

18º Congresso Brasileiro de Sociologia

26 a 29 de Julho de 2017, Brasília (DF)

GT 03 – Sociologia e Imagem

**Tropa de Elite dez anos depois (2007-2017): aportes teóricos e metodológicos
entre a sociologia e o cinema**

Isabella Goulart¹

Bruno Casalotti²

1 Graduada em Comunicação Social – Cinema (UFF). Doutoranda e Mestre em Meios e Processos Audiovisuais (ECA-USP). Professora do FIAM-FAAM Centro Universitário e da Pós-Graduação em Cinema do Complexo Educacional FMU. Contato: isa.goulart@gmail.com

2 Graduado em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Sociologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor do FIAM-FAAM Centro Universitário. Contato: brunocasalotti@yahoo.com.br

Introdução

O texto que se segue tem como objetivo analisar a narrativa de *Tropa de Elite: missão dada é missão cumprida* (José Padilha, 2007) e também alguns de seus personagens. Buscamos investigar se há, nestes objetos, elementos empíricos que nos permitam realizar indagações intuitivas sobre o forte apelo do filme junto ao público. Decorre disso a proposta de se utilizar conceitos sociológicos para realizar uma leitura da construção do enredo do filme e, especialmente, do seu personagem principal: o capitão do BOPE (Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar do RJ) Roberto Nascimento – ou, apenas, Capitão Nascimento (Wagner Moura). Partimos da hipótese de que estes elementos expliquem, em alguma medida, a sinapse entre a narrativa fílmica e as suas disposições de recepção junto a um público amplo. Violência e pobreza são temas recorrentes do cinema brasileiro e, tomados como dado único, não explicam a novidade de *Tropa de Elite* em relação aos seus antecessores. Este pressuposto nos afasta de leituras apriorísticