

NASCE UM HERÓI

O personagem Capitão Nascimento em *Tropa de Elite* (2007)

Vitor Gurgel de Medeiros

Niterói

2013

Resumo

Este trabalho monográfico visa analisar o personagem Capitão Nascimento (interpretado por Wagner Moura) no filme *Tropa de Elite*, dirigido por José Padilha em 2007, para retomar o debate surgido na época de lançamento do filme e discutir suas implicações ideológicas. São utilizados, principalmente, teorias de gêneros cinematográficos, de masculinidade e de tipologia de narrador.

Palavras-chave: Tropa de Elite, herói, gênero, masculinidade, narrador.

Agradecimentos

Aos meus pais, Jeziel e Laurita Medeiros, por todo o apoio dado desde o meu nascimento (sem trocadilhos com o Capitão) e, principalmente, pela compreensão por eu ter faltado várias caminhadas em família para ficar em casa escrevendo.

A Rafael de Luna, pela sua generosa e atenciosa orientação, que me ajudou a fugir dos argumentos rasteiros através de perspicazes provocações.

A Elianne Ivo Barroso, pelo carinho e parceria em toda minha trajetória acadêmica e profissional, de Niterói a Vélizy.

A Mauricio Bragança, por ter oferecido um instigante e bem humorado curso de Estudos da Narrativa em 2010, que motivou grande parte desta pesquisa.

A Jocimar Dias Jr. pela companhia nos momentos de estresse monográfico e por todo o incentivo no processo, desde o livro do Super-Homem até a busca de documentos no escaninho da UFF.

A Mateus Nagime pelas divertidas conversas por facebook, por diariamente me irritar perguntando quantas páginas escrevi na noite anterior e por ter gentilmente levado uma parte do meu texto ao Rafael.

A Natália Araujo, por ter me convidado para a palestra do Ismail Xavier no campus de Letras da UFRJ em 2010, fundamental para o início desta pesquisa.

Ao ex-governador Sérgio Cabral, ao secretário de segurança José Beltrame e à Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro, que, através de sua estupidez e truculência, me lembravam semanalmente da seriedade e urgência dos assuntos aqui tratados.

Sumário

Introdução.....	p. 5
1 - Genealogia do herói	p. 7
1.1 - Schatz e os gêneros <i>hollywoodianos</i>	p. 8
1.2 - Rafter, Smith, o crime e o masculino.....	p. 18
2 - Duas vozes e um regente.....	p. 28
2.1 - Narrações primárias.....	p. 31
2.2 - A narração secundária.....	p. 39
Conclusão.....	p. 48
Bibliografia.....	p. 50
Referências audiovisuais.....	p. 52

Introdução

Tropa de Elite foi um importante acontecimento cultural, sendo assistido por um imenso e indeterminado número de pessoas através de cópias piratas, feitas a partir de uma versão não finalizada que vazou antes do lançamento oficial nos cinemas. Ainda assim, o filme foi um sucesso de bilheteria e consagrou-se artisticamente com diversas premiações em festivais nacionais e com o Urso de Ouro no Festival de Berlim de 2008. Sua visão de mundo extremamente problemática levantou amplas discussões e muitos críticos consideraram o filme “fascista” pelos mais diversos motivos e argumentos.

Essas questões ideológicas são consequência, principalmente, da escolha do diretor José Padilha de utilizar o personagem Capitão Nascimento (interpretado por Wagner Moura) como narrador do filme. Ele media a experiência do espectador com suas opiniões altamente particulares do ponto de vista ético, desrespeitando os mais básicos direitos humanos e justificando as ações violentas do BOPE através de um suposto discurso que valoriza sua eficácia. Em seu universo, a violência é tida como a principal forma de se resolver problemas sociais. O risco que se correu foi a possibilidade de identificação do público com este narrador e há relatos de pessoas que dizem ter ouvido espectadores entoando os cantos do BOPE e aplaudindo cenas de tortura durante projeções do longa. No entanto, há quem considere a ambiguidade como um dos principais recursos do filme, que teria sido pensado justamente como ferramenta de provocação. Para estes críticos, o cineasta estaria fazendo uma espécie de jogo com o espectador, testando até que ponto ele estaria disposto a se identificar com aquele protagonista-narrador, em meio a todas as suas contradições.

O presente trabalho monográfico parte das reflexões acima mencionadas para fazer novas considerações e releituras. A principal proposta é retomar o debate surgido na época, agora com o distanciamento histórico e com a contribuição de uma análise aprofundada do narrador do filme, o icônico personagem Capitão Nascimento. Para isso, serão revisitados não apenas os textos críticos publicados em jornais, revistas e na *internet*, mas também serão traçados paralelos entre este personagem e os heróis de *westerns* e filmes policiais norte-americanos, abordando temas como a masculinidade e as convenções de gênero. Será discutida também a *voz over* de Nascimento como instância narrativa: os limites de seu controle sobre o que é mostrado ao espectador - até que ponto ele deixa de ser um narrador e passa a ser um comentarista de imagens que foram produzidas independentes de sua

“locução” - e quais implicações ideológicas são frutos destas escolhas.

Capítulo 1 – Genealogia do herói

Tropa de Elite tematiza a violência urbana no Rio de Janeiro a partir do ponto de vista do narrador que nada mais é do que um capitão do Batalhão de Operações Policiais Especiais, o BOPE, esquadrão considerado a tropa de elite da Polícia Militar do Rio de Janeiro. Este personagem, o Capitão Nascimento (Wagner Moura), conta a história de uma época conturbada quando, em 1997, precisou “apaziguar” o Morro do Turano (isto é, exterminar os traficantes da favela através de uma guerra violenta) para que o Papa João Paulo II pudesse se hospedar próximo ao local em sua visita à cidade. Contudo, enquanto isso, a esposa do protagonista (interpretada por Maria Ribeiro) estava grávida e ele estava procurando um substituto para seu cargo no BOPE, com o intuito de ter mais tempo e segurança para se dedicar à família. Nessa busca, ele aposta em dois possíveis candidatos: Neto (Caio Junqueira) e Matias (André Ramiro). Ao longo do filme, Nascimento conta um pouco da trajetória de cada um desses “aspirantes” até o momento em que suas vidas se cruzam com a do Capitão. Em seguida, acompanhamos o processo de treinamento e as provas finais pelas quais eles precisam passar.

O lançamento do filme foi acompanhado de uma grande polêmica em torno de suas implicações ideológicas, com severas críticas tachando-o de conservador por focalizar sua narrativa em um policial truculento. O filme trouxe uma novidade histórica no cinema brasileiro, ao abordar a violência urbana sob o ponto de vista de um policial, “mostrando” todas as mazelas enfrentadas pelos membros desta instituição.

Nos anos de 1960 e 1970, em filmes como "Assalto ao Trem Pagador", "Mineirinho Vivo ou Morto" e "Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia", entre outros, os personagens bandidos ganhavam alguma legitimidade como vítimas das injustiças sociais, num quadro em que, de alguma maneira, os filmes de cangaceiros também se encaixavam. Nos últimos anos, com a sensação de um crescimento assustador da violência urbana, especialmente no Rio de Janeiro, o foco parece se deslocar para personagens que, ilesos ou não, buscam de diversas maneiras escapar da pobreza e do crime, como o Buscapé de "Cidade de Deus" ou o protagonista de "Querô". (DE LUNA, 2008)

Neste contexto pré-UPPs, com a cidade sitiada pela violência e pelo crime organizado, cria-se um ambiente propício para a inversão dos valores morais em relação ao protagonismo da história. Se o policial geralmente assumia o papel narrativo de vilão nas obras concebidas no período de ditadura militar, caracterizado pelo controle excessivo e violento do Estado sobre a cultura e comportamento da sociedade brasileira, por exemplo, em uma época dominada pela

sensação de abandono e de caos urbano, a figura de um policial honesto e eficiente na erradicação do crime encaixa-se perfeitamente nas demandas do inconsciente coletivo do povo.

Analisando a construção deste protagonista, pode-se perceber diversas características em comum com alguns heróis policiais do cinema norte-americano. Além disso, grande parte do alvoroço em torno de *Tropa de Elite* foi consequência da celebração do cinema brasileiro aparentemente ter voltado a estar em sintonia com o “melhor” do cinema de ação mundial dos anos 2000:

Muita gente acha que *Tropa* é, de longe, o melhor filme de ação já feito na história do cinema brasileiro. (PITOMBO, 2007, p.3)

Boa parte dos méritos (...) está nas melhores cenas de ação já coreografadas no cinema brasileiro. (SALEM, 2007, p.31)

Partindo desta ideia, veremos, neste capítulo, de que forma *Tropa de Elite* se apropria de diversos clichês dos filmes de ação, assim como dos *westerns* e dos filmes policiais, para contar sua história passada na guerra urbana carioca e construir o protagonista Capitão Nascimento. Não se pretende, com este trabalho, problematizar os conceitos de gênero, tampouco abarcar uma grande variedade de teóricos para dar conta de todas as possibilidades e diferentes perspectivas de abordagem deste vasto assunto. Ao invés disso, a proposta deste capítulo é traçar paralelos entre o protagonista de *Tropa de Elite* e algumas teorias de Thomas Schatz sobre gêneros hollywoodianos e sobre o herói nos gêneros de espaço determinado e ordem social. Em seguida, Nascimento será analisado a partir das categorizações de Nicole Rafter sobre o herói nos filmes criminais e das considerações de Paul Smith sobre a masculinidade e os heróis do cinema de ação, utilizando o filme *Perseguidor Implacável*, (1971), dirigido por Don Siegel, como exemplo canônico.

1.1 - Schatz e os gêneros *hollywoodianos*

No livro *Hollywood Genres*, Thomaz Schatz se propõe a utilizar os gêneros cinematográficos como forma de analisar, entender e apreciar o cinema hollywoodiano. Para o autor, essa abordagem é válida na medida em que considera a realização filmica como uma arte comercial, em que os criadores se apoiam em fórmulas previamente testadas e aprovadas para sistematizar e dinamizar a produção, levando em conta também o diálogo dessas obras

com o público. Seu foco recai sobre o que ele chama de “era clássica”, que consiste no período entre os anos 1930 e 1960, fortemente marcado por um sistema de produção específico, consolidado nos grandes estúdios. Schatz trabalha com diversos conceitos relativos ao cinema de gênero, dos mais gerais, aplicáveis a qualquer categoria genérica, até os mais específicos, destrinchando nuances e peculiaridades de cada conjunto de filmes.

Um dos conceitos trabalhados por Schatz é o de *iconografia genérica*:

As variadas comunidades genéricas - do velho oeste ao submundo urbano ou espaço sideral - fornecem uma arena visual em que o drama se desenrola. (...) Ao levar em conta o sentido inerente ou significado intrínseco de objetos e personagens dentro de uma comunidade genérica, estamos considerando a iconografia daquele gênero. (...) A iconografia de um gênero envolve não apenas a codificação visual da narrativa, mas indica também o valor temático (civilização branca boa versus anarquia preta má, com o preto e branco tematicamente ambíguos). (...) Essas distinções refletem os conflitos temáticos inerentes a tais comunidades. (SCHATZ, 1981, p. 22-23. Tradução do autor)

Em *Tropa de Elite*, ocorre claramente uma apropriação da iconografia que vinha sendo construída por outros filmes ambientados em favelas cariocas, assim como uma construção de iconografia própria ao filme, *original* no cinema brasileiro, por se tratar de códigos visuais particulares e característicos do universo do BOPE. Dentre os elementos iconográficos herdados de outros filmes, seriados e telenovelas, como *Cidade de Deus* (2002), *Cidade dos Homens* (2002-2005) e *Vidas Opostas* (2006-2007), estão presentes aqueles relacionados ao cenário da favela como campo de batalha. Uma terra sem leis, com ruelas estreitas, composta por habitações humildes e de tijolos expostos, geralmente localizada em um morro. Alguns espaços recorrentes são a boca de fumo, que é o ponto de comercialização das drogas ilícitas, chefiada pela máfia de traficantes locais, predominantemente negros e fortemente armados, e o baile funk, geralmente localizado em um galpão ou quadra ampla, onde os moradores se divertem à noite e os traficantes exibem suas armas. Há também a presença da polícia militar, que, ocasionalmente, promove incursões neste cenário, travando conflitos armados para prender ou exterminar os traficantes de drogas, enquanto os habitantes locais correm, desesperados, para se esconder e fugir dos tiroteios. Pelo fato destes elementos já serem de conhecimento do espectador médio brasileiro, o filme não perde tempo tentando explicar o funcionamento deles.



Figuras 01 e 02: os cenários do baile funk e da boca de fumo em *Tropa de Elite*.

Por outro lado, a *voz over* de Nascimento passa toda a primeira metade do filme apresentando didaticamente a nova iconografia: temos todo o universo dos policiais, em especial os do BOPE. Enquanto os policiais de farda e viatura azul da PM são associados à corrupção e ineficiência, a farda e viatura preta do BOPE são motivo de orgulho para aqueles que a vestem e dirigem, pois representam uma superioridade (técnica e moral) em relação aos demais membros da polícia militar. A cor preta está presente também nas roupas usadas no cotidiano dos personagens e há momentos pontuais em que ela é utilizada expressivamente, demonstrando o envolvimento emocional deles com o batalhão. Um exemplo é a cena emblemática em que Matias, vestindo preto, entra em uma passeata dos burgueses, vestidos de branco, e dá uma lição de moral em todos eles. Outro elemento marcante é o símbolo do BOPE: um crânio cortado por uma espada com dois revólveres atrás. Ele é constantemente reiterado pelas imagens: está presente em um adesivo na porta do carro usado pelos personagens, na parede do batalhão, no chão, nas vestimentas, na bandeira colocada sobre um caixão, em *frames* que “piscam” durante os créditos iniciais, como se fossem mensagens subliminares, e até em uma tatuagem feita pelo personagem Neto. Além disso, também é reiterado durante os diálogos, com alguns personagens se chamando de “caveira” entre eles.



As figuras 03 e 04 mostram exemplos de aplicação do símbolo da caveira nas paredes do BOPE.

Outra novidade iconográfica em *Tropa de Elite* (não apresentada explicitamente por Nascimento) são as cores predominantemente frias do filme, em comparação à fotografia mais quente de outros “filmes de favela”. Uma justificativa diegética para isso são os ambientes do universo policial, iluminado por luzes fluorescentes, sóbrias e sem grandes nuances, como um escritório ou uma repartição pública. Aquele dia a dia é desinteressante e a visão de mundo distópica do narrador contamina a percepção das coisas com sua “frieza”. Não há, aqui, o tom nostálgico de uma favela idealizada (como em *Cidade de Deus*) e nem acompanhamos os favelados inteligentes e bem humorados de *Cidade dos Homens*. Ao invés disso, temos em *Tropa de Elite* um campo de batalha, uma favela ainda estilizada e visualmente rica, mas sem o tom afetivo utilizado em outros filmes. Isso repercute também na forma de fotografar os corpos dos atores: se nos exemplos anteriores vemos negros suados e seminus, no filme em questão temos uma abordagem mais psicológica e racional, que não direciona seu olhar aos corpos propriamente ditos (raramente “descobertos”), mas às interações entre eles, sejam elas de violência, poder, submissão ou sedução.

Toda essa iconografia adquire força quando consideramos o filme em um contexto sócio-cultural em que aqueles elementos diegéticos remetem diretamente ao “mundo real”. A articulação de elementos facilmente reconhecíveis do cotidiano de um determinado público, ressignificando-os dentro de uma narrativa audiovisual, pode ser uma das chaves para se entender a grande repercussão do filme no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, onde os espectadores poderiam reconhecer até mesmo as locações. O mesmo impacto não ocorre com um público desfamiliarizado com aqueles elementos e, por mais que Nascimento explique o funcionamento do universo diegético, terá mais dificuldades para envolver um espectador estrangeiro e convencê-lo de seu discurso.

A fácil identificação de elementos repetidos para auxiliar a contação de história reflete-se também na construção dos personagens. Outro conceito trabalhado por Schatz diz respeito à funcionalidade dos personagens dentro da narrativa genérica e articulação deles dentro de um universo:

O individualismo é celebrado nos filmes de detetive (através da ocupação do herói e sua visão de mundo) e nos filmes de *gangster* (através da carreira do herói e sua eventual morte), (...) as identidades e papéis narrativos dos personagens (ou suas funções) são determinadas por suas relações com a comunidade e sua estrutura de valores. Desta forma, o personagem genérico é psicologicamente estático - ele ou ela é a incorporação física de uma atitude, um estilo, uma visão de mundo, ou uma postura cultural predeterminada e essencialmente imutável. (...) o personagem genérico é identificado por sua

função e posicionamento dentro da comunidade. (...) a visão estática do herói genérico - aliás, de toda a constelação de tipos de personagens familiares - ajuda a definir a comunidade e a animar seus conflitos culturais. (SCHATZ, 1981, p. 25-26. Tradução do autor)

A partir destas ideias, podemos encontrar em *Tropa de Elite* diversos pontos de diálogo com este tipo de narrativa cinematográfica. Não se trata de identificar o filme a um gênero específico, mas se pode perceber a utilização de códigos e procedimentos comuns a diversos gêneros. Talvez pudéssemos pensar na criação de expectativas através do oferecimento ao espectador de elementos familiares de seu cotidiano e de sua bagagem audiovisual (tanto de telejornalismo quanto dos filmes de favela ou filmes de gênero norte americanos). Primeiramente, existem personagens altamente tipificados e todos possuem suas gradações, como os jovens burgueses: eles são a personificação de toda a hipocrisia combatida por Nascimento, pois são ricos, têm acesso às melhores escolas, mas financiam o tráfico e reclamam da violência urbana. Dentro desta categoria, existem os maconheiros traficantes (como Edu, interpretado por Paulo Vilela), os maconheiros alienados (como Roberta, interpretada por Fernanda Freitas) e os maconheiros conscientes (como Maria, interpretada por Fernanda Machado). Nenhum deles tem sua visão de mundo modificada ao longo do filme, embora levem muitas surras moralizantes dos policiais do BOPE. Há também os traficantes, que personificam a desordem e a violência inerentes àquele mundo. Dentro de seus domínios, eles estão sempre atentos, até que um conflito comece e eles imediatamente respondam com agressões, tiros de fuzil ou assassinatos com requintes de crueldade. A gradação aqui se dá pelo grau de violência e experiência, começando pelo adolescente que conversa com Maria e diz ter ido bem em sua prova na escola enquanto segura um fuzil, chegando até o chefe do tráfico (como Baiano, interpretado por Fábio Lago), que vive em função do “movimento”. Outro tipo marcante é o policial corrupto, que possui características bastante particulares: preguiçoso, interessado no lucro fácil e a qualquer custo, cuida do universo do crime, garantindo seu funcionamento através da omissão (ou participação passiva). A gradação também está associada ao grau de experiência e sua posição na hierarquia, começando pelos que justificam a corrupção pelo baixo salário e ainda não conseguem ostentar riquezas (como Fábio, interpretado por Milhem Cortaz), culminando no comandante (interpretado por Marcelo Escorel) que aparece em boates, comendo camarões e tomando *drinks*, representando o luxo. É a existência desses corruptos que legitima os policiais honestos, através da dualidade corruptos/honestos, sem espaço para maiores nuances

e complexidades. Tal dicotomia facilita a simpatia do espectador com os policiais do BOPE, que são apresentados como os heróis daquele mundo, sem gradações, todos são igualmente honestos¹, isentos de qualquer envolvimento com o tráfico de drogas e imbuídos da missão eterna de exterminar a corrupção - e Nascimento se coloca como representante desta tropa, apresentando em detalhes seu dia a dia, seus pensamentos e suas crises.

Estes heróis possuem a função de movimentar os conflitos no mundo diegético, perturbando a ordem dos locais em que se encontram através de sua presença, geralmente entendida como uma invasão. Um exemplo é o círculo social de Matias, composto pelos jovens de classe média alta. A simples presença do policial (que ainda nem havia assumido sua profissão para os colegas) incomoda os demais personagens, que reagem de diversas formas, seja fugindo dele na faculdade ou fazendo pequenas provocações em festas. Diferente de filmes como *Era Uma Vez*, dirigido por Breno Silveira (2008), *Proibido Proibir*, dirigido por Jorge Durán (2007) e *Cafuné*, dirigido por Bruno Vianna (2005), que tematizam as dificuldades de relação no Rio entre jovens de classes sociais distintas, em *Tropa de Elite*, os conflitos se dão menos por uma questão de classe e mais por motivações ideológicas. Mesmo que Matias seja o mais humilde dentre seus colegas e praticamente o único negro, se ele aceitasse a maconha dos amigos, os conflitos não existiriam, pois não há grandes oposições antes deles discutirem sobre o tema da repressão policial - discussão essa em que Matias defende a atuação da polícia. Outro exemplo é a favela: os policiais do BOPE geram conflitos diretamente quando entram para cumprir uma missão e podem gerar conflitos indiretamente quando entram à paisana, como no caso do envolvimento de Matias com a ONG, seguido do assassinato de Neto. O fato de Matias ser um policial já havia provocado um certo descontrole por parte dos traficantes, mas quando se descobre que ele é do BOPE, a reação é devastadora e resulta no assassinato de dois personagens do grupo dos burgueses. Outro exemplo de conflito é a presença de Neto no meio dos policiais corruptos: ele não consegue se enquadrar no sistema e acaba criando estratégias para burlar o esquema de corrupção enraizado na instituição. Ele só queria cumprir sua tarefa, que era consertar os carros de seu batalhão, mas se vê obrigado a “colocar o sistema contra o sistema”, como descreve Nascimento. Para isso, elabora um golpe que provoca reações em cadeia, envolvendo diversos membros da hierarquia policial em uma trama de intrigas e desconfianças, culminando no episódio do tiroteio no Morro da Babilônia. Por fim, a presença de Nascimento em sua própria casa acaba

1 Esse padrão de honestidade é justificado dentro do próprio filme, pelo treinamento que seleciona e nivela todos os policiais do BOPE a um mesmo estágio. Só os fortes e honestos sobrevivem.

provocando diversos conflitos, pois ele tem dificuldades em separar sua vida pessoal do seu trabalho. Inicialmente, sua esposa reclama de sua ausência, mas depois até mesmo a sua presença se torna insustentável, levando Rosane (interpretada por Maria Ribeiro) a fugir de casa.

Especificamente sobre os heróis dos filmes de *gangster* e de detetives, Schatz afirma que

ambos os gêneros são situados em cenários urbanos contemporâneos e lidam com conflitos principalmente entre *ordem social* e *anarquia* e entre *moralidade individual* e o *bem comum*. (...) O detetive, como o homem do velho oeste, representa o homem-no-meio, mediando as forças de ordem e anarquia, embora de alguma forma permaneça separado delas. Ele optou por construir seu próprio sistema de valores e código de conduta, que acaba coincidindo (em geral, acidentalmente) com as forças da ordem social. (...) (ibid, p. 26. Tradução do autor)

Uma das interseções entre essas definições genéricas de Schatz e o filme em questão é o conflito entre a moralidade pessoal e o bem comum, que se torna extremamente problemática se considerarmos o fato de que o herói está profissionalmente atrelado a uma instituição cuja principal atribuição é a defesa do bem comum. Entretanto, no mundo diegético, a instituição da Polícia Militar está totalmente corrompida e revela-se incapaz de cumprir sua função perante a sociedade. Então, Nascimento e seu coletivo, o BOPE, passam a assumir o papel do “homem-do-meio” apontado por Schatz, e agem segundo uma moralidade e código de ética particulares, se descolando da instituição policial (pelo menos enquanto discurso), entrando em constante conflito com o “sistema” corrupto para preencher esse vazio de justiça na sociedade e garantir o que consideram ser o verdadeiro bem comum. A questão é que, como o foco narrativo está nesses heróis, é estabelecido um conflito discursivo entre honestidade e corrupção. Nessa estrutura, não se questiona o custo dessa honestidade, nem se problematiza a justiça do herói coletivo, que passa a tomar atitudes extremamente radicais, torturando pessoas que poderiam ser inocentes e executando sumariamente alguns culpados.

Outra interseção que podemos encontrar é com os *gêneros de espaço determinado*, um mesmo grupo com características comuns que engloba os gêneros do *western*, detetive e *gangster*, pois possuem

conflitos que, gerados pelo ambiente, refletem a luta física e ideológica pelo seu controle. Estes conflitos são animados e resolvidos por um herói individual masculino ou por um coletivo. (...) Em um gênero de espaço determinado (...), temos uma arena simbólica de ação. Ela representa um espaço cultural em que valores fundamentais estão em um estado de conflito constante. Nestes gêneros,

então, a própria disputa e sua arena necessária são “determinadas” - um conflito social específico ocorre violentamente dentro de um local familiar, de acordo com um prévio sistema de regras e códigos de comportamento. A arena iconográfica em gêneros determinados é invadida, no início, por um herói individual ou coletivo, que age sobre ela e, finalmente, parte. (ibid, p. 26-27. Tradução do autor)

A postura assumida por Nascimento e sua tropa assemelha-se bastante à estrutura de invasão, resolução de conflito e partida apresentado acima. Ela é imposta diegeticamente por seus superiores: como são uma tropa de elite usada para casos extremos, eles são encarregados de pacificar o Morro do Turano para a chegada do Papa, mas nada se fala sobre a permanência da polícia no local posteriormente, ou seja, uma vez cumprida a tarefa e realizada a visita do Papa, o BOPE poderá abandonar o local e retornar ao seu batalhão, aguardando a próxima missão. É uma lógica de resolução de conflitos extremamente superficial, como analisaremos abaixo. Ainda assim, essa narrativa não é o foco principal do filme - apenas interessa a forma como esta missão imposta será usada por Nascimento para realizar sua missão pessoal, que é encontrar um substituto. O fato desta entrada/saída estar relegada a segundo plano torna-se evidente por ela sequer ser concluída dentro da duração do filme - que termina no momento em que o coletivo de heróis atinge seu objetivo, assassinando o chefe do tráfico, mas não vemos sua saída daquele local - e, dentre as cenas que existem dessa operação, elas ocupam pouquíssimo tempo na projeção, muitas delas são apenas imagens clipadas enquanto Nascimento resume o que estava acontecendo em *voz over*; sua missão pessoal se sobrepõe à missão profissional. A única incursão ao Turano que é mais desenvolvida na narrativa é aquela em que Nascimento esfrega o rosto de um jovem usuário de drogas em cima do corpo ensanguentado de um traficante recém assassinado. Porém, esta sequência possui uma forte carga moral e discursiva e, analisando retrospectivamente, possui um valor emocional para o herói, pois é o momento em que ele interage com o “fogueteiro”, cuja mãe vai bater à porta de Nascimento em uma sequência posterior, para pedir o corpo do filho. Esta intervenção da mãe abala o psicológico de Nascimento, afetando a sua relação com Rosane, intensificando suas crises de pânico.

Outro tema relevante é a associação do espaço físico à geração do conflito. Assim como em muitos *westerns*, que se passam em locais de fronteira, cidades sem leis, a favela é construída como um cenário inóspito, de alguma maneira separado do restante da cidade, vivendo em um limiar entre a civilização e a barbárie. Neste ambiente, os personagens tenderão a agir de maneira diferente do que no restante da cidade, é uma característica

intrínseca ao local. Ainda que Schatz não trabalhe este conceito exatamente da maneira como está posto em cena em *Tropa de Elite*, há fortes semelhanças com o determinismo anunciado na cartela inicial do filme e com todo o discurso de Nascimento:

A psicologia social deste século nos ensinou uma importante lição: usualmente não é o caráter de uma pessoa que determina como ela age, mas sim a situação na qual ela se encontra.

Stanley Milgrain (1974) – Psicólogo Social Americano

É na favela onde ocorrem os tiroteios, as torturas, os assassinatos. No asfalto também há corruptos, mas é no morro que os conflitos atingem o seu ápice. A relação entre asfalto e favela não se constitui simplesmente de uma estrutura de causa e efeito porque, assim como a corrupção do asfalto afeta a favela, as ocorrências na favela surtem efeitos no asfalto. Trata-se de uma cadeia de relações: a operação do BOPE provoca a morte de um jovem na favela, então sua mãe vai ao batalhão pedir o corpo do filho, o que abala Nascimento psicologicamente (com consequências em sua vida pessoal) e o motiva a voltar à favela. Além disso, existe a troca de mercadorias por dinheiro, que se estende até o espaço da “xerox” da faculdade, em uma rede de fornecedores e compradores. Ainda assim, a favela propicia um comportamento excessivamente violento e é lá que o filme começa e termina, é o espaço catalisador do drama do filme.

Na verdade, a característica mais significativa de qualquer narrativa genérica deve ser sua resolução - isto é, seus esforços para resolver, ainda que temporariamente, os conflitos que têm incomodado o bem-estar da comunidade. (...) Se há algo de escapista nestas narrativas, é a sua repetida asserção de que estes conflitos podem ser solucionados, que oposições culturais aparentemente eternas podem ser resolvidas favoravelmente à comunidade. (...) a previsibilidade do conflito e sua resolução tendem a desviar nossa atenção da trama linear de causa e efeito, direcionando-a ao conflito propriamente dito e aos sistemas de valores opostos que ele representa. (...) Sistemas de valores opostos são mediados por um indivíduo ou um coletivo, que elimina um desses sistemas oponentes. Ou então, essas oposições são verdadeiramente incorporadas por um duplo do herói, e o acasalamento (geralmente romântico) significa sua síntese. (...) Ainda assim, a resolução não funciona para desfazer o conflito cultural básico. O conflito é simplesmente reinserido em um contexto emocional em que ele pode ser rapidamente, se não sempre logicamente, resolvido. (ibid, p. 30-31. Tradução do autor)

Se considerarmos a operação central do BOPE (pacificação do Morro do Turano) como um dos conflitos do filme, o espectador é informado, desde o início, que aquela ação não irá solucionar os problemas sociais do local. Todos os personagens discordam da operação e se opõem, justificando que haverá mortes desnecessárias, porém, eles devem

cumprir as ordens superiores e, como são muito eficientes, o espectador tem a expectativa de que eles sejam bem sucedidos naquela tarefa (mesmo que não levem exatamente a “paz” ao Morro do Turano). Esta invasão pode ser considerada um exemplo das oposições dicotômicas do filme porque opõe o BOPE, representante da honestidade, da justiça e do controle, aos traficantes, representantes do crime, da ilegalidade e do caos. Entretanto, como vimos acima, a invasão é um mero pretexto para ambientar a trama principal, cujo verdadeiro conflito genérico está centrado nas figuras de Nascimento, Matias e Neto, representantes da ordem e do bem comum, em oposição às forças da corrupção. A missão maior desses heróis do BOPE não será cumprida dentro do filme e essa expectativa nunca é criada, pois o sistema é apresentado como algo muito forte e imutável. Eles representam um coletivo destinado a passar a eternidade lutando contra a grande força oponente que é o sistema.

