



## O Herói Capitão Nascimento e a Representação da Polícia em *Tropa de Elite*<sup>1</sup>

Tatiana Hora Alves de LIMA<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Sergipe (UFS), São Cristóvão

*Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, como é conhecido por todos, foi um tremendo sucesso nacional, com milhões de cópias piratas e ainda elevados números de bilheteria. Um dos elementos que mais chamou a atenção da crítica de cinema e do público foi o personagem Capitão Nascimento. A polêmica girou em torno dos métodos violentos do policial, tanto ao adentrar na favela na guerra contra o tráfico como para preparar PMs que almejassem fazer parte do Batalhão de Operações Especiais (BOPE). Este artigo se dedica a realizar um estudo sobre o filme *Tropa de Elite*, considerando suas características híbridas de *thriller* e documentário, com foco no personagem Capitão Nascimento e a representação da polícia apresentada no filme, num diálogo com o conceito de disciplina proposto em *Vigiar e punir*, de Michel Foucault.

**Palavras-chave:** *thriller*; documentário; herói; narrador; polícia.

### 1-*Tropa de Elite*, entre *thriller* e documentário.

*Isto não é um filme de ação, isto é real.*  
Sandro do Nascimento em *Ônibus 174*

Na ânsia de documentar a realidade dos policiais do Batalhão de Operações Especiais (BOPE) do Rio de Janeiro, o diretor José Padilha elaborou o filme de ficção *Tropa de Elite*, que seria a princípio um documentário. O filme apresenta características que revelam um parentesco com a não-ficção e também se estrutura, ao acompanhar o corpo-a-corpo da guerra contra o tráfico, enquanto pertencente ao gênero *thriller*. Faz-se necessário apresentar quais elementos presentes na diegese e na estética de *Tropa de Elite* o aproximam do documentário e o inserem no *thriller*. Primeiramente, vejamos o que se convencionou chamar de *thriller*:

El concepto *thriller* deriva de la palabra inglesa *thrill* (escalofrío, estremecimiento) y se emplea, indistintamente, para referirse al cine de gangsters, el cine negro, el cine policíaco, el cine criminal, el cine de suspense, el cine de acción o cualquiera otra manifestación paralela que se relacione, aunque sea em términos figurados o términos o muy generales, con el crimen, la policía, la intriga, el misterio, las persecuciones...; en definitiva, distintas e heterogéneas formas de construcción narrativa o de agrupación temática contagiadas, de manera más o menos explícitas, por el ejercicio de la violencia (HEREDERO e SANTAMARINA, 1996 p.23).

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na Divisão Temática de Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Graduada em Comunicação Social – Bacharelado em Jornalismo pela Universidade Federal de Sergipe (UFS) e aluna regular do curso de Capacitação em Audiovisual do Núcleo de Produção Digital Orlando Vieira. E-mail: tati\_hora@hotmail.com



Preferimos enquadrá-lo dentro da nomenclatura *thriller*, posto que ela seja mais abrangente do que a de cinema policial ou filme criminal. A obra criminal parte de uma situação dada, e depois é atravessada por ações que levam a uma nova situação, enquanto o filme policial apresenta um universo às cegas em que índices levam aos poucos ao desvendamento da situação (DELEUZE, 1990). Escolhemos o termo *thriller* já que ele designa todo e qualquer filme caracterizado pela relação com os crimes, o exercício da violência, e uma sociedade marcada pela corrupção e pela crise de valores.

A relação do personagem com o meio no cinema *noir*, um dos pioneiros do *thriller*, é caracterizada pela decadência desse universo, que discute a realidade social a partir de suas patologias, construindo ambientes onde a moeda de troca é a corrupção, as leis não fazem sentido e qualquer aliança pode ser revertida (DELEUZE, 1990). Tais elementos integram a diegese de *Tropa de Elite*. Direitos humanos dão lugar à tortura, justiça social dá lugar à eliminação de traficantes para “garantir o sono do Papa”. A conciliação entre as “classes” realizada através da ONG logo é quebrada no filme, conflito ressaltado pela voz *over* de Capitão Nascimento sobre a imagem da câmera seguindo a agente social Maria adentrando a favela até chegar à sede da ONG, no momento em que seus amigos estão sendo levados pelos traficantes para serem assassinados, quando Nascimento fala que “só rico com consciência social é que não percebe que guerra é guerra”.

Entre as características do *thriller* encontradas em *Tropa de Elite* estão: a visão pessimista da sociedade (HEREDERO e SANTAMARINA, 1996 p.30), posto que o filme não apresente um horizonte de soluções possíveis; abordagem de um país em crise e a denúncia ética (HEREDERO e SANTAMARINA, 1996 p.29), que em *Tropa de Elite* ocorre num tratamento a respeito da corrupção do Estado e de setores da Polícia, tendo em foco a guerra em que se encontra a cidade do Rio de Janeiro com altos índices de violência urbana; e ainda a ambigüidade (HEREDERO e SANTAMARINA, 1996 p.26) que permeia o sentido do filme através de um narrador-personagem que pode despertar as interpretações mais diversas a respeito da obra.

