnologías. Ed. Bordes Manantial Bs.As. 2004
- Alejandro Isla y Raquel San Martín, Representando las Violencias y el Delito. El rol de los medios de comunicación.

- Badiou Alain en Pensar el cine 2 Cuerpo(s) temporalidad y nuevas tecnologías. Bs As. Ediciones Bordes Manantiales. 2004
- Barthes, Roland. La cámara lúcida. Paidós Comunicación, Barcelona, 1990
- Bazín, André. ¿Qué es el cine?. Rialp, Madrid, 1966.
- Bordieu Pierre. Respuestas Por una antropología reflexiva. Grijalbo México. 1995
- Lins Paulo. Ciudad de Dios. Editorial Tusquets
- Nagib, Lucía. O cinema da Retomada. Editora 34
- Puex Natalie. Las formas de la violencia en Tiempos de Crisis: una villa miseria del conurbano bonaerense.

Films:

Ciudad de Dios.

Director: Fernando Meirelles y Katia Lund

País: Brasil.

Año: 2002. (estreno en argentina 2003)

Duración: 135 min.

Guión: Bráulio Mantovani; basado en la novela de Paulo Lins.

Producción: Andrea Barata Ribeiro y Maurício Andrade Ramos.

Tropa de Elite.

Director: José Padilha

País: Brasil

Año: 2007 (estreno en argentina 2008)

Duración: 115 min

Guión: Braulio Mantovani