Portanto, prosseguindo a comparação com os conceitos de Schatz, o filme é bastante maniqueísta na forma de apresentar o universo e os conflitos, pois tudo se resume ao esquema de oposições. Todavia, o filme não é exatamente escapista, pois não prevê uma resolução real dos conflitos dentro da narrativa para atingir o restabelecimento da ordem social, nem para atingir uma integração social. Os pares românticos, por exemplo, são todos mal sucedidos. Matias tem cada vez mais dificuldades em lidar com a hipocrisia de Maria, enquanto ela se sente traída por não saber que ele era policial; ele mentiu, o que colocou em risco sua vida e a de seus amigos. Os valores opostos desse casal movimentam um conflito, mas ele é resolvido através da separação, assim como Nascimento e sua esposa, que reclama pelo fato de Nascimento não cumprir sua promessa e dar atenção suficiente à gravidez e, depois, ao filho recém nascido. A sensação que se tem é de um grande pessimismo, os desfechos das três tramas são extremamente trágicas: Neto morre, enquanto Nascimento e Matias abdicam de suas vidas pessoais para se tornarem máquinas de guerra desumanas.

Em suma, podemos afirmar que *Tropa de Elite* se apropria de estruturas narrativas características do cinema clássico e retrabalha-as dentro de um universo próprio, um procedimento comum aos gêneros, que mesclam repetições e inovações para se manterem “atuais”. A trajetória de seu protagonista e as relações que ele estabelece com os demais personagens e com o espaço dialoga com diversos conceitos apresentados por Schatz. Dentro deste raciocínio, poderíamos considerar *Tropa de Elite* como um filme de gênero. Porém, é impreciso rotulá-lo dentro de algum gênero específico organizado por Schatz, sendo mais adequado colocá-lo, pelo menos, no grupo dos gêneros de *ordem social* com *espaço*

determinado. Vejamos, a seguir, de que forma o filme se relaciona com os textos de Nicole Rafter e Paul Smith.

1.2 - Rafter, Smith, o crime e o masculino

Uma vez estudados os paralelos entre Nascimento e os heróis do cinema clássico, vejamos agora de que forma ele pode ser comparado a um importante personagem policial do contexto da Nova Hollywood²: Harry Callahan. As principais contribuições que Nicole Rafter traz para este tema estão no campo da relação entre os filmes criminais e a sociedade, o que é relevante ao se analisar uma obra de tanta repercussão como *Tropa de Elite*. Rafter comenta as oscilações da opinião pública a respeito da polícia nos Estados Unidos e contextualiza o lançamento de *Perseguidor Implacável*:

Em 1967, o relatório da comissão presidencial trouxe uma nova respeitabilidade ao policiamento. Ao mesmo tempo, a reação exagerada da polícia a protestos estudantis e revoltas urbanas forçou o público e a polícia a repensar o papel das forças da lei em uma sociedade multirracial e dividida por classes. (...) muitas pessoas se perguntavam se eles [os policiais] estavam fora de controle (...) e acumulavam um lamentável histórico de brutalidade. Por volta de 1970, entretanto, a opinião pública começou a pender de volta para posições favoráveis à lei e à ordem. O próprio Eastwood era conservador, assim como Dirty Harry. Com um sincronismo perfeito, o filme apanhou as atitudes públicas a favor da polícia assim que elas começaram a reverter. (...) [Harry é] Bravo e resignado, está disposto a sacrificar sua vida pelo seu serviço. Se Harry morrer, o filme nos informa, será porque liberais de coração mole amarraram as mãos dos policiais, tornando impossível manter os criminosos afastados das ruas. Relutante em deixar óbvios infratores escaparem, Harry às vezes precisa agir de maneira suja, quebrando algumas regras para manter a paz. (...) Mas o aparente entusiasmo do filme perante um justiceiro enfureceu os críticos. (RAFTER, 2000, p. 74-75)

Por essa breve descrição, já é possível traçar diversos paralelos entre Harry, Nascimento e seus respectivos contextos sócio-políticos. Para além do fato de os filmes terem sido lançados em épocas históricas propícias à aceitação daqueles personagens como heróis, podemos perceber diversas características de Harry que possuem semelhanças com o protagonista de *Tropa de Elite*. Harry é “sujo” (Dirty) porque precisa ser assim para enfrentar os vilões, da mesma maneira que Nascimento precisa ser violento. Ambos estão em constante atrito com a lei estabelecida. Assim como Nascimento discute com seu superior sobre as ordens do governador, Harry discorda das decisões tomadas pelo prefeito (interpretado por John Vernon) e pelo chefe de polícia (John Larch), defendendo a caça ao *serial killer* com urgência,

2 Período pós-clássico, entendido do final dos anos 1960 ao início dos 1980, em que jovens cineastas introduziram novas formas de produção e estéticas à indústria cinematográfica norte-americana.

enquanto eles preferem acatar as chantagens do vilão:

Harry: Espere um minuto. Eu entendi direito? Nós vamos jogar o jogo deste canalha?

Prefeito: Isso nos dará tempo para respirar.

Harry: E pode provocar a morte de mais alguém. Por que vocês não me deixam procurar este filho da puta?

Chefe de polícia: Não, nada disso. Terminaríamos com um verdadeiro derramamento de sangue.

Prefeito: Eu concordo com o chefe. Vamos fazer deste jeito.

Inicialmente, Harry segue as ordens, mas, no final do filme, recusa-se a cooperar com o plano do prefeito, segue suas próprias convicções e não prende, mas assassina o vilão e joga seu distintivo policial em um lago à beira de um grande cruzamento de ruas. Contudo, no filme seguinte da franquia³, Harry já está de volta ao seu trabalho na polícia. Quanto a Nascimento, ele nunca chega a realmente se desvincular da polícia; ele reclama, discute e até dá ordens para seu atirador executar um policial corrupto pego em flagrante, mas a única maneira encontrada por ele de cumprir sua grande missão pessoal e lutar contra a corrupção é estando associado à instituição da polícia militar, o que garante a legitimidade de suas ações perante a sociedade. Nascimento nunca descumpre ordens, é obediente, enquanto Harry possui um temperamento mais rebelde. Isso se reflete na indumentária de cada um: enquanto Harry costuma andar bem vestido, com um moderno blazer por cima de um suéter colorido, sem qualquer menção visual à polícia, Nascimento varia seu figurino entre roupas leves e monocromáticas (quando está em casa), roupas pretas com o símbolo da caveira (quando está no batalhão) e a farda do BOPE (quando está em uma operação).



Figura 05: Nesta montagem, pode-se comparar os figurinos de Nascimento (à esquerda) e Harry (à direita).

Para além das peculiaridades de cada contexto histórico-social (seja a época de realização de

³ *Magnum 44*, de Ted Post (1973)

cada filme ou o país), essa diferença no comportamento dos personagens pode estar relacionada ao trabalho específico de cada um, pois Harry é um inspetor de polícia, um investigador vinculado à polícia civil judiciária, e Nascimento é um capitão da polícia militar, inserido em uma hierarquia semelhante à do exército. Nascimento discorda da missão em si, mas cumpre de qualquer jeito, a forma como isso é feito não é discutida: os superiores querem resultado e o BOPE dá. No caso de Harry, há uma concordância na missão, todos querem capturar o assassino, mas os superiores questionam os métodos do protagonista e a imagem que eles geram para a instituição; sua truculência gera resultado, mas ele é podado. Em *Tropa de Elite*, a truculência não é um problema, mas a solução.

A falta de vínculos afetivos também é uma característica comum aos heróis *workaholics*. Harry dedica sua vida à profissão e, até quando está à paisana, se envolve no combate a criminosos. Ele não possui família (sua mulher morreu em um acidente) e esse fato é ressaltado pela oposição ao personagem Chico (interpretado por Reni Santoni), seu parceiro, que serve de identificação para o espectador, reagindo e comentando os acontecimentos por um ponto de vista externo. Chico é casado com Norma (Lyn Edgington) e, após ficar ferido em uma operação, Harry conversa com sua esposa:

Harry: Eu quero que você diga a Chico que eu entendo sua desistência. Acho que ele está certo. Isso não é vida para vocês dois.

Norma: Por que você continua nela, então?

Harry: Eu não sei. Realmente não sei.

Apesar de não ter uma família, Harry tem interesses sexuais: no primeiro filme, ele se satisfaz com o *voyeurismo*, enquanto no segundo ele chega a ter relações sexuais com uma vizinha, por exemplo, mas não se envolve afetivamente. O seu envolvimento maior é com seus parceiros, mas essas relações não são duradouras, como sua parceira feminina no terceiro filme da franquia⁴, que acaba morrendo perto do final do filme. Desta maneira, Harry se destaca dos padrões de “normalidade” da sociedade, assumindo uma existência acima dos homens comuns; sua vida se funde ao trabalho, tido como missão, que teoricamente está a serviço dos interesses gerais do povo, da pátria. Harry é solitário, seu companheiro não consegue acompanhá-lo durante muito tempo, e Nascimento é o líder de uma tropa de soldados treinados para seguir seu comando. Como heróis, cada um do seu jeito, Harry e Nascimento se sacrificam para garantir a justiça em suas respectivas comunidades, mas a maneira como atuam muitas vezes extrapola os limites dos direitos humanos. A associação do

4 *Sem Medo da Morte*, de James Fargo (1976).

policial ao justiceiro dentro da narrativa pode tornar-se perigosa pois, dependendo do contexto em que se insere, sua aceitação por parte dos espectadores pode ser indício de uma sociedade propícia a aceitar também uma instituição policial repressora, cujos agentes matam primeiro e perguntam depois.

Por outro lado, alguns procedimentos empregados para a construção da figura heróica e masculina de Harry não foram exatamente utilizados em Nascimento. Em seu artigo *Action Movie Hysteria, or Eastwood Bound*, Paul Smith (2004, p. 48) elenca uma série de clichês usados na obra de Don Siegel que valorizam a masculinidade da persona de Eastwood e contribuem para sua heroificação: o plano sob-o-queixo; os planos com pesada contraluz (em que se vê o corpo em silhueta); planos próximos do rosto do ator em que seu olhar está direcionado da direita para a esquerda com ângulo de 45°; e planos em travelling que seguem a movimentação do corpo masculino de maneira não-suave.



Figuras 06 e 07: Nestes exemplos, pode-se observar como a figura de Harry é valorizada pela decupagem.

Muitas destas repetições são convenções genéricas comuns em *westerns* e fazem sentido na transposição do justiceiro caubói para o herói policial urbano Dirty Harry, assumindo-o como tal. O mesmo não ocorre com Nascimento, pois, apesar de funcionar como um herói dentro da estrutura narrativa, isso não é assumido pela encenação do filme, que tenta relativizar suas ações através de um registro pseudo-documental. Esta estética assemelha-se ao telejornalismo, ao registro de uma situação de perigo real ou de intimidade. Uma série de elementos visuais remetem a uma sensação de não-encenação, de espontaneidade. Desta forma, em primeira análise, tem-se a impressão de que o filme está mostrando “a realidade”, o mundo “como ele é”; é passada uma falsa sensação de imparcialidade em termos de discurso. No próximo capítulo, veremos esses procedimentos de forma mais detalhada; por ora, o mais relevante é identificar a camuflagem da heroificação de Nascimento através da negação desses clichês na *mise-en-scène* do filme.

Quanto à caracterização física do herói, há diferenças nos procedimentos utilizados,

mas os efeitos são curiosamente semelhantes. Sobre Dirty Harry, Amy Taubin comenta:

A ausência de flexibilidade no corpo de Eastwood poderia ser lida como uma deficiência em suas habilidades ou talento como ator. Mas isso é também o que torna Eastwood especialmente adequado para representar a masculinidade em estado de sítio. O corpo de Eastwood é uma metáfora para a luta psicológica e moral de um homem direito. (...) [Revela] uma luta interna de Harry para rejeitar o vigilantismo e reconhecer suas limitações (TAUBIN apud RAFTER, 2000, p. 82. Tradução do autor.)

Wagner Moura não possui uma persona cinematográfica tão forte quanto Eastwood, não está inserido em um sistema estrelar e segue uma carreira que poderia aproximá-lo mais dos “atores de personagens” hollywoodianos do que das estrelas. Antes de *Tropa de Elite*, Moura havia interpretado os mais variados personagens em filmes, como um apresentador de TV em *A Máquina*, de João Falcão (2006), um pobre barqueiro em *Cidade Baixa*, de Sérgio Machado (2005), um pescador malandro em *Deus é Brasileiro*, de Cacá Diegues (2003) e um presidiário viciado em drogas em *Carandiru*, de Hector Babenco (2003). Como Moura não possuía uma “marca” pessoal, devemos analisar sua figura a partir de como ela foi construída pela pesada preparação de elenco específica para este personagem, que buscou o realismo da interpretação através de um treinamento militar.

Os atores (...) foram levados para Vargem Grande, onde Storani [ex-BOPE] praticamente simulou um treinamento do BOPE (...), submetendo-os a aulas de tiro e de conduta de patrulha e fazendo com que eles cantassem hinos da polícia, comessem no chão e entrassem de castigo dentro de um lago, exatamente como acontece com os personagens da história. (PITOMBO, 2007, p. 8)

Com isso, a postura de Nascimento acaba se assemelhando muito à de Harry, mas não por consequência de um grande porte físico e sim de um doutrinação ideológica que o induz a se comportar daquela forma: só os policiais honestos resistem ao treinamento do BOPE, só quem acredita naqueles valores consegue conectar resistência física e moral, necessárias à sobrevivência. Trata-se de uma espécie de fanatismo, uma convicção cega, uma crença em um ideal superior. Em um momento do treinamento, Nascimento dá uma ordem ao capitão Fábio e depois pressiona-o:

Seu zero-dois, sabe por que você não vai conseguir fazer o que eu tô mandando? Não é só porque o senhor é um fraco, não. O senhor não vai conseguir porque pra ter essa caveira aqui, seu zero-dois, é preciso ter caráter, coisa que o senhor não tem, seu zero-dois. O lugar do senhor é com puta, lugar do senhor é com cafetão, lugar do senhor é com clínica de aborto, seu zero-dois. Aqui nós não gostamos de policiais corruptos, seu zero-dois. No BOPE não entra polícia corrupta!