No que se refere ao parentesco entre *Tropa de Elite* e o documentário, podemos citar algumas convenções da não-ficção que são frequentemente adotadas por filmes de ficção de acordo com Bill Nichols (2005, p.17), como filmagens externas, câmeras portáteis, improvisação e imagens de arquivo. Todo o filme de Padilha foi filmado em câmera na mão, produzindo uma decupagem que insere a câmera como elemento que constrói o espaço junto com a ação, como se o aparelho acompanhasse a história se



desenrolar ao invés de produzi-la. O filme utilizou como locação o cenário da favela, o que torna ainda mais preciso esse efeito de realidade. Aos atores foi permitida a improvisação, e o filme ainda conta com imagens de arquivo da Rede Bandeirantes na cobertura sobre a visita do Papa João Paulo II ao Brasil, visita essa que foi motivo para a realização da Operação Santidade em 1997, que determinava a eliminação de traficantes de um morro próximo de onde João Paulo se hospedaria, operação essa presente inclusive na fábula do filme<sup>3</sup>.

Ainda segundo Bill Nichols (2005, p.56-57), o documentário apresenta um “conjunto unido menos por uma narrativa organizada em torno de um personagem central do que por uma retórica organizada em torno de uma lógica ou argumento que lhe dará direção”. Apesar de *Tropa de Elite* seguir a estrutura da narrativa clássica da ficção, temos a elaboração de uma estratégia retórica que traz uma argumentação a respeito das condições do que o personagem Capitão Nascimento chama de “o sistema”, como afirmou Eduardo Valente<sup>4</sup> em crítica da *Cinética*. O filme elabora uma lógica através de exemplos de situações: o policial que quer tirar férias, mas deveria pagar ao seu superior hierárquico para tê-las; o relatório de Matias sobre as necessidades de viaturas que foi enviado ao lixo; a situação precária da oficina da PM onde Neto trabalha; o treinamento do BOPE que forma máquinas de matar.

Carlos Augusto Calil (2005, p.170) identifica no cinema brasileiro contemporâneo uma tendência para a utilização de métodos próprios ao documentário com o objetivo de intensificar o realismo do que é mostrado na tela, tendo como princípios a pesquisa de campo ou o roteiro baseado em livros de autores como Drauzio Varella, que relatou suas experiências de médico na prisão no livro *Estação Carandiru*, que deu origem ao filme *Carandiru* (2002), de Hector Babenco, bem como Paulo Lins, antropólogo que estudou sua região de origem e escreveu *Cidade de Deus*, base de roteiro de filme homônimo de Fernando Meirelles e Kátia Lund. *Tropa de Elite* segue a mesma linha e, mesmo não sendo uma adaptação da obra *Elite da Tropa*, do cientista social Luiz Eduardo Soares em parceria com o ex-capitão do BOPE Rodrigo Pimentel, inspira-se no livro para adentrar na realidade dos policiais e também utiliza a pesquisa de campo.

---

<sup>3</sup> Para mais informações, ver matéria do *New York Times* publicada no site da Folha de São Paulo: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/treinamento/ult76u338673.shtml>

<sup>4</sup> VALENTE, Eduardo. Na terceira pessoa do documental, in Revista *Cinética*, setembro de 2007.



A busca incessante pelo realismo na ficção cinematográfica contemporânea brasileira tem a ver com o que a pesquisadora Beatriz Jaguaribe (2007) chama de “choque do real”. A autora aborda o caráter caótico da experiência urbana em tempos onde os riscos da violência vivenciada empiricamente ou mimetizada nas narrativas midiáticas fomentam uma cultura do medo, cultura essa presente na mídia através de histórias de crimes construídas em imagens à maneira da ficção, mas que procuram tornarem-se cada vez mais próximas do real (JAGUARIBE, 2007 p.99). O “choque do real” produz um efeito catártico nas platéias que entram em contato com uma violência sensorial equivalente à violência do choque da experiência urbana, e apresenta uma ambigüidade extremamente provocadora.