Portanto, aqueles que são aprovados no treinamento devem exibir sua postura excepcional em relação aos desleixados policiais corruptos. É como se os personagens atingissem resultados semelhantes por caminhos opostos: o corpo rígido e sem flexibilidade de Eastwood leva-o a uma atuação ríspida que carrega para o personagem significados relacionados à sua moral - é durão e bravo, mas, sob esse exterior insensível, é gentil e socialmente preocupado - enquanto os posicionamentos ideológicos de Nascimento levam-no à mesma postura de rigidez.

Ainda sobre o corpo dos heróis, outro paralelo que podemos fazer é com a estrutura narrativa em três estágios definida por Smith (2004, p. 45-46): a objetificação do corpo masculino, o processo masoquista que envolve a mutilação desse corpo e, por fim, a regeneração seguida do empoderamento. Essas definições baseiam-se na teoria de Freud e Silverman, que caracterizam o momento de masoquismo como um tipo de necessidade para a conservação de normas da sexualidade masculina,

uma maneira de derrotar o pai a um triz de sua vida, antes de substituí-lo ou permitir que ele seja ressuscitado e, finalmente, fazer as coisas tão bem quanto ele é capaz. (...) é temporário, como um rito de passagem. (SMITH, 2004, p. 55)

Esse masoquismo seria uma forma de auto-punição e extravasamento da culpa, um método de auto-afirmação. Diferente de Nascimento, Harry é fisicamente agredido em diversos momentos ao longo do filme. A primeira vez é durante um tiroteio na rua, quando ele tenta deter assaltantes de um banco e é atingido na perna. Depois, em outro momento, ele leva um soco no rosto por estar espiando a janela de um apartamento. A terceira vez se dá durante um confronto com o *serial killer*, em que Harry é espancado até ficar quase desacordado - curiosamente, esta cena ocorre embaixo de um crucifixo gigantesco, que pode estar representando o martírio daquele herói. Posteriormente, Harry consegue caçar o vilão e tortura-o para descobrir o paradeiro de sua vítima, aproveitando para se vingar do último incidente. Como o vilão é solto, Harry volta a persegui-lo e, no final do filme, mata-o com um tiro de revólver.

Nascimento não sofre mutilações nem danos físicos, mas tem síndrome do pânico e sofre sérios problemas emocionais. Sua trajetória tem diversos pontos de interseção com essa estrutura, mas constitui-se de uma oscilação entre momentos de afirmação de sua masculinidade (através de sua atuação no BOPE) e momentos de crise psicológica (quando ele sofre com o estresse e isso provoca ações em sua vida pessoal). Os momentos de crise estão extremamente ligados às questões de paternidade, e uma evidência é a cena em que a mãe de um “fogueteiro” morto por culpa do BOPE vai falar com Nascimento e ele fica

abalado. Posteriormente, há uma passagem subjetiva em que acompanhamos os pensamentos de Nascimento, e ele intercala imagens da ultrassonografia de seu próprio filho com uma imagem de seu filho já nascido, em um berço, com imagens do filho morto daquela senhora. Isso revela a dificuldade do protagonista em aceitar sua dupla função masculina: ele deve ser rígido, severo e insensível em sua profissão e, ao chegar em casa, deve exercer a função paterna com sensibilidade e afeto. Perto do final do filme, ele para de tomar seus remédios e joga-os pelo ralo da pia, uma atitude ambígua que poderia significar tanto que ele finalmente está curado de sua doença e conseguirá dar conta de exercer sua dupla função paterna ou que ele simplesmente abandonou uma delas. O que a narrativa nos mostra é que ele, de alguma forma, abandonou a função paterna no âmbito familiar, passando a assumir o BOPE como sua família, onde ele é o macho alfa da equipe.



Figuras 08 e 09: Nascimento sofre de transtornos psicológicos.

A performance de Nascimento reafirma a masculinidade, superioridade e força, tratando suas vítimas, em oposição, como “seu viado” e “seu merda”. No universo de *Tropa de Elite*, o masculino é celebrado como gênero de dominação e só os fortes conseguem passar pelo pesado treinamento do BOPE, deixando suas fraquezas e sensibilidades à parte, sem sentir dor ou prazer. E, *coincidentemente*, estes homens mais resistentes são também os mais honestos, porque os corruptos não conseguem completar o treinamento. Ou seja, na lógica do filme, todas as características morais celebradas estão também associadas ao masculino. No BOPE só tem homens e ninguém fala de mulher, são feitas somente brincadeiras e piadas masculinas - até mesmo quando nasce o filho de Nascimento, os comentários ficam em torno do gênero da criança (masculino) e ninguém pergunta sobre sua esposa, se está bem ou se teve complicações no parto. Estes policiais se diferenciam dos outros PMs, que frequentam casas de prostituição, e dos jovens burgueses e favelados, que frequentam ambientes de festa, namoro e sexo. As personagens femininas estão sempre em oposição aos heróis, até mesmo a personagem da psiquiatra: ela desafia Nascimento a desabafar em seu consultório, o que seria

uma demonstração de suas fraquezas e sentimentos, e ele tem dificuldade em fazê-lo, não sabe lidar com mulheres que se impõem, que enfrentam. Sua esposa também representa um conflito de difícil resolução, que ele acaba falhando, privilegiando o trabalho em detrimento de seu relacionamento. Para Nascimento, a afirmação de sua masculinidade através do cumprimento de sua missão vai de encontro ao exercício de sua sexualidade seguindo os padrões de normalidade. Em *Perseguidor Implacável*, o protagonista se diverte ameaçando os bandidos com seu revólver predileto. Isso fica evidente na cena em que ele aponta a arma para um criminoso encurralado e diz, com um sorriso contido:

Eu sei o que você está pensando: 'será que ele já deu seis tiros ou apenas cinco?' Para te dizer a verdade, no meio de toda a empolgação eu meio que perdi as contas. Mas sendo esta uma Magnum 44, a pistola mais poderosa do mundo, que explodiria sua cabeça imediatamente, você deveria se perguntar: 'será que estou com sorte?'

Esta fala se repete no final do filme, quando consegue capturar o grande vilão do filme. Assim como ocorre com Harry, o caráter fático das armas acaba suprimindo algum tipo de gozo para Nascimento, ainda que a decupagem não valorize isso. Durante as operações, as armas dão aos personagens a sensação de poder, eles passam a agir com violência e brutalidade de maneira insequente. Nas cenas em que Nascimento tortura os favelados, ele não porta nenhuma arma, mas tem ao seu redor todo o aparato do BOPE e isso permite que ele aja como bem entender, por estar protegido por sua fiel equipe. Nestas operações, a catarse atingida por Nascimento quando consegue obter as informações de suas vítimas torturadas pode ser comparada a uma espécie de orgasmo.

O conservadorismo nos filmes de ação, para Smith, é reflexo da reiteração das normas estabelecidas e do *status quo* através da sensação de prazer, seja o prazer *voyeurista* de admiração do corpo e presença do herói ou o prazer da restauração de um corpo mutilado através de violência brutal. Ambos os prazeres estão previstos em *Perseguidor Implacável* e, de certa forma, foram adaptados para sensações equivalentes em *Tropa de Elite*, vindas de impulsos de ordem menos concreta e mais abstrata. O espectador é levado à catarse através da performance masculina moralizante e, no final, através da “ressurreição” de Nascimento, que se liberta de seus remédios e renasce, buscando vingar a morte de seu colega.

Uma vez traçados os paralelos entre Nascimento e os heróis de filmes policiais (como *Dirty Harry*), vale fazermos as últimas considerações a respeito do herói considerando-o uma espécie de criminoso, bandido, ou fora-da-lei. Afinal, por mais que estejamos tratando de

policiais, os personagens analisados acima se colocam em oposição à polícia local, são figuras individuais, rebeldes. Esse herói aventureiro, explorador, atirador e solitário representa o imaginário americano que valoriza a autodeterminação e a liberdade para se fazer o que se deseja - até mesmo cometer crimes. Nascimento possui muitas características em comum com os heróis criminosos, principalmente quando colocado em oposição ao “bom cidadão”, como na categorização de Rafter (2000, p. 152):

<i>o criminoso</i>	<i>o bom cidadão</i>
sem lei	conformidade
liberdade	coação
violência	paz
perigo	segurança
crueldade	bondade
cinismo	idealismo
culpa	inocência
autonomia	comprometimento
insegurança	harmonização
espontaneidade	deliberação
petulância	politicamente correto
subcultura	cultura dominante
aventura	rotina
coragem	timidez
vida	morte espiritual
juventude	idade
masculinidade	feminilidade
ruas selvagens	lar
força	fraqueza

Sem considerar essa tabela de oposições como uma “receita de bolo”, mas partindo dela para refletir sobre a construção do personagem de Nascimento e Harry, pode-se claramente notar que há muito mais afinidades com a coluna da esquerda. Estes protagonistas poderiam ser rotulados de anti-heróis, pois invertem as características do herói tradicional sem rejeitar as noções de heroísmo no que se refere à estrutura narrativa. Mesmo que Nascimento não assuma explicitamente, é evidente que sua forma de raciocínio e organização do universo tende a enquadrá-lo no mesmo grupo daqueles que ele diz combater - eles acabam fazendo parte de uma mesma classe de sujeitos trágicos e desesperançosos.

Em seu artigo sobre a cosmética da fome, Ivana Bentes já criticava o “espetáculo do extermínio dos pobres se matando entre si” (2007, p. 249) e, embora isso pareça ter sido revisto em *Tropa de Elite* (já que o conflito não está só entre os favelados), uma análise mais cuidadosa pode revelar uma persistência dessa ideia, ou uma readequação dela. Ao invés de ser uma guerra entre “pobres” (como em *Cidade de Deus*), observa-se em *Tropa* uma guerra

aparentemente sem fim e de abrangência ampliada aos policiais, aparentemente membros da classe média, que lutam pela sobrevivência enquanto exercem seu perigoso trabalho. Se, em *Cidade de Deus*, os policiais são agentes externos que invadem aquela comunidade específica esporadicamente, em *Tropa de Elite* os policiais são inseridos em um contexto de múltiplos conflitos em dezenas de favelas - por mais que eles se portem como invasores nas comunidades isoladamente, aquelas operações fazem parte de suas rotinas, suas missões, eles passam grande parte de suas vidas fazendo aquele trabalho, mais até do que fazendo qualquer outra coisa, como vemos no caso de Nascimento. Perante as comunidades, os policiais são os agressores, mas perante o tal “sistema” descrito pelo protagonista, os policiais do BOPE fazem parte do lado mais fraco, são tão vítimas quanto os favelados. Então, eles acabam integrando o ambiente das favelas (entendidas aqui como um conjunto, um grande cenário para a execução do trabalho dos policiais) tanto quanto os moradores ou os traficantes. Nascimento poderia migrar para o lado direito da tabela se conseguisse um substituto, mas não consegue.

Por fim, sobre os filmes de *gangster*, Rafter discorre:

Podemos experimentar os perigos das ruas e a segurança do lar, a excitação da violência e os prazeres da paz. (...) podemos sair do cinema sem culpa por termos nos alinhado ao homem com a arma. (...) Sentimos pesar quando os malvados são mortos, mas nós também entendemos que eles devem ser subjugados. (RAFTER, 2000, p. 153. Tradução do autor)

No caso de *Tropa de Elite*, é difícil pensar que um espectador possa sair do cinema totalmente sem culpa, mas é evidente que o discurso predominante do filme pretende diagnosticar que, naquela situação, para o combate à corrupção e ao tráfico, a maneira que o BOPE tem para agir é a violência. As semelhanças entre Nascimento e os clichês genéricos analisados neste capítulo evidenciam uma linhagem da qual Nascimento acaba fazendo parte. Ele pode ser considerado um herói de filme de ação, faroeste, detetive, criminoso. O que importa, para este trabalho, não é enquadrar o filme em determinado gênero de maneira conclusiva, mas identificar de que forma ele retrabalha e recombina elementos genéricos para a construção de um determinado discurso, um enunciado. Mais do que servir como curiosidade, esse legado de policiais heróis contribui para o entendimento de Nascimento como articulador de um discurso potencialmente conservador. Veremos abaixo de que forma este discurso é trabalhado pelas diversas instâncias narrativas do filme.

Capítulo 2 – Duas vozes e um regente

Em 2007, o filme *Tropa de Elite* foi lançado nos cinemas e recebido das mais diversas maneiras⁵. Havia quem ressaltasse suas qualidades técnicas e valorizasse a brava empreitada de se fazer, no Brasil, um filme seguindo os moldes de grandes produções norte-americanas tanto tecnicamente⁶ quanto esteticamente, como vimos no capítulo anterior. Entretanto, havia também quem se interessasse em problematizar seu discurso e este tema gerou uma intensa discussão que dividiu opiniões entre o grupo que considerava o filme “fascista” e/ou “reacionário” e o grupo que discordava desta hipótese pelas mais diversas razões. Vejamos alguns excertos:

(...) ao optar pelo capitão Nascimento como narrador do filme, Padilha assumiu, de maneira sistemática, acrítica e quase pedagógica – e justificou para a média reacionária da sofrida sociedade espectadora – o discurso e o ponto de vista do que há de pior na corporação, o discurso da pseudo-razão enlouquecida dentro da loucura institucional, o discurso do ‘não há saída, tem mesmo é que matar’.
(BLOCH, 2007)

(...) embora a narração do personagem de Wagner Moura defenda e até certo ponto heroicize a atuação do BOPE, é essencial entender que a voz de um personagem, mesmo que o narrador de um filme, não é a voz do próprio filme (...). Estamos aqui frente à questão do ponto de vista que rege uma ficção - e é aí que *Tropa de Elite* se revela como uma ficção no sentido mais estrito: quando descola sua voz da voz de seu narrador na tela. (...) embora a voz em *off* tente justificar ou dar lógica à cada ação vista na tela, as imagens e sons que as mostram (estas sim, a voz do filme) nos apresentam tão somente uma realidade dantesca (...)
(VALENTE, 2007)

Que o ponto de vista é do policial ninguém duvida. Mas um filme é também fruto da visão de um autor, que escolhe onde colocar a câmera, que recorte da realidade mostrar e até a que gênero aderir. (...) o gozo com a morte é tanto do personagem quanto do filme. (SOUSA, 2007, p. 23-24)

(...) sem promover julgamentos, apenas descrevendo os procedimentos de seus personagens, ele deixa a parte moral exclusivamente ao espectador. E há de se fazer muito esforço para não lutar com o que o filme apresenta. (GARDNIER, 2007)

De uma maneira geral, todas as discussões em torno do posicionamento político do filme passam por uma questão fundamental: o narrador. A grande polêmica se dá pelo fato de

5 Considero apenas os artigos e críticas publicados após a pré-estreia do filme no Festival do Rio 2007. Já havia uma recepção não oficial devido ao vazamento da cópia pirata, mas esta versão sofreu alterações até dia do lançamento nos cinemas.

6 Uma informação muito divulgada na época foi a contratação da equipe de Phil Nelson, que já havia trabalhado em *Falcão Negro em Perigo* (2001), para produzir os efeitos especiais do filme. Para mais detalhes, consultar o artigo *Além da Linha Vermelha* (SALEM, 2007, p.27).

que este narrador que fala com o espectador através de uma *voz over* (e destila opiniões bastante conservadoras) acaba se confundindo com a instância narrativa que conduz as imagens do filme. Até que ponto estes narradores estão de acordo? Qual é a visão de mundo da obra? Esta preocupação se agrava no momento em que o filme se populariza e surgem relatos de que, durante as sessões, o público dos cinemas aplaudia as ações truculentas do BOPE e gritava palavras de ordem em concordância com suas medidas violentas. Ou seja, trata-se de uma questão que vai além do campo estético e narrativo, chegando ao nível político-social de uma maneira que pode ser alarmante se considerarmos uma suposta aderência da sociedade a uma ideologia que legitima atos de tortura como forma de se conseguir informações sobre o paradeiro de criminosos. Seria necessário um estudo de recepção mais aprofundado para que pudéssemos afirmar se esse tipo de reação obedece a impulsos racionais ou emocionais. Só então poderíamos conjecturar sobre as reais implicações da obra na sociedade e retomar o debate previamente levantado pelo antropólogo Luiz Eduardo Soares em *Ônibus 174* (2002): uma Polícia Militar assassina é mesmo um desejo inconfesso do povo?

Para analisar de que forma a narrativa é conduzida em *Tropa de Elite*, devemos primeiramente identificar quais são os narradores no filme. Para esta análise, estaremos nos referindo a três instâncias narrativas: a *voz over* de Nascimento que conversa com o espectador e comenta a história; o *narrador audiovisual*, que se refere especificamente àquele que conduz todo o fluxo de imagens e banda sonora (excetuando a *voz over*); e o *autor implícito*, que se refere à instância que une a narração da *voz over* com a *audiovisual*, comandando os movimentos de cada narrador e a articulação dessas duas vozes dentro do filme. Como estamos transpondo conceitos da literatura para o cinema, é infrutífero tentar traduzir suas definições ao pé da letra. Afinal, o autor de um texto escrito é muito mais fácil de se identificar do que o autor de um filme (se é que ele existe), ainda mais no caso de uma grande produção com muitos artistas envolvidos. Em um esforço de personalização, poderíamos considerar o diretor José Padilha como sendo o principal responsável pela articulação de todos os recursos fílmicos em prol de determinada visão, mas isso pouco importa para este trabalho, cujo foco recai sobre a análise da obra propriamente dita e de suas instâncias narrativas.

Sendo assim, as instâncias primárias (*voz over* e *narrador audiovisual*) funcionam como marionetes operadas pela secundária (*autor implícito*), que, por sua vez, funciona como

um simulacro do autor real. Sobre esta última, Maria Lúcia Dal Farra discorre:

a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e a sua avaliação. (DAL FARRA apud LEITE, 2007, p.18)

Abrindo o tema para refletir também sobre um possível leitor implícito (que poderíamos fazer uma analogia com o espectador implícito no cinema), Ligia Leite (2007, p. 24) comenta os escritos de Todorov: “Se a *imagem do narrador* não se confunde com o autor real, tampouco a *imagem do leitor* se confunde com o leitor real, mas é dada pelos índices do leitor, encontráveis no texto (...)”.

É somente através da relação entre as três instâncias narrativas que se terá acesso aos valores que a obra veicula, à ideologia que dela transpira. Ou seja, pensando na aplicação prática, o fato de se diagnosticar isoladamente que a *voz over* de Nascimento possui ideias e atitudes fascistas ou que a construção dos personagens coadjuvantes pelo *narrador audiovisual* é tipificada não sustenta uma argumentação sobre a visão de mundo da obra - há que se relacionar estes elementos entre si e com o *autor implícito*. Ao tentar definir a natureza da narrativa, Walter Benjamin diz:

Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida - de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. (BENJAMIN, 1987, p. 200)

Então, a partir da análise destas instâncias narrativas, poderemos refletir sobre as supostas intenções de utilidade moral de cada uma das narrações e perceber em quais momentos estas vozes estão “falando” de pontos de vista semelhantes e em quais momentos elas estão discordando - se é que isso ocorre. Para isto, ao analisar a narração de uma obra, devemos considerar também a própria história que está sendo contada, pois elas estão diretamente conectadas:

Maria Lúcia Dal Farra nos chamava a atenção sobre as coisas que o narrador não vê, sobre os pontos cegos que podem levar-nos a nos interrogar sobre as intenções últimas do autor implícito (...) (LEITE, 2007, p. 22)

Em outras palavras, a diegese da narrativa já é uma forma de discurso, independente de “como” se tem acesso àquilo:

Lefebvre nos alerta para os silêncios da narração, as elipses, as indeterminações, os brancos, o que a narrativa omite, a começar por tudo aquilo que ela faz supor

ter acontecido antes de ela se iniciar. E, problematizando, então, a sua própria distinção entre *discurso* e *diegese*, vai mostrando as possibilidades de imbricamento entre eles, ou até mesmo a impossibilidade de separá-los rigidamente, pois a *diegese* acaba se confundindo com o *enunciado*, e este só tem existência pela *enunciação*, que, por sua vez, só se manifesta concretamente através daquele. (ibidem)

No caso de *Tropa de Elite*, este imbricamento é ainda mais complexo, já que o *autor implícito* comanda duas instâncias narrativas distintas - assim, o enunciado “final” (aquele ao qual o espectador possui acesso direto) é resultado da articulação de dois enunciados diferentes, que têm seus respectivos discursos e diegeses recombinados e embaralhados (aos quais o espectador possui acesso indireto). Para embasar esta reflexão, veremos algumas teorias de autores que traçam tipologias de narradores na literatura para aplicar seus conceitos à narrativa cinematográfica.

2.1 - Narrações primárias

Para estudar a narração primária mais evidente, a *voz over*, vejamos algumas categorias criadas para refletir sobre o narrador na literatura. Segundo as “visões” de Pouillon descritas por Ligia Leite (ibid, p. 19), há três possibilidades de posicionamento para o narrador: a *visão por trás*, em que um narrador onisciente domina todo o saber; a *visão com*, em que o narrador limita-se ao saber da própria personagem sobre si mesma e sobre os acontecimentos; e a *visão de fora*, em que o narrador limita-se a descrever os fatos de um ponto de vista totalmente externo.

Na narração da *voz over* de Nascimento, há forte presença da *visão com*, já que o personagem principal é o narrador e ele compartilha com o ouvinte suas sensações e opiniões, sem ter acesso ao que os outros personagens pensam ou sentem - ele apenas faz deduções e tira suas conclusões a partir do comportamento destes coadjuvantes. Esse tipo de narrador se assemelha ao *Narrador-protagonista* de Norman Friedman, que não tem acesso ao estado mental das demais personagens e narra de um centro fixo, como comentado por Leite (ibid, p. 43). Deve-se ter em mente que

toda *visão* é convenção e, portanto, que todo *narrador* finge, mesmo e especialmente quando se limita a expressar o que só as personagens veriam. Se perde certos privilégios com isso (como prever o futuro ou conhecer o caráter, as motivações e os sentimentos da personagem, para além da consciência desta), ganha a vantagem de parecer não ter privilégio algum, mantendo muitos apenas camuflados. (ibid, p. 22)

Porém, o fato é que predomina nesta narração a visão *por trás*, que se assemelha ao *Autor onisciente intruso* da tipologia de Friedman, adotando um ponto de vista divino, para além dos limites do tempo e do espaço, tecendo “comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral” (ibid, p. 27). Isso causa um grande estranhamento e até uma certa inverosimilhança, pois a *voz over* do Nascimento-narrador tem acesso a algumas informações às quais ele não teria acesso dentro daquele universo, descrevendo momentos em que o Nascimento-personagem não estava presente. Não se sabe diegeticamente o que aconteceu entre os fatos narrados e o momento da narração, como aquele personagem adquiriu aquele saber - talvez pudéssemos considerar que o personagem tenha tido acesso ao relato do *narrador audiovisual* e, a partir daí, tenha acrescentado sua visão pessoal - mas o efeito é de um personagem que possui privilégios em relação aos demais, pelo menos enquanto narrador deslocado; dentro da história narrada, o personagem Nascimento está mais equilibrado com os outros.

A narração em *voz over* de Nascimento é complexa porque estabelece uma série de jogos de distanciamento e aproximação, seja entre o narrador e a história ou entre o narrador e o espectador-ouvinte. O primeiro distanciamento se dá pelo simples motivo de ele estar narrando de um momento cronologicamente posterior aos fatos - está em um futuro indeterminado, de onde pode opinar friamente sobre o comportamento dos personagens (inclusive o seu próprio) e os acontecimentos de uma maneira geral, como se ele não tivesse controle sobre a história. O uso de verbos no passado referenda a objetividade do relato, fixando o acontecido sem grandes possibilidades de questionamento por parte de quem ouve - aquilo *já aconteceu, foi assim*, não há como mudar os fatos ocorridos. Entretanto, a realidade é que Nascimento está (ou esteve) diretamente envolvido com tudo aquilo, com sentimentos, pensamentos e ações, e essa proximidade nunca é escondida do espectador. Sabe-se que aquela narração provém de um personagem que fatidicamente terá uma visão parcial dos fatos; não necessariamente mentirosa ou que não seja digna de confiança, mas naturalmente tendenciosa, por ser responsável pelo que aconteceu, pelo menos em parte.

Portanto, tal aproximação afetiva entre o narrador e o relato pode acabar levando a um distanciamento entre a diegese e o espectador-ouvinte, devido à consciência da narração. Embora isso não seja problematizado ou aprofundado, aquele comentarista em *voz over* exerce total controle sobre as informações que serão ditas e sua “presença” (com seu conseqüente poder de mediação) é assumida desde o início do filme, quando Nascimento se

apresenta como personagem central da história. Na primeira sequência do filme, logo antes da cartela com o título do filme aparecer, a imagem de Nascimento congela e a *voz over* diz: “Meu nome é Capitão Nascimento. Eu chefiava a equipe alfa do BOPE. Eu já tava naquela guerra faz tempo. E tava começando a ficar cansado dela.”



Figura 10: Nascimento congela a própria imagem e se apresenta para o espectador.

Depois, ao longo de toda a narrativa, ele faz concessões morais ao espectador, antecipa conflitos, cria expectativas e dá sua opinião pessoal - recursos que acabam chamando atenção para o lugar de fala e o ato de narrar. Na literatura, procedimento semelhante é empreendido pelo narrador intruso de Machado de Assis, por exemplo:

Seu leitor não se esquece de que está diante de uma ficção, de uma análise, da interpretação ficcional da realidade, um mero ponto de vista sobre pessoas, acontecimentos, sociedade, lugar e tempo. (ibid, p. 29)

Esse posicionamento de comentarista é recorrente em todo o filme. Outro exemplo é a cena em que Matias está se reunindo com seus colegas de faculdade e eles começam a fumar maconha. De uma maneira bastante crítica, a *voz over* diz: “Matias não devia estar ali. Mas, já que tava, tinha que dar o flagrante e autuar os maconheiros no artigo 12 da lei 6368. O cara tinha acabado de entrar pra faculdade e já tava aliviando os colegas.” Ao se colocar entre o ouvinte e a história, este narrador cria um distanciamento devido à mediação ostensiva, conserva o espectador afastado dos fatos narrados, dificulta sua identificação com os demais personagens e aumenta as possibilidades de identificação com o próprio narrador.

Ou seja, os mesmos recursos que poderiam distanciar o espectador-ouvinte da história acabam aproximando-o do narrador: Nascimento tenta dialogar diretamente com o interlocutor de uma forma bastante íntima, usando interjeições e supondo sua opinião e julgamentos com relativo bom humor; é sincero e confessa seus erros do passado enquanto personagem, abrindo espaço para o estabelecimento de uma maior empatia com o ouvinte hipotético; sua boca está próxima do microfone, permitindo-lhe um tom de voz baixo e uma

sensação de intimidade, semelhante a uma confissão religiosa. Um exemplo dessa aproximação se dá logo após a execução sumária de policiais que vendiam armas para traficantes. Enquanto vemos Nascimento chegando em casa cansado, a *voz over* conversa com o espectador: “É, cara, eu tenho que admitir, eu tava com o pavio curto. E a minha vida tava ficando cada vez mais complicada.” Nestas duas frases, o narrador apela para a solidariedade do ouvinte chamando-o informalmente de “cara”, admitindo um erro, justificando o erro com seu temperamento explosivo e, por fim, antecipando futuras complicações de sua vida. Outro caso semelhante ocorre no final do filme, enquanto Nascimento e sua tropa estão subindo o morro onde vive Baiano, com sede de vingança. A *voz over* fala: “O que eu tava fazendo não era certo. Eu não podia esculachar os moradores pra encontrar o bandido. Mas, naquela altura do campeonato, amigo, pra mim tava valendo tudo. Nada nesse mundo ia me fazer parar.” Isto é, nas duas primeiras frases, ele explicita seus atos e admite que estava errado. Em seguida, usa a metáfora do campeonato para deixar subentendido que ele já foi vítima de injustiças e ainda chama o ouvinte de “amigo”. Na frase final, arremata como se ele estivesse apenas executando uma reação automática e inevitável a uma ação anterior.

Como o ouvinte-interlocutor nunca é revelado dentro do filme (tampouco vemos este Nascimento do “presente”, só ouvimos sua voz), supõe-se que o narrador em *voz over* esteja falando diretamente com o público (ou com o *espectador implícito*). Esse recurso ajuda a construir uma cumplicidade com o espectador que, mesmo não concordando com o que diz a *voz over*, é convidado a “entender” as atitudes do personagem-protagonista da *narrativa audiovisual* e seus motivos para ter posicionamentos tão radicais e conservadores. É importante para a força e abrangência do filme que o interlocutor implícito, a quem a *voz over* se dirige, tenha opinião diferente de Nascimento, para que ele precise dar boas justificativas e se esforce para convencer uma maior variedade de espectadores de seu discurso, conquistando não apenas aqueles que acabam se sensibilizando com seus bons argumentos (que incluem suas dificuldades, limitações e frustrações), mas também aqueles que já o apoiariam de qualquer maneira.

Dentre aproximações e distanciamentos, independente de qual efeito seja o mais presente para cada espectador, o fato é que há uma grande estranheza nessa *voz over* e isso perpassa todo o filme, um desconforto e instabilidade que transpiram do universo diegético e contaminam a estrutura narrativa. Isso afeta também a outra instância primária, a *narração audiovisual* (ou é igualmente consequência dela). Para além das relações estéticas apontadas

no capítulo anterior entre *Tropa de Elite* e os gêneros hollywoodianos, há diversos outros aspectos que devem ser analisados em termos de narração e linguagem. Assim como seu precursor cosmético *Cidade de Deus*⁷, o filme mistura a agilidade e a fragmentação dos videoclipes, a tematização da violência e da miséria e um estilo visual que flerta com o documentário. Este último recurso é o mais intrigante para a análise do *narrador audiovisual*, porque cria um jogo de distanciamento e aproximação análogo àquele empregado pela *voz over*, devido à oposição entre a impressão de realidade e a evidenciação do operador de câmera como testemunha de uma situação aparentemente real.