Tal ambigüidade não decorre das sutilezas de um enredo complexo ou da utilização de imagens obscuras. Afinal, as descrições realistas da violência ou de fortes emoções são facilmente decodificadas pelos leitores ou espectadores. A ambigüidade do “choque” decorre da própria relativização de valores e da perplexidade quanto ao significado da experiência. Evidentemente, não é possível medir o próprio impacto do “choque do real” porque a recepção varia segundo os contextos históricos e subjetivos e ela se modifica de acordo com a bagagem cultural e social de cada leitor/espectador. Da perspectiva do criador artístico, entretanto, o uso do “choque do real” tem como finalidade provocar o espanto, atizar a denúncia social, ou aguçar o sentimento crítico. Em qualquer dessas modalidades, o “choque do real” quer desestabilizar a neutralidade do espectador/leitor sem que isto acarrete, necessariamente, um agenciamento político. (JAGUARIBE, 2007 p.100-101).

A estética de *Tropa de Elite* é produtora do “choque do real”: a ambigüidade dos valores que traçam uma linha tênue entre bem e mal, a adesão a um narrador polêmico que obriga o espectador à tomada de posição frente aos acontecimentos, a crítica social feita através do realismo das situações e o choque como escolha estética ao invés da arte do engajamento, todos esses elementos estão presentes na obra de José Padilha.

## **2- Thriller, documentário e mídia**

Os *thrillers* do começo da história do cinema nacional, a exemplo do pioneiro *Os estranguladores*, de Giuseppe Labanca e Antonio Leal, *O crime da mala*, de Alberto Botelho, e *A mala sinistra*, um de Júlio Ferrez e outro de Antônio Leal, todos lançados no ano de 1908, segundo Jean-Claude Bernardet (2004, p.81-86), expressavam um desejo do imaginário popular de ver nos cinemas os crimes que tiveram grande



visibilidade na imprensa, pois os jornais recorriam a fotografias e histórias em quadrinhos para representar em imagens tais crimes. Essa produção de *thrillers* está inserida num contexto internacional de desenvolvimento do gênero. Ben Singer (p.85-119) relacionou o impacto da vivência das grandes cidades, com suas ameaças relacionadas ao tráfego, novas tecnologias, novos meios de transporte, multidões nas ruas, violência urbana, etc, com o sensacionalismo na imprensa, que divulgava matérias jornalísticas que espetacularizavam o hiperestímulo e a violência das grandes cidades, e que inspiraram no começo do século passado a criação de um filão de filmes que tinham o crime em foco.

Para Carlos Augusto Calil (2005, p.168), os filmes sobre crimes que repercutiram na grande imprensa, que começaram a ser produzidos desde os primórdios do cinema nacional, apresentavam uma relação com o documentário, já que eram baseados em “fatos reais”. Um filme sobre violência urbana e tráfico de drogas, como é o caso de *Tropa de Elite*, é um exemplo desse objetivo de documentar através do *thriller* uma realidade presente diariamente nos noticiários.

*Tropa de Elite* se insere num contexto em que o cinema nacional está muito próximo da realidade das periferias urbanas, num momento em que filmes buscam até oferecer uma nova abordagem com relação aos acontecimentos noticiados na mídia, como foi o caso do documentário *Ônibus 174*, do mesmo diretor de *Tropa de Elite*. Como observou Esther Hamburger (2005, p.198-200), se na década de 80 havia uma lacuna a respeito dos problemas sociais do Brasil, e a TV limitava-se em grande parte a fazer propaganda do governo militar, da década de 90 para os atuais anos 2000 a tendência foi o aumento da visibilidade de espaços e setores relacionados à periferia e às camadas mais pobres da sociedade. O problema do tráfico de drogas e da violência urbana ganhou maior relevo no cinema nacional particularmente a partir do documentário *Notícias de uma guerra particular*, que trazia à tona com maior profundidade as versões do policial, do morador e do traficante a respeito da violência nos morros (HAMBURGER, 2005 p.200).

Voltando ao contexto do *thriller* no cinema nacional e sua relação com a mídia, foram diversas as ficções criadas a partir dos relatos sobre bandidos e crimes que ficaram famosos através da mídia, como *Assalto ao trem pagador* (1962), de Roberto Farias, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977), de Hector Babenco, *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla que, segundo Almeida (2007), são filmes que formam uma combinação entre narrativa policial e crítica da sociedade. Nesse



sentido, os *thrillers* não só sofrem influência da mídia no que concerne às narrativas midiáticas apropriadas por esse gênero de filmes, como também podem tematizar o próprio espetáculo dos meios de comunicação de massa. Citemos *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, filme de gângsteres que apresenta o traficante Zé Pequeno, que ao ter sua foto publicada no jornal se envaidece com a visibilidade conquistada, mesmo enquanto criminoso. Ou ainda *Mineirinho vivo ou morto* (1967), de Aurélio Teixeira, que traz a história de José, convertido em bandido por relatos da mídia, e que termina entrando para o mundo do crime para poder sobreviver enquanto foge da polícia.

Os bandidos geralmente são os heróis dos thrillers nacionais, mas temos também o herói policial, Mariel, em *Eu matei Lúcio Flávio* (1979), de Antônio Calmon, citado no histórico do cinema policial no Brasil formulado por Marco Antônio de Almeida (2007, p.5). Mariel integra o Esquadrão de Morte, organizado dentro da polícia com o objetivo de eliminar os bandidos da cidade passando por cima de questões burocráticas. *Eu matei Lúcio Flávio* termina sendo a resposta fascista a *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, pois se na obra de Babenco Lúcio Flávio era pequeno perto de toda a corrupção policial que circundava seus crimes, no filme de Calmon ele tem um papel secundário e era um mau caráter que cometia crimes em função dos próprios interesses, enquanto Mariel era o policial preocupado com o bem estar da coletividade que deveria ser preservada de bandidos. O símbolo do Esquadrão da Morte em *Eu matei Lúcio Flávio* é uma caveira, que exerce incrível atração nos personagens dos filmes de Padilha e Calmon. Uma diferença primordial entre Mariel e Capitão Nascimento é se Capitão Nascimento deve cumprir ordens de superiores numa missão para eliminação em série de traficantes de uma favela, ou seja, seus atos se encontram vinculados a um contexto maior de violência estatal, Mariel é uma espécie de “injustiçado” pelo Estado, que acaba sendo preso por querer fazer justiça com as próprias mãos.

### **3- O herói Capitão Nascimento**

A frente da narração de *Tropa de Elite* está Capitão Nascimento, personagem que traz ao filme tanto um didatismo que informa claramente ao espectador sobre o andamento da narrativa, como também é um fator que provoca ambigüidade na história. Ismail Xavier elaborou uma reflexão a respeito da utilização da voz *over* no cinema brasileiro, e afirma que o recurso da voz *over* “facilita a fluência do processo e cria uma





descontração própria à conversa na intimidade, quase sempre conduzida por atores carismáticos”, e esses “são filmes que trabalham a crise de valores contemporânea dentro de um projeto que visa conciliar a inquietação do autor com o cinema de gênero, a reflexão com o entretenimento” (XAVIER, 2006 p.2-3). *Tropa de Elite* segue a mesma linha. O filme apresenta os acontecimentos pela fala de um personagem representado por um ator carismático, com Wagner Moura no papel de Capitão Nascimento, e a obra trilha um caminho de um filme que permanece entre o entretenimento e a crítica social.

A voz *over* de Capitão Nascimento é um elemento épico do filme, e compreendemos que “a epopéia exalta, por uma narrativa simbólica, um grande sentimento coletivo (religioso ou político). Ela escolhe, portanto, no mais das vezes, um herói mais ou menos lendário, que encarna um ideal ou realiza uma ação notável” (AUMONT e MARIE, 2003 p.100). Capitão Nascimento compartilha com os espectadores brasileiros o sentimento coletivo de revolta diante do crescimento da violência urbana, e sua ação notável se refere a assassinar os envolvidos com o tráfico.

A narração em *Tropa de Elite* se manifesta a partir do interior da ficção, sendo classificada como intradieética (AUMONT e MARIE, 2003 p.104). Entretanto, nesse filme há uma dialética entre o narrador enquanto aquele que “escolhe determinado tipo de decupagem, determinado tipo de montagem por oposição a outras possibilidades oferecidas pela linguagem cinematográfica”, ou seja, o diretor (VERNET, 1995 p.111), e instância narrativa fictícia, que é “interna à história e é explicitamente assumida por um ou vários personagens” (VERNET, 1995 p.112). Segundo Eduardo Valente<sup>5</sup>, “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, uma dinâmica do justicamento, da tortura, da desumanização generalizada das relações”.

O ponto de vista narrativo consiste no olhar a partir do qual a história é contada e é diferente da definição de ponto de vista ideológico, que seria a visão do mundo, a opinião sobre os acontecimentos apresentados (AUMONT e MARIE, 2003 p.118). Em *Tropa de Elite*, o personagem por trás do ponto de vista narrativo, Capitão Nascimento, estabelece uma lógica muito clara a respeito da violência urbana: os culpados são os usuários de classe média, que financiam o tráfico, e os policiais corruptos, que armam

---

<sup>5</sup> VALENTE, Eduardo. Na terceira pessoa do documental, in Revista *Cinética*, setembro de 2007.



os traficantes. O filme apresenta essa lógica como a visão do mundo dos policiais, e não se interessa em elaborar uma tese acima da experiência, mas mergulha nessa experiência e problematiza esse ponto de vista como uma dialética sem síntese.