Figuras 11 e 12: em situações de perigo, a câmera tem dificuldades para registrar os eventos.

Conforme discutido por Ana Paula Penkala em *Uma câmera na mão e uma imagem na cabeça: Pensando a estética do olhar sobre o real no cinema brasileiro contemporâneo* (2009), a evidência do sujeito-da-câmera é recorrente em momentos de ameaça, como registros feitos às escondidas, enquadrando obstáculos em primeiro plano. Este procedimento tem um sentido de denúncia, baseado em uma simulação de registro documental ou jornalístico. A câmera nervosa também é um recurso muito utilizado: movimentos bruscos e tremores de câmera tentam dar conta de registrar um evento que envolve perigo ou violência, marcando “um olhar que se oferece ao risco em nome de um testemunho do real” (PENKALA, 2009), com dificuldade de se obter uma percepção total do que acontece. Apesar de captarem apenas fragmentos, estas imagens produzem, por transferência dos sentidos, a tradução da presença do sujeito-da-câmera em cena para a presença de quem vê o filme, oferecendo a sensação de acesso direto ao real, isto é, de imersão naquele universo. Outro recurso é a *câmera na mão*, com algum nível de instabilidade, não necessariamente produzindo o sentido de risco de vida, “mas sugerindo um tipo de captação e registro mais

7 Em alusão à cosmética da fome definida por Ivana Bentes em *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome* (2007, p. 242-255).

íntimo, subjetivo ou amador, como quando se produz um vídeo caseiro familiar ou se flagra um evento inesperado” (ibidem). Essas imagens são, normalmente, “merecedoras de um estatuto de realidade mais imediata, pois captam situações que não são tradicionalmente encenadas.” (ibidem) Por fim, a textura granulada da imagem conota um tipo de suporte diferente do cinema comercial clássico, dando o efeito de intimidade e documentação do real. Ou seja, o espectador é colocado em uma situação de constante desconforto pois, ao mesmo tempo em que o *narrador audiovisual* tenta omitir (ou atenuar) o estatuto de encenação, fazendo parecer que as cenas são “reais” e que a câmera está ali somente para registrá-las, tudo remonta à presença física da câmera naquele lugar - ou das dezenas de câmeras que teriam realizado a cobertura de todo o evento de um tiroteio, por exemplo.

Apesar da aparência de espontaneidade, pode-se perceber diversos momentos de exagero, em que esses códigos de real são extrapolados em prol de um efeito mais expressivo, talvez hiper-realista. Um exemplo é o plano em que um traficante leva um tiro e espirram gotas de sangue na lente da câmera. Em diversos outros momentos do filme já haviam ocorrido situações de tiroteio, mas esta é a única vez que acontece tal efeito e situa-se justamente no clímax da narrativa, antecipando a captura do traficante Baiano. Isto é, a utilização deste recurso funciona mais fortemente para a criação de uma expectativa a partir de um choque estético do que para fins de realismo. Poderíamos considerar este como sendo um dos instantes mais paradoxais do jogo de distanciamento e aproximação empreendido pelo *narrador audiovisual*, pelo forte indício da presença do sujeito-da-câmera através da utilização da lente como “anteparo” para o sangue.



Figura 13: o sangue de um bandido espirra na lente da câmera.

Se a *narração audiovisual* dialoga com uma série de convenções de representação do real na construção imagética, o mesmo ocorre no desenho sonoro, que segue as principais tendências do cinema brasileiro da retomada, apontadas por Fernando Morais em *O Som no Cinema Brasileiro* (2008, p. 207), que correspondem, geralmente:

- . à prevalência do diálogo sobre os demais elementos sonoros, à obrigatória clareza e inteligibilidade à toda prova desses diálogos;
- . a um uso da música altamente codificado, que deve guiar o espectador, enfatizando emoções, simulando continuidades, tornando explícitos determinados pontos da narrativa;
- . a um papel secundário delegado aos ruídos, utilizados como ferramentas que reforçam a impressão de realismo;
- . à recusa a um papel de destaque ao silêncio como agente narrativo, que poderia, dado seu intrínseco caráter polissêmico, desempenhar várias das funções descritas acima.

Ao longo do filme, os sons normalmente são exagerados, não só quanto aos volumes mas às suas próprias texturas, para se obter a sensação de que tudo na imagem está sonorizado, de acordo com os padrões do cinema clássico narrativo contemporâneo, cujo intuito é a sustentação do naturalismo das imagens. Há momentos também de flerte com a estética do hiper-realismo sonoro, tipicamente utilizada no cinema de ação contemporâneo, de maneira semelhante à descrita por Fernando Morais sobre o filme *Cidade de Deus*:

os tiros passam a ser um paradigma dos ruídos elevados ao primeiro plano sonoro. É o hiper-realismo sonoro em ação, o exagero do objetivo inicial de fidelidade ao som real, agregando a isso a busca de um impacto sensorial significativo no espectador. (ibid, p. 211)

Para além dos códigos de realismo, outra característica do “olhar” do filme é a identificação da câmera com os personagens policiais, atendo-se à visão deles sobre aquela história e, conseqüentemente, sobre o estado de coisas que o filme pretende analisar. Assim, a *mise-en-scène* muitas vezes é contagiada pelo discurso conservador e conivente com as atrocidades empreendidas pelo BOPE nas favelas. Um exemplo é a sequência em que Nascimento e sua equipe estão torturando um “vapor” para descobrir o paradeiro de um “fogueteiro”. Enquanto aquela tortura está interessante e pode render informações preciosas, isto é, enquanto há suspense e expectativa, a câmera fica nervosa, acompanhando atentamente as movimentações em planos muito próximos. Porém, depois que Nascimento recebe uma ligação chamando-o para outra missão e eles precisam abandonar aquela tarefa e executar a vítima, a câmera acompanha o protagonista para fora da casa e se limita a observar, de longe e através de uma porta, um policial do BOPE atirando na direção da vítima, sendo que esta se encontra oculta atrás de uma parede. Portanto, enquanto aquele indivíduo pode ser “útil” à narrativa, ele recebe atenção e destaque; quando ele perde sua importância, pode ser executado no fundo do quadro, sem que ninguém o veja com clareza. A frieza com que o personagem encara aquele universo contamina a encenação e, de uma maneira geral, é assim

que são “registradas” as execuções do BOPE pelo *narrador audiovisual*: de longe e com suas consequências ocultadas pelo enquadramento ou elipsadas pela narrativa.



Figuras 14 e 15 - Durante uma cena de tortura, a vítima começa em primeiro plano e termina assassinada por trás de uma parede, escondida da câmera.

Contudo, esse padrão de objetividade e focalização nos policiais eventualmente é quebrado. Uma ocorrência se dá no final do filme, quando o “vilão” Baiano percebe que corre sério risco de vida e tenta proteger sua esposa e filha, recomendando que elas fujam. Em seguida, abraça-as e beija-as. Um detalhe importante é que esta sequência faz um paralelo crítico com a cena que a precede, na qual, num rompante de estresse e histeria, o “mocinho” Nascimento agride sua esposa após a perda de um colega de trabalho. Outra sequência que foge à regra é quando Nascimento recebe a visita da mãe de um rapaz que foi assassinado pelo tráfico em consequência de uma operação do BOPE. Ela pede a Nascimento que lhe traga o corpo de seu filho, o protagonista diz à mãe que não matou seu filho, mas ela retruca perguntando: “Mas vocês soltaram ele, não soltaram? Vocês acham que eles iam perdoar?” O personagem não responde à mulher e o narrador audiovisual se limita a mostrar um rápido flashback da operação, voltando em seguida para Nascimento em sua sala, com expressão de piedade. Esta situação abala Nascimento de tal forma que acaba gerando, posteriormente, uma sequência de grande subjetividade na *narrativa audiovisual*, que faremos uma analogia com a categoria de *onisciência seletiva* definida por Norman Friedman (2002, p. 177).

Esse tipo de narração se assemelha a um estilo *indireto livre* na literatura, em que ocorre uma “simbiose entre o narrador e a personagem, a ponto de não podermos distingui-los” (LEITE, 2007, p. 57). Especialmente em momentos em que se adentra nos pensamentos e sentimentos de personagens, como se o espectador percebesse a história através da impressão que os fatos deixam naquele sujeito. Isso ocorre de maneira mais marcante na sequência em que Rosane está fazendo ultrassonografia enquanto conversa com Nascimento por telefone. Ela aproxima o fone de uma caixa de som para que o marido possa ouvir os batimentos

cardíacos de seu filho. Então, este som começa a se distorcer e a montagem passa a intercalar imagens de diversos lugares e tempos: o monitor com a imagem do exame; a mãe do fogueteiro assassinado por culpa do BOPE, chorando; imagens diversas da operação no morro do Turano na qual ocorreu o incidente envolvendo o rapaz; Nascimento sentado à mesa de seu escritório, suando frio e com expressão de desespero, em posição semelhante à mãe do fogueteiro; uma criança recém nascida, que se supõe que seja o filho de Nascimento (que, naquele momento da história, ainda está na barriga da mãe). Enquanto isso, o som dos batimentos cardíacos continuam, intensos, misturados a gritos e frases ecoadas, referentes ao som direto da cena da operação no Turano, além de haver também a *voz over* de Nascimento compartilhando seus pensamentos.



Figuras 16 e 17: O filho de Nascimento no berço surge em uma espécie de *flash-forward* enquanto o fogueteiro é lembrado em *flashback*.

Esse momento funciona de forma a criar uma identificação do espectador com o protagonista e sua subjetividade, humanizando o personagem truculento e mostrando suas inseguranças, sua culpa e arrependimento. Vale ressaltar que ele é o único personagem que possui momentos deste tipo; não temos acesso, por exemplo, às sensações dos “burgueses maconheiros” nem dos traficantes, o que dificulta a identificação com eles dentro da narrativa.

Enfim, o relato da *narrativa audiovisual* baseia-se em uma estrutura de cenas que funcionam como uma série argumentos de um mesmo discurso, uma mesma tese. Até as cenas que não tratam exatamente de descrever o funcionamento do “sistema” servem a uma determinada função discursiva. Veremos, abaixo, de que forma os discursos das narrações primárias são articulados pela narração secundária.

2.2 - A narração secundária

Em primeira análise, poderia ser inferido que as intenções do filme, de uma maneira geral, são

fazer um diagnóstico de determinado estado de coisas e “mostrar a realidade” como ela é, de uma maneira bastante objetiva. Porém, já vimos acima que os narradores primários trazem diversas questões que colocam em xeque esta isenção do autor. Como comenta Ligia Leite,

O autor não desaparece, mas se mascara constantemente atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que o representa. A ele devemos a categoria de autor implícito. (...) Manejador de disfarces (...), a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem (...) denunciam a sua marca e a sua avaliação. (ibid, p. 18)

De uma maneira genérica, pode-se afirmar que os narradores primários analisados acima possuem, em comum, uma visão pessimista e estática que reconhece o horror vivido pelas pessoas que habitam aquele universo mas não vê soluções efetivas. Neste sentido, há momentos em que a *narração audiovisual* se funde à *voz over* de maneira harmoniosa, dando a sensação de que fazem parte de um mesmo fluxo e que estão “falando” juntas sobre o mesmo assunto. A primeira vez que isso acontece no filme é na sequência inicial, quando Neto puxa o gatilho de sua arma e a imagem congela no instante do disparo. O tempo fica suspenso por um tempo, vemos a imagem de sua reação e depois o tempo volta ao fluxo normal. Enquanto isso, a *voz over* de Nascimento comenta a ação. Ao longo desta sequência, há outros momentos em que o tempo congela para que Nascimento possa explicar algum detalhe daquele universo, como o símbolo do BOPE colado na lateral do carro e a sua própria imagem, apresentando-se para o espectador. Neste exemplo, o *autor implícito* articula os narradores primários de forma que suas vozes se completam, gerando um efeito de concordância.

Ainda no início do filme, há outra sequência em que as vozes se articulam de maneira harmoniosa e a visão de mundo embutida na *narrativa audiovisual* é reiterada pela *voz over*, através de comentários tendenciosos e radicais. Nascimento e um atirador de elite observam, à distância, uma negociação entre traficantes e policiais e, enquanto a montagem intercala imagens da negociação e dos observadores, ocorre a seguinte conversa:

Nascimento (em *voz over*) - Eu não sei o que me irritava mais, os traficantes fortemente armados ou a incompetência da polícia convencional. (...) Na minha época, a PM tinha trinta mil homens. Com esse contingente, dava pra derrotar o tráfico. Só que os caras eram mal treinados e mal remunerados. Gente assim não pode andar com arma na mão.

Nascimento (dentro da *narrativa audiovisual*) - Caralho, que vontade de meter tiro nestes filhos da puta.

Atirador - Qual deles, capitão? Só falar.

Nascimento (dentro da *narrativa audiovisual*) - Esses filhos da puta da PM.

Nascimento (em *voz over*) - O meu batalhão só tinha cem policiais. Pra cada

arma que eu apreendia, apareciam outras três no lugar.
Nascimento (dentro da *narrativa audiovisual*) - 14, deixa os caras fazerem a entrega lá que o Renan segura eles lá embaixo.
Atirador - Mas dá pra matar dois coelhos com uma cajadada só aqui, hein.
Nascimento (dentro da *narrativa audiovisual*) - É cem por cento, 14?
Atirador - Caveira, meu capitão.
Nascimento (dentro da *narrativa audiovisual*) - Então senta o dedo nessa porra.
Nascimento (em *voz over*) - Pra mim, quem ajuda traficante a se armar também é inimigo.

E a sequência termina com o atirador de elite disparando sua arma. Neste exemplo, fica clara a “conversa” entre a *voz over* e o personagem dentro da *narração audiovisual*, entre o personagem no momento dos fatos e ele mesmo analisando o que fez em um momento futuro. Com esta articulação de vozes, o *autor implícito* utiliza seus recursos para mostrar o mesmo personagem de duas formas diferentes, justapondo a consciência de Nascimento (seus pensamentos, através de uma voz “interior”) com sua presença no mundo (suas atitudes concretas, através da voz “exterior”). No caso da consciência, ela fala do passado (“na minha época”), do presente da ação (“meu batalhão só tinha”) e faz um julgamento que mostra que mantém sua opinião no futuro, no momento da fala (“pra mim, quem ajuda”), buscando justificar suas ações. Desta forma, ao mesmo tempo em que o discurso é reforçado, ele também é explicitado como tal, sem necessariamente revelar o dispositivo, mas trazendo para a superfície um caráter subjetivo através dos comentários da *voz over* (para além da simples narração dos fatos) que, de outra forma, poderia passar despercebido. Então, a combinação das vozes pode acabar evidenciando suas “verdades” como fruto de um ponto de vista específico. O *autor implícito* sutilmente alerta o espectador para o fato de estarmos lidando com um “discurso”, com uma forma de se apreender o mundo - e não com o mundo “como ele é”.