Se *Tropa de elite* tem algo de documental no seu objetivo de documentar a realidade dos policiais do BOPE, é possível afirmar que a voz *over* nesse filme é uma espécie de voz da experiência que suplanta a possibilidade de uma voz do saber. Em *Cineastas e imagens do povo*, Jean-Claude Bernardet (2003, p.16) identifica como voz da experiência os depoimentos dos entrevistados que “falam só de suas vivências, nunca generalizam, nunca tiram conclusões”. Essa voz da experiência se encontra na representação do documentário sociológico como subordinada à voz do saber, que parte de um conhecimento generalizante da sociedade e que se coloca como acima da experiência (BERNARDET, 2003 p.17). Em *Tropa de Elite* não há possibilidade de compreensão a respeito de uma sociedade que se encontra imersa no caos.

A voz *over* em *Tropa de Elite* também produz uma ambigüidade que é uma característica dos *thrillers*. Nesses filmes, a voz *over* produz uma instância narrativa fictícia que “ya no busca dar al relato una apariencia de objetividad, sino que debe estructurar una subjetividad narradora que introduce, de por sí, una complejidad inicial y que además es equívoca” (HEREDERO e SANTAMARINA, 1996 p.241). Essa estrutura difere da narração usual, pois, como afirma Paulo Emílio Salles Gomes (2000, p.82), “a fórmula mais corrente do cinema é a objetiva, aquela em que o narrador se retrai ao máximo para deixar o campo livre aos personagens e suas ações”.

A construção dos personagens em *Tropa de Elite* dialoga com os documentários *Noticiais de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund, e *Ônibus 174* (2002), também de José Padilha. O personagem Capitão Nascimento faz declarações semelhantes às do ex-capitão do BOPE Rodrigo Pimentel feitas nos dois documentários, e Capitão Nascimento recebeu o mesmo sobrenome de Sandro Nascimento, responsável pelo famoso seqüestro em *Ônibus 174*, o que indica que o bandido e o policial são duas faces da mesma moeda, produzidos pela violência ilegal ou institucionalizada. Tal construção de personagem pode ser definida de acordo com a caracterização proposta por Antônio Cândido que, entre diversos tipos de elaboração de personagens, identifica o modelo de “personagens construídas em torno de um modelo real dominante, que serve de eixo, ao qual vêm juntarem-se outros modelos secundários, tudo refeito e construído pela imaginação” (CÂNDIDO, 2000 p.56).





Enquanto defensor da lei, o personagem Capitão Nascimento pode ser compreendido como um herói de direita. Segundo Flávio Khote (1987, p.70-71), o herói de direita está a serviço da lei num mundo representado de maneira maniqueísta, num embate entre bandidos e defensores da lei. Em *Tropa de Elite*, Capitão Nascimento em nenhum momento chega a questionar a ilegalidade das drogas, mas culpa os usuários pela violência urbana. Entretanto, a linha divisória entre bem e mal não é clara no filme, e de um lado ou de outro da guerra os personagens lutam pela sobrevivência.

A fábula de *Tropa de Elite* apresenta algumas semelhanças com a trajetória típica do herói, que consiste em separação -> iniciação -> retorno (CAMPBELL, 2007 p.36). Essa jornada mítica pode ser verificada no percurso do policial Matias, que termina por ser o substituto do Capitão Nascimento. Na separação, o herói é afastado do meio. Vemos tal distanciamento em relação ao meio tanto em Capitão Nascimento, que tem um casamento em crise devido à dedicação exclusiva ao trabalho, como em Matias, que não se integra aos colegas da faculdade. O chamado da aventura também ocorre em *Tropa de Elite*, e “esse primeiro estágio da jornada mitológica que denominamos “o chamado da aventura” significa que o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida” (CAMPBELL, 2007 p.66).

A região dos perigos na narrativa de *Tropa de Elite* é a favela e a aventura a “Operação Papa João Paulo II”. Imposta ao BOPE pelo secretário de Segurança Pública, a operação determinava a diminuição instantânea da violência urbana através do assassinato sumário dos traficantes de um morro situado próximo ao local onde o Papa se hospedaria no Brasil. Num primeiro momento, Capitão Nascimento reluta em coordenar a equipe responsável pela missão. A recusa do chamado também aparece em muitas fábulas do herói, e em geral “a recusa é essencialmente uma recusa a renunciar àquilo que a pessoa considera interesse próprio” (CAMPBELL, 2007 p.67). Em *Tropa de Elite*, Nascimento resiste à aventura por causa da família, e Matias pelo sonho de ser advogado.

A fase da iniciação ou caminho de provas, no percurso de Matias é o treinamento do BOPE, coordenado pelo Capitão Nascimento. A fase do retorno, em que o herói deveria voltar ao meio com o benefício para a coletividade (CAMPBELL, 2007 p.213) é apresentada no último ato do filme, denominado “Missão Cumprida”, em que ocorre o assassinato em série de 30 traficantes pela equipe do BOPE liderada por Neto. Nesse mesmo ato, Neto é assassinado pelos traficantes e Matias trata de vingar a morte



do amigo matando o dono do morro, Baiano. Capitão Nascimento ajuda Matias nessa empreitada, e afirma em voz *over* que o desejo de vingança seria o sentimento ideal para transformar Matias no seu perfeito substituto. Nascimento apresenta o “benefício” para a coletividade: Matias, transformado em homem violento pelo ódio. Matias agora é o novo Nascimento. O último plano do filme, com Matias apontando a arma para a tela, é como uma pergunta: este é o seu herói, o que você espera dele?

#### 4- A polícia em *Tropa de Elite*

No presente trabalho, o estudo da representação da polícia em *Tropa de Elite* tem a metodologia inspirada na análise fílmica proposta na obra *Ensaio sobre a análise fílmica*, de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété. Destarte, seguimos os passos indicados para análise de sequência (VANOYE e GOLIOT-LETÉ, 2006 p.70-86), e após observação e descrição da trilha de imagem e da trilha sonora escolhemos um foco de análise e nos detivemos sobre a voz *over*, os *personagens*, o *cenário* e a *montagem*. Escolhemos cenas do ato VIII do filme para análise, chamado *A substituição*, que apresenta o treinamento realizado com o objetivo de preparar e escolher os futuros integrantes do Batalhão de Operações Especiais, pelo fato de esse ato apresentar os elementos que melhor ilustram a aplicação do conceito de *disciplina*, de Michel Foucault, para a interpretação da representação da polícia apresentada na obra.

No estudo da representação da polícia elaboramos aqui um diálogo entre a obra *Vigiar e punir* e o filme *Tropa de Elite*. A obra de Foucault, publicada em 1975, vai de encontro à concepção marxista e desloca dos aparelhos de Estado vinculados à classe dominante a áurea de detentores absolutos do poder, e passa a compreender o poder não em termos de essência, propriedade e ontologia, mas o poder enquanto relação e estratégia. O livro é composto em quatro partes, Suplício, Punição, Disciplina e Prisão, e a parte do livro que nos interessa em especial é aquela denominada Disciplina, que constrói um estudo sobre a relação entre poder e corpo em instituições como os hospitais, os exércitos, as escolas e a Igreja, relação que se tornou cada vez mais minuciosa durante os séculos XVII e XVIII e que passou a constituir uma anatomia política das sociedades disciplinares, que têm o poder difuso nas mais diversas esferas da sociedade, um poder presente no controle das operações do corpo dos indivíduos, muito além de apenas concentrado em determinadas instituições.



Em sua leitura sobre *Vigiar e punir*, Deleuze interpreta que a relação essencial estabelecida na obra de Foucault se dá entre uma microfísica do poder e investimento político do corpo (DELEUZE, 2006). Tal relação pode ser lida em *Tropa de Elite*. Não por acaso Padilha cita *Vigiar e punir* numa cena que acontece numa aula da faculdade onde Matias estuda Direito. O filme se ocupa por diversas cenas em mostrar aquilo que a voz *over* de Capitão Nascimento convencionou chamar de “o sistema”. A obra apresenta um quadro de micro-relações de poder difusas, que vão para além de uma idéia simplista da polícia como aparelho de Estado que concentra o poder localmente. Como podemos ler em Deleuze,

Uma das idéias essenciais de *Vigiar e punir* é que as sociedades modernas podem ser definidas como sociedades “disciplinares”, mas a disciplina não pode ser identificada com uma instituição nem com um aparelho, exatamente porque ela é um tipo de poder, uma tecnologia, que atravessa todas as espécies de aparelhos e de instituições para reuni-los, prolongá-los, fazê-los convergir, fazer com que se apliquem de um novo modo. Mesmo as peças ou engrenagens particulares que pertencem ao Estado de forma tão evidente como a polícia e a prisão: “Se a polícia como instituição foi realmente organizada sob a forma de um aparelho de Estado, e se foi mesmo diretamente ligada ao centro da soberania política, o tipo de poder que exerce, os mecanismos que põe em funcionamento e os elementos aos quais ela os aplica são específicos” (DELEUZE, 2006 p.36).