Figura 18: os jovens consumidores de drogas prestam serviço comunitário em uma ONG na favela.

Outra relação possível entre os narradores se dá na sequência em que Matias vai visitar a ONG em que Maria trabalha em uma favela. Na *narrativa audiovisual*, o papel daquela

organização é relativamente positivo, as crianças se relacionam bem com os voluntários, comentam o sucesso nas provas da escola e é mostrado brevemente um trabalho social que é feito, envolvendo artes cênicas. Contudo, a *voz over* só se preocupa em anunciar “a cagada” que Matias estava fazendo ao se envolver com aquele projeto, e descrever Maria ironicamente como “a menina bonita, rica e bem-intencionada”. Assim, a *voz over* de Nascimento conduz a atenção do espectador para o perigo que Matias estava correndo (antecipando um futuro ainda desconhecido para o espectador e para Matias) e para a hipocrisia daqueles jovens. A cena é bastante curta e não dá destaque ao que se faz naquele lugar - o que seria minimamente importante para que o espectador pudesse pensar sobre as motivações da visita de Matias ao local, para além de seu interesse amoroso em Maria, como a *voz over* insiste em limitar. Só vemos, rapidamente, uns poucos planos fechados das crianças e depois um plano geral, de longe, com outra cena acontecendo em primeiro plano. Em seguida, ocorre uma elipse e já vemos os burgueses fumando maconha enquanto discutem Foucault, entorpecidos, sob os olhares repreensivos de Matias. Então, embora não estejam falando exatamente as mesmas coisas ao mesmo tempo, as duas vozes não chegam a discordar totalmente, apenas agem em uma espécie de diálogo, em que uma ressignifica a outra. Se a *narração audiovisual* poderia deixar margem para alguma ambiguidade, a *voz over* organiza aquele universo de uma maneira maniqueísta. Da forma como está posto em cena, todos os personagens são hipócritas e/ou parecem estar ali por interesses nefastos: Edu tem interesse na proximidade com o “movimento” (tráfico de drogas) e o acesso à boca de fumo para revender maconha na sua faculdade; Roberta tem interesse no administrador da ONG, com o qual mantém relações sexuais; Matias tem interesse em Maria, e esta parece ser a única genuinamente disposta a contribuir para o desenvolvimento daquela comunidade, apesar de contraditoriamente fumar maconha com os amigos, “financiando” o tráfico.

Outro exemplo de diálogo harmonioso entre as vozes se dá na cena (citada no capítulo anterior) em que Matias espanca Edu em uma passeata. Na imagem, vemos Matias caminhando em direção ao grupo de pessoas com camisas estampadas com o rosto de Roberta, a jovem assassinada pelo traficante Baiano. Matias vai até Edu, o “playboy”, e começa a espancá-lo no meio da rua, na frente de todos. Os amigos do rapaz tentam impedir Matias, mas ele continua dando socos e pontapés e justifica gritando: “Ele matou meu amigo, porra!” e, antes de ir embora, dirige-se a todos da passeata, chamando-os de “bando de burguês safado” e “bando de maconheiro filho da puta”. Enquanto isso, a *voz over* de

Nascimento comenta: “É engraçado, porque ninguém faz passeata quando morre policial. Protesto é só pra morte de rico. Quando eu vejo passeata contra a violência, parceiro, eu tenho vontade de sair metendo a porrada.” E, no final da cena, diz que “Matias não tava só vingando a morte do amigo, ele estava se transformando em um policial de verdade.” Essa passagem revela comunhão entre o comportamento de Matias e os pensamentos de Nascimento, com o “aspirante” agindo de forma muito semelhante ao Capitão. A *voz over* conduz a atenção do espectador para o que lhe interessa, que é a transformação de Matias, que passava agora a ser intolerante com a hipocrisia de seus antigos colegas de faculdade. Desta maneira, não há tempo de questionar a validade de sua ação superficialmente moralizante, pois isso não importa: o que vale é que agora ele melhorou no conceito do narrador, migrou do grupo “que se omite” para o grupo “que vai pra guerra”. Os personagens coadjuvantes tampouco têm muito espaço para fazer algo além de gritar e tentar impedir Matias. Apesar de estarem presentes e funcionarem como forças de oposição, não vemos o sofrimento deles com a morte de Roberta, nem temos tempo de tentar refletir sobre as motivações para estarem fazendo aquela passeata, o que enfraquece esses argumentos contrários ao discurso dominante no filme (inicialmente de Nascimento e depois também apropriado por Matias). Todavia, ainda que desigual, a presença deles é uma tentativa do *narrador audiovisual* de dar espaço à diversidade, em contraposição à totalização empreendida pela *voz over*, que não dá espaço para individualidades e contradições.



Figura 19: Matias invade “passeata pela paz” e espanca o “maconheiro” responsável pela morte de seu amigo.

Outras vezes, a *voz over* se descola do *narrador audiovisual* aparentemente por estar desconfortável com o que se vê, como nas cenas em que é mostrado o lado sombrio de Nascimento. Em uma cena passada no apartamento do casal, o protagonista entra em casa e agride a esposa sem maiores motivos, apenas como reflexo do estresse que ele tem vivido na sua vida profissional, enquanto a *voz over* nada comenta - uma omissão que pode ser interpretada como um arrependimento, como se nada tivesse para acrescentar àquela situação,

sem defesas a seu favor. Embora tenhamos acesso a este caráter “negativo” do personagem Nascimento através do *narrador audiovisual*, a forma como ele vê o mundo não é questionada pelas imagens, que parecem não ver saída para aquele horror em que o personagem se afunda. O *autor implícito* limita o *narrador audiovisual* a “dar a ver” as dificuldades passadas pelo Nascimento-personagem em sua vida pessoal (sofrendo prejuízos em consequência do trabalho estressante), mas que não anulam ou colocam em xeque o seu discurso - tampouco o justificam; essas cenas que revelam os tais prejuízos parecem ter a função de simplesmente mostrar que o personagem não é recompensado por sua plena entrega àquele trabalho extenuante, que tende a torná-lo a cada dia menos humano. Nascimento não assume na *voz over*, mas podemos perceber que, no fundo, seu grande conflito psicológico se dá pela oposição entre uma necessidade e um desejo inconfesso de operar como uma máquina (obedecendo e cumprindo ordens), e uma sensação de insegurança que lhe proporcionava a complexidade das relações pessoais e afetivas. Assim, quanto mais ele trabalha, mais comprometida fica sua vida pessoal e isso o deixa mais desequilibrado e violento no trabalho, o que acaba refletindo de volta em sua vida pessoal, em um ciclo vicioso que leva-o a se fechar no ambiente do trabalho em detrimento das relações afetivas externas a ele.

Por outro lado, há momentos em que a *voz over* mediadora se omite justamente para potencializar o discurso da *narração audiovisual*. Em um seminário apresentado pelo grupo de Matias na faculdade, começa uma discussão acalorada sobre a polícia, em que os jovens acusam os policiais de serem corruptos e violentos. Matias fica calado ouvindo enquanto a câmera faz movimentos rápidos tentando captar todos os fugazes argumentos que surgem, em meio a uma grande gritaria e alvoroço na sala de aula. Por fim, o professor concede a palavra a Matias e ele diz que é a favor da repressão, que há também policiais honestos e ainda desmoraliza seus colegas, falando que “do apartamentinho de vocês daqui da zona sul, não dá pra ver esse tipo de coisa, não, tá? Vocês estão muito mal informados, muito mal influenciados por jornalzinho e televisão.” A sala fica em silêncio, ninguém tem argumentos contra seu discurso e a cena termina. Não há qualquer intervenção da *voz over* nesta sequência, o que contribui para uma maior aproximação do espectador com os fatos narrados, que, devido à forma como são apresentados pelo *narrador audiovisual*, descartam maiores explicações: os burgueses são hipócritas e Matias é honesto. O silêncio na sala de aula é sublinhado pelo silêncio da *voz over*; pois tudo já foi dito, o discurso acaba ficando mais forte e sutil por não ser reiterado por Nascimento. Só vemos os burgueses usando péssimos

argumentos contra a polícia e Matias desmoralizando suas queixas. Ele é muito mais racional e fala com um conhecimento de causa legitimado para o espectador ao longo do filme, enquanto os burgueses são apenas exaltados e de visão limitada. A voz de Matias já possui a autoridade que teria a voz *over* de Nascimento, impondo-se sobre seus colegas e, através de uma encenação que potencializa sua fala, Matias impõe-se também sobre o espectador.

Pensando neste jogo com os espectadores, ao dar a ver as cenas de tortura e execução de traficantes, seguidas de justificativas extremamente reacionárias e quase criminosas (ao negar os direitos humanos mais básicos), fica a dúvida se o *autor implícito* está apenas mostrando uma realidade através de um determinado ponto de vista, se está concordando com este discurso e por isto o replica, ou se ele discorda deste discurso e está apenas testando o poder de aderência do espectador àquela ideologia. A ambiguidade está entre a simples satisfação de um possível sadismo escopofílico do público ou justamente no questionamento dessa possibilidade de prazer visual. O problema está no fato de que, caso a intenção seja a última, isso está feito de uma maneira tão sutil que passa desapercibida pelo grande público. Em seu texto *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome*, Ivana Bentes comenta a construção de “narrativas perplexas”, que se apresentam como espelho e constatação de um estado de coisas em um

contexto contemporâneo, em que a violência e a miséria são pontos de partida para uma situação de impotência e perplexidade e a imagem das favelas é pensada no contexto da globalização e da cultura de massas. (BENTES, 2007, p. 247)

Ou seja, o espectador se depara com um universo diante do qual não se tem a possibilidade de ação subjetiva e que se parece muito com o Brasil “real” e contemporâneo. Essa sensação de “perplexidade” mencionada pela autora é bastante recorrente em *Tropa de Elite*, pois o filme não apenas “mostra” uma realidade (através da encenação), mas o faz de maneira a “chocar” o espectador, que se sente impotente diante de uma realidade dantesca. Além disso, a articulação de vozes dos narradores leva-o a acreditar que este mundo funciona segundo leis imutáveis, onde qualquer

tentativa de mudança é abortiva, que de um modo ou de outro qualquer suposta mudança é, foi ou será, em grande medida, de fachada, cosmética, e portanto ilusória, pois as estruturas “profundas” da sociedade permanecerão intactas. (...) ridicularizam ou negam os esforços, ou a possibilidade, de mudança, ao mesmo tempo que sublinham e talvez até festejam a resistência do *status quo*. (HIRSCHMAN, 1992, p. 43-44)

Pensando na representação dos “burgueses”, dos traficantes e até mesmo dos policiais, o *autor implícito*, de certa forma, se apropria deste tipo de argumento reacionário, seguindo a tese da futilidade de Hirschman. Isso fica especialmente claro na *voz over*, que vê o mundo de maneira estática, o estado de coisas é imutável, mas Nascimento e sua tropa têm o dever moral de combater a corrupção nas mais diversas esferas. Nascimento separa as pessoas entre honestas e corruptas, isto é, isentas ou envolvidas em esquemas ilegais. Para ele, os dois “rebeldes” da PM, Matias e Neto, só entraram para o BOPE porque já possuíam esse “espírito bom” dentro deles; o treinamento, na verdade, serve para identificar esses potenciais, aniquilar as subjetividades e extrair dos homens os policiais ideais. Nascimento descreve em *voz over* a transformação de Matias (que também vemos na *narração audiovisual*), mas ele sempre esteve propenso a isso. Matias nunca foi do grupo dos “corruptos”, ele só saiu da passividade e migrou do subgrupo dos policiais honestos que “se omitem” para o subgrupo dos que “vão pra guerra”, conforme categorização de Nascimento. A sensação que se tem é a de que aqueles policiais passarão a eternidade lutando contra a corrupção no Rio de Janeiro, como guerreiros implacáveis de uma guerra sem fim. Eles vivem um conflito interno entre a consciência da força do “sistema” e a indignação diante de atrocidades. Eles não têm esperança de conseguir mudar o tal sistema, isso sequer é considerado pelos personagens, mas eles tentam fazer alguma justiça dentro desse mundo, punindo os corruptos e hipócritas, nem que seja com uma lição de moral. Nisso, o *narrador audiovisual* se alinha à *voz over*, porque ele não nos mostra um mundo muito diferente daquele comentado e discutido por Nascimento. Eles estão em sintonia ao estereotipar os burgueses, ao humanizar (um pouco) o Baiano e ao mostrar personagens imutáveis e trágicos.

Esse discurso está de acordo com a cartela inicial do filme (apresentada no capítulo anterior). Independente do contexto original daquela citação, em *Tropa de Elite* ela adquire uma significação determinista, pois prevê o comportamento dos personagens como resultado de fatores externos a eles, fatores estes dos quais os indivíduos são reféns e não têm autonomia para modificar. A subjetividade das pessoas é determinada pelo meio no qual elas estão inseridas e, como naquele universo diegético praticamente não se vê mobilidade entre diferentes “situações” (Matias e Nascimento são os únicos que começam transitando entre dois ambientes, mas terminam se entregando ao BOPE), os personagens estão destinados a permanecer inertes e imutáveis.

Essa construção de personagens categorizados em estruturas estanques remete à

análise ideológica feita por Umberto Eco sobre a obra de Fleming. Eco comenta:

“Fleming é reacionário como é reacionária, na raiz, a fábula, qualquer fábula, é o ancestral e dogmático conservadorismo estático das fábulas e dos mitos que transmitem uma sapiência elementar, construída e comunicada por um simples jogo de luz e sombra, e a transmitem por imagens indiscutíveis, que não permitem a distinção crítica. Se Fleming é “fascista”, é porque é típica do fascismo a incapacidade de passar da mitologia à razão, a tendência para governar manipulando mitos e fetiches.” (ECO, 1991, p.173)

Seguindo suas considerações sobre a estrutura das fábulas, poderíamos fazer uma analogia com *Tropa de Elite*, pois os discursos de seus narradores possuem muitas semelhanças com essa forma de organizar o mundo, principalmente a *voz over* de Nascimento. O “jogo de luz e sombra” descrito pelo autor se concretiza na oposição honestidade/corrupção do filme, assim como o “conservadorismo estático”. Porém, quando a *voz over* faz concessões do tipo “sei que estou errado, mas tenho motivos para agir assim”, ele está verdadeiramente legitimando as ações do personagem ou está abrindo margem para questionamentos? Além dessas auto-críticas feitas pela *voz over*, existem também, dentro da *narrativa audiovisual*, personagens não-tipificados (como o outro Capitão do BOPE e a esposa de Nascimento) que se opõem às ações do protagonista. Essas brechas de oposição são breves, frágeis, e facilmente engolidos pela loucura de Nascimento, que acaba sendo o discurso predominante no filme.