*Tropa de Elite* traz à tona os mecanismos específicos da polícia que se dão através da relação entre poder e corpo. Seja nos corpos dos torturados que Capitão Nascimento ordena que coloquem no saco para obter informações, seja nos corpos dos policiais que participam do treinamento do BOPE, um verdadeiro formador de combatentes de guerra. Logo no início da preparação dos policiais que serão selecionados para adentrar no BOPE, vemos um plano geral em *plongée* com todos dispostos em série em diversas fileiras, segurando o fuzil na mesma direção e na mesma posição. Campo e contracampo destacam a oposição entre os policiais do BOPE e os da PM que almejam adentrar para a tropa de elite. Os policiais do BOPE partem para cima dos PMs. O embate acontece com câmera em muito movimento e num ritmo frenético da montagem de várias situações em que policiais militares são espancados e humilhados. A voz *over* de Nascimento afirma: “os nossos homens são formados na base da porrada. Pra entrar aqui, o cara tem que provar que agüenta a pressão”. Pouco antes um dos coordenadores do curso havia bradado: “Preparem suas almas porque seus corpos já nos pertencem”.



A paisagem dos corpos no acampamento do BOPE apresenta homens que se tornam cada vez mais fortes formados em níveis mais obstinados de dominação, corpos dóceis. A disciplina, segundo Foucault (2004, p.118) é definida como o controle sobre a estrutura do corpo que usufrui da docilidade o máximo de utilidade.

A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. Se a exploração econômica separa a força e o produto do trabalho, digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada. (FOUCAULT, 2004 p.119).

Uma das características da disciplina é a arte das distribuições: arte de dispor em série, de isolar a individualidade dentro de uma multiplicidade (FOUCAULT, 2004 p.123), que se revela em *Tropa de Elite* no isolamento dos policiais no acampamento, e ainda de sua nomeação em números, cada um identificado de acordo com suas potencialidades. O controle da atividade, que determina um rigor nos horários e no ritmo do trabalho (FOUCAULT, 2004 p.128), é evidenciado numa cena em particular. A cena começa com a câmera percorrendo lentamente a classe repleta de alunos cabisbaixos até chegar ao quadro, onde está Capitão Nascimento, que pronuncia a palavra estratégia nas mais diversas línguas e com voz entediante. Após ser avisado de que o 05, Matias, estava dormindo, Capitão Nascimento lhe entrega uma granada, e a câmera se afasta e depois se aproxima de Matias, com a imagem oprimindo cada vez mais Matias, nitidamente tenso, enquanto Nascimento afirma que se ele soltar a granada irá explodir os colegas, os auxiliares e o turno inteiro. A cena é feita num único plano, o que produz uma variação entre o tédio no início e a tensão no final. Ela não só evidencia uma lógica segundo a qual se deve tirar o máximo de proveito do tempo, tornando cada minuto útil através de um princípio de não-ociosidade do corpo, como também exemplifica o que Foucault chamaria sanção normalizadora, segundo a qual “na essência de todos os sistemas disciplinares, funciona um pequeno mecanismo penal” (FOUCAULT, 2004 p.149), pois na disciplina imposta aos policiais vemos uma série de sanções destinadas a garantir a obediência instantânea às ordens.

Em outra cena, podemos ver aquilo que Foucault (2004, p.130-139) chamaria de integração corpo-objeto e composição de forças. Plano geral com enquadramento entre



dois muros. Os policiais chegam um a um, um dando cobertura ao outro, com passos milimetricamente coreografados, manuseio preciso do fuzil, tudo sob a orientação de Capitão Nascimento. A voz *over* de Capitão Nascimento acompanha o movimento dos policiais na diegese e diz “policial do BOPE não entra em favela atirando, entra com estratégia. Progride de beco em beco”. A câmera sobe e desce desenhando o espaço como um labirinto, para depois se aproximar de Neto. Nessa cena, a minuciosa engrenagem entre o corpo e o objeto estabelecida através da disciplina faz-se evidente no manuseio da arma, enquanto a composição das forças se mostra na relação estabelecida entre os policiais, pois “o homem de tropa é antes de tudo um fragmento de espaço móvel, antes de ser uma coragem ou uma honra” (FOUCAULT, 2004 p.139).

Depois que a câmera se aproxima de Neto, dos muros do acampamento do BOPE, somos enviados direto para os muros da favela através da montagem. A voz *over* de Capitão Nascimento afirma: “homem com farda preta entra na favela para matar, nunca entra para morrer. Quem fosse me substituir tinha que saber disso”. Sabemos que num momento ulterior do filme Neto é assassinado pelos traficantes. A ligação de ordem plástica, que se dá na semelhança entre os muros da favela e os do treinamento, produzida a partir de uma analogia de conteúdo estrutural, “ou seja, similitude da composição interna da imagem” (MARTIN, 2003 p.89), proporciona uma metáfora ideológica, realizada pelo choque de duas imagens, a qual tem o objetivo de “fazer brotar na consciência do espectador uma idéia cujo alcance ultrapassa largamente o quadro da ação do filme, implicando uma tomada de posição mais vasta sobre problemas humanos” (MARTIN, 2003 p.95). O choque entre Neto armado com um fuzil saindo do treinamento até de repente vemos pessoas inocentes correndo para dentro de casa com medo de receber tiros, com impacto intensificado pela trilha, produz uma idéia sobre para quê aqueles homens são preparados. Vemos imagens de uma cidade deteriorada, o cenário que nos induz a concluir que se trata de uma guerra.