Conclusão

Em sua crítica a *Tropa de Elite*, Eduardo Valente (2007) faz analogias entre a estrutura do filme e uma tese de doutorado, com exposição e desenvolvimento, deixando a conclusão para o espectador. Para Valente, a ficção é o que menos importa ao realizador, que usa aqueles personagens como estudo de caso. Se este universo ficcional - articulado desta forma por estes narradores - é resultado do impulso do diretor José Padilha em documentar uma realidade, pode-se considerar que ele utiliza uma maneira no mínimo sagaz de se eximir das responsabilidades ideológicas, embaralhando as referências do mundo real através do ponto de vista de um personagem polêmico em dois tempos diferentes, criando jogos de distanciamentos e aproximações. Como vimos nos capítulos acima, *Tropa de Elite* se utiliza dos mais diversos recursos estéticos para construir um discurso politicamente conservador, seja nos seus diálogos com os gêneros hollywoodianos, seja na articulação dos narradores primários e secundário. Predomina uma visão de mundo reacionária, simplista e simplificadora, que esquematiza a sociedade em algumas categorias e tipos para justificar atitudes radicais do herói e seu coletivo. Ainda assim, o filme abre espaço para pequenas forças opositoras, que podem repercutir tanto como respiros de lucidez em meio ao turbilhão destrutivo de Nascimento, quanto como frágeis concessões, colocadas no filme apenas para serem descartadas em seguida. Uma vez destrinchada a ideologia desta obra em todas as suas contradições, devemos levar a discussão para a forma como o filme foi recebido e interpretado pela sociedade no momento histórico de seu lançamento, para fazermos esta revisão seis anos depois.

Uma mensagem só se conclui realmente numa recepção concreta e situada que a qualifique. (...) as verificações definitivas deverão ser feitas não no âmbito do livro, mas da sociedade que o lê. (ECO, 1991, p.187)

Essa reflexão de Umberto Eco ajuda a pensar sobre a repercussão polêmica de *Tropa de Elite* no Brasil (em especial, no Rio de Janeiro). Talvez os grandes índices de violência urbana em um período pré-UPPs tenham contribuído para uma maior aderência do público de classe média às atitudes repressivas de Nascimento em 2007. Talvez este filme fosse recebido com outros olhos se lançado em 2013, logo após as passeatas em que, ao redor do país, a mesma população civil que aplaudiria o BOPE foi agredida com bombas de gás lacrimogêneo e tiros de borracha.

Para além dessas especulações, é inegável a consolidação da figura do Capitão Nascimento como o estereótipo do policial durão no imaginário brasileiro, juntamente com toda a iconografia construída em seu entorno. Em 2010, foi lançada uma continuação, *Tropa de Elite 2 - O Inimigo Agora É Outro*, que foi vista por muitos críticos como uma espécie de resposta a todos os debates suscitados pelo primeiro filme. Entretanto, uma análise mais cuidadosa revela que a repetição de um discurso pautado pela tese da futilidade predomina em relação a toda as revisões éticas empreendidas pelo protagonista. Nascimento permanece como um herói honesto e incorruptível e, por mais que ele reveja alguns de seus conceitos e repense o foco de seus ataques, a catarse ainda é atingida pelas “porradas” que ele se orgulha em dar nos “corruptos”, sejam eles traficantes, “playboys”, policiais, milicianos ou políticos. Ou seja, permanece a estrutura de mocinhos e vilões, em um universo comandado por um forte “sistema” imutável.

Mais do que condenar os filmes e execrar as possíveis conotações fascistas contidas na ideologia do personagem, é preciso aprofundar a análise para melhor entender de que forma se dá a articulação do discurso.

Bibliografia:

- AZEVEDO, Reinaldo. Capitão Nascimento bate no Bonde Foucault. In: *Veja*, nº 2030. São Paulo: Abril, 17 de Outubro de 2007. (p. 90-91)
- BARBOSA, Marco Antonio, GOBBI, Nelson. Cinema Marginal. In: *Jornal do Brasil, Caderno B*, p. 8-9. Rio de Janeiro, 1º de Junho de 2008.
- BARRIONUEVO, Alexei. *A Violent Police Unit, on Film and in Rio's Streets*. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2007/10/14/world/americas/14tropa.html?_r=1&> Consultado em 16/06/2013
- BAZIN, André. "O western ou o cinema americano por excelência" In _____. *O cinema – ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, W. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 3ª ed., 1987. (p. 197-221)
- BENTES, Ivana. *Diálogos... Chamem a juíza Karam!* Disponível em: <<http://www.aldeianago.com.br/artigos/5/1009>> Consultado em 16/06/2013.
- _____. *Os filmes atuais, da favela global ao cinema genérico*. Disponível em: <<http://propaulo.blogspot.com.br/2010/01/os-filmes-atuais-da-favela-global-ao.html>> Consultado em 16/06/2013. Entrevista concedida a Maria do Rosário Caetano.
- _____. *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome*. In: *ALCEU - v.8 - n.15 - jul./dez. 2007* (p. 242-255)
- BLOCH, Arnaldo. *Tropa de Elite é fascista?*. In: *Arnaldo Blog*. 25 set 2007. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/arnaldo/posts/2007/09/25/tropa-fascista-artigo-que-motivou-texto-de-wagner-moura-74806.asp>> Consultado em 16/06/2013.
- BOSCOV, Isabela. Abaixo a mitologia da bandidagem. In: *Veja*, nº 2030. São Paulo: Abril, 17 de Outubro de 2007. (p. 84-86)
- BRANIGAN, Edward. "O plano-ponto-de-vista" In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.) *Teoria Contemporânea do Cinema vol:II*. São Paulo: Editora SENAC, 2005 (p. 251-275)
- CAETANO, D. Na corda bamba, roendo o osso - Sobre a estratégia narrativa de *Tropa de Elite*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/90/artcordabamba.htm>> Consultado em 16/06/2013.
- CALDAS, Pedro. *O (ab)uso da palavra fascismo: a recepção de Tropa de Elite*. In: *Viso · Cadernos de estética aplicada*. Nº 4, jan-jun/2008.
- CARNEIRO, Marcelo. A realidade, só a realidade. In: *Veja*, nº 2030. São Paulo: Abril, 17 de Outubro de 2007. (p. 80-83)
- COSTA, Fernando Morais da. *O Som no Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. (p. 199-243)
- CUENCA, João Paulo. *Tropa de elite: Osso duro de roer*. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/cuenca/posts/2007/09/25/tropa-de-elite-osso-duro-de-roer-74711.asp>> Consultado em 16/06/2013.
- DE LUNA, Rafael. *Nascimento e morte*. In: *Folha de São Paulo*. 24 Fevereiro 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2402200809.htm>> Consultado em 16/06/2013.
- Die Hard and Masculinity*. Disponível em: <<http://cinephilenirvana.wordpress.com/>> Consultado em 16/06/2013
- ECO, Umberto. *As estruturas narrativas em Fleming*. In: _____. *O Super-Homem de Massa*. São Paulo: Perspectiva, 1991 (p. 149-187).
- EDUARDO, Cléber. *O fechamento de uma linha de fuga*. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/linhadefuga.htm>> Consultado em 16/06/2013.
- _____. *Quando a narrativa perde o centro*. In: *Filme Cultura*, nº 51, Julho 2010. (p. 12-15)

- FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico*. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 53, 2002. (p. 166-182)
- GÁRATE, Manuel. *Tropa de Elite*. In: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Imagens em movimento*, 2008. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/25672>> Consultado em 16/06/2013.
- GARDNIER, R., OLIVEIRA Jr, L.C., CAETANO, D., MONASSA, T., BARCELLOS, B., LEVIS, L., MELO, L. A. R., GARCIA, E., MESQUITA, R. *Cinema falado, parte 1 - Sociedade em descontrolado: Tropa de Elite, o filme e o fenômeno*. In: *Revista Contracampo*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/91/articinemafalado1.htm>> Consultado em 16/06/2013.
- GARDNIER, Ruy. *Crítica: Tropa de Elite*. In: *Revista Contracampo*. 2007. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/89/crittropadeelite.htm>> Consultado em 16/06/2013.
- GATES, Philippa. *The Man's Film: Woo and the Pleasures of Male Melodrama*. In: *Journal of Popular Culture*, 35 no 1, 2001 (p. 59-79)
- GAUDREAU, André; JOST, François. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995.
- GONDIM, João Paulo. *Tropa de simplismo*. Disponível em: <www.fazendomedia.com> Consultada em Novembro de 2007.
- HIRSCHMAN, Albert O. *A Retórica da Intransigência - Perversidade, Futilidade, Ameaça*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. (p. 43-72)
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- JAGUARIBE, Beatriz. "Tropa de Elite é um retrato redutor dos favelados". In: *Jornal do Brasil, Idéias&Livros*, p. 3. Rio de Janeiro, 10 de Novembro de 2007. Entrevista concedida a Marcelo Migliaccio.
- JOST, François. *El ojo-cámara: entre film y novela*. Buenos Aires: Catálogos, 2002.
- LEITE, Ligia Chappini Morais. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 2007.
- LINS, Consuelo, SIBILIA, Paula, VALENTE, Eduardo. *Subjetividade: modo ou moda? Debate da Mostra Cinema Brasileiro: Anos 2000, 10 Questões*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 28/04/2011.
- MCDUGAL, Stuart Y. *Made into movies: From Literature to Film*. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, 1985. (p. 141-178)
- MOURA, Wagner. *Em artigo ao Globo, Wagner Moura diz que 'Tropa de elite' não é fascista*. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/em-artigo-ao-globo-wagner-moura-diz-que-tropa-de-elite-nao-fascista-4152206>> Consultado em 16/06/2013.
- OLIVEIRA, A. C. F. de. *O Filme do Ano: Observações Periféricas Sobre Tropa de Elite*. Disponível em: <www.achegas.net/numero/38/augusto_38.pdf> Consultado em 16/06/2013.
- PARENTE, André. *A narrativa cinematográfica e seus processos narrativos/imagéticos*. In: _____. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papirus, 2000. (p. 31-54)
- PELLEGRINI, Tânia. *Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações*. In: *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC, 2003.
- PENKALA, Ana Paula. *Uma câmera na mão e uma imagem na cabeça: Pensando a estética do olhar sobre o real no cinema brasileiro contemporâneo*. In: *Revista Universitária do Audiovisual*. 15 Abril 2009. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/site/?p=1685>> Consultado em 16/06/2013
- PIMENTEL, Rodrigo; BATISTA, Andre; SOARES, Luis Eduardo. *Elite da Tropa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- RAFTER, Nicole. *Shots in the mirror – Crime films and society*. New York: Oxford University Press, 2000.
- ROCHA, Simone Maria; MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. "Bandido bom é bandido morto": violência policial, tortura e execuções em *Tropa de Elite*. In: *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 19, jul. 2010 (p. 90-104)
- SALEM, Rodrigo. *Além da Linha Vermelha*. In: *Revista Set*, Ed. 224, Outubro, 2007. (p. 24-31)
- SCHATZ, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. New York: Random

House, 1981.

SCHENKER, Daniel, HEFFNER, Hernani, VIEIRA, João Luiz. *Para onde vão nossos heróis?* Debate da Mostra Cinema Brasileiro: Anos 2000, 10 Questões. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 27/04/2011.

SCHILD, Susana. Tropa de Elite. In: Catálogo da Mostra *Os Melhores Filmes do Ano*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2008 (p. 5)

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

SMITH, Paul. *Action Movie Hysteria, or Eastwood Bound*. In: FISCHER, L., LANDY, M. (org.) *Stars: The Film Reader*. New York: Routledge, 2004. (p. 43-56)

SOUSA, Ana Paula. Herói Torturador. In: *Carta Capital*, nº 465, 10 de Outubro de 2007. (p. 22-26)

SPARKS, Richard. *Masculinity and Heroism in the Hollywood 'Blockbuster' - The Culture Industry and Contemporary Images of Crime and Law Enforcement*. BRIT. J. CRIMINOL. VOL. 36, NO. 3, SPECIAL ISSUE, 1996.

STAM, Robert. *Teoria e Prática da Adaptação: da Fidelidade à Intertextualidade*. In: *Ilha do Desterro Florianópolis*, nº 51, jul/dez 2006 (p. 19-53)

TASKER, Yvonne Margaret. *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. Submission for the degree of PhD in Film Studies - University of Warwick, Department of Film Studies. April 1995.

TROPA DE ELITE. Canal S Especial - Número 2. São Paulo: Mythos, 2007.

TROPAS DE ELITE. In: *VIP*, Ed. 271-A. São Paulo: Abril, Novembro 2007.

VALENTE, Eduardo. *Na terceira pessoa do documental*. In: *Revista Cinética*. Set 2007. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/tropadeelite.htm>> Consultado em 16/06/2013.

VOGNER, Francis, SCHVARZMAN, Sheila, EDUARDO, Cléber. *Para onde vão nossos heróis?* Debate da Mostra Cinema Brasileiro: Anos 2000, 10 Questões. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 14/04/2011.

XAVIER, Ismail. *A estética do cinema*. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2013/01/a-estetica-do-cinema/>> Consultado em 16/06/2013. Entrevista concedida a Luiz Carlos Oliveira Jr.

_____. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. In: *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC: Instituto Itaú Cultural, 2003.

_____. *Movimentos táticos, para um tempo sem estratégias*. In: *Rumos: os caminhos do Brasil em debate*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores. n. 1, dezembro, 1999.

ZAMBERLAN, Cesar, GUIMARÃES, Pedro Maciel, VALENTE, Eduardo. *Subjetividade: modo ou moda?* Debate da Mostra Cinema Brasileiro: Anos 2000, 10 Questões. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 20/04/2011.

Referências audiovisuais:

AVANCINI, Alexandre. *Vidas Opostas* (telenovela). 2006.

BABENCO, Hector. *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*. 1977.

BIANCHI, Sergio. *Cronicamente Inviável*. 2000.

BIGELOW, Kathryn. *The Hurt Locker*. 2008.

BRANT, Beto. *Os Matadores*, 1997.

COSTA-GAVRAS, Constantin. *État de Siège*. 1972.

_____. *Missing*. 1982.

DONNER, Richard. *Lethal Weapon 2*. 1989.
_____. *Lethal Weapon*. 1987.
FARGO, James. *The Enforcer*. 1976.
HARLIN, Renny. *Die Hard 2*. 1990.
MCTIERNAN, John. *Die Hard*. 1988.
MEIRELLES, Fernando. *Cidade de Deus*. 2002.
PADILHA, José. *Garapa*. 2009.
_____. *Ônibus 174*. 2002.
_____. *Tropa de Elite 2 - O Inimigo Agora é Outro*. 2010.
_____. *Tropa de Elite*. 2007.
POST, Ted. *Magnum Force*. 1973.
SALLES, João Moreira. *Notícias de uma Guerra Particular*. 1999.
SCOTT, Ridley. *Black Hawk Down*. 2001.
_____. *G. I. Jane*. 1997.
SIEGEL, Don. *Dirty Harry*. 1971.
SINGER, Bryan *The Usual Suspects*. 1995.
WINNER, Michael. *Death Wish*. 1974.
WOO, John. *Hard Boiled*. 1992.
YATES, Peter. *Bullitt*. 1968.