### **Considerações finais**

Ao mesclar a estética e o método do documentário com a estética do *thriller*, *Tropa de Elite* se constitui enquanto uma ficção com objetivos documentais ao mesmo tempo em que segue a linha do cinema de gênero. A influência do documentário pode constituir tanto uma forma de espetáculo sobre o choque da violência urbana, quanto uma forma de crítica social, e ainda o parentesco com o *thriller* torna o filme ambíguo e repleto de denúncia ética, ao passo em que oferece a agilidade do cinema de ação.



*Tropa de Elite* faz parte de uma tendência do cinema nacional em que a ficção se inspira no documentário na busca pelo maior realismo possível para tratar de problemas sociais. O filme tem relação com o espetáculo midiático sobre a violência urbana: é como se a realidade presente diariamente nos noticiários chegasse até nós pelos olhos de um personagem diretamente envolvido com a violência.

A adesão a uma instância narrativa fictícia como o herói Capitão Nascimento com o objetivo de oferecer ao espectador o que seria a visão de um policial tem sérias implicações éticas. Na linha de fogo entre aqueles que consideram o filme fascista ou não, o filme convida o espectador à identificação com um personagem que pode parecer problemático ou super-homem, truculento ou justiceiro. A identificação com um personagem questionável eticamente ao invés de um protagonista exemplar, assim como a recusa a uma narrativa objetiva transforma o filme numa espécie de “tapa na cara”.

Na representação da polícia, podemos ver em *Tropa de Elite* uma demonstração dos mecanismos específicos desse aparelho de Estado, inserido num contexto de múltiplas e difusas micro-relações de poder no interior do corpo social. O corpo, aliás, é um foco do poder. A atuação do que Foucault chamaria de disciplina é apontada no filme. Vemos a elaboração de corpos dóceis, corpos cada vez mais úteis e vigorosos na medida em que se tornam cada vez mais dominados. Os corpos dos combatentes na guerra contra o tráfico de drogas no Rio de Janeiro são corpos fortes em termos de utilidade e alienados em termos políticos.

## Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Marco Antônio. **Cinema policial no Brasil**. Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria. v. 10, n.17, jan./jun., 2007. Disponível em <[http://www.uesc.br/revistas/especiarias/ed17/marco\\_antonio.pdf](http://www.uesc.br/revistas/especiarias/ed17/marco_antonio.pdf)> Acesso em: 15 de fevereiro de 2009.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel; VERNET, Marc. **A Estética do Filme**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2003.

BARRIONUEVO, Alexei. Uma violenta unidade de polícia, no filme e nas ruas do Rio. Trad. Clara Torres. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 de outubro de 2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/treinamento/ult76u338673.shtml> Acesso em 16 de março de 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia Clássica do cinema brasileiro**. 3º edição. São Paulo: Anablume, 2004.- (Coleção E – 2).





BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo, Editora Cultrix/Pensamento, 2007.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CALIL, Carlos Augusto. A conquista da conquista do mercado. In: **O cinema do real**. MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem – Movimento**, São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

HAMBURGER, Esther. Políticas da representação: ficção e documentário em *Ônibus 174*. In: **O cinema do real**. MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 29<sup>o</sup> ed. Petrópolis RJ: Vozes, 2004.

GOMES, Paulo Emílio Salles. A Personagem Cinematográfica. In. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

HEREDERO, Carlos F.; SANTAMARINA, Antonio. **El Cine Negro: maduración y crisis de la escritura clásica**. Barcelona: Paidós, 1996.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

KOTHE, F. R.. **O herói**. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ática, 1987.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves; revisão técnica Sheila Schwartzman. – São Paulo: Brasiliense, 2003.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. – Campinas, SP: Papyrus, 2005.- (Coleção Campo Imagético).

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: **O cinema e a invenção da vida moderna**. CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa(org.). Trad. Regina Thompson. São Paulo, Cosacnaify, 2001.

VALENTE, Eduardo. **Na terceira pessoa do documental**. Revista *Cinética*, setembro de 2007. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/tropadeelite.htm>> Acesso em: 10 de janeiro de 2009.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus. 4<sup>o</sup> Ed. 2006.

XAVIER, Ismail. **Corrosão social: pragmatismo e ressentimento**. Revista Novos Estudos, v. 76, julho de 2006. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/nec/n75/a10n75.pdf>> Acesso em: 13 de janeiro de 2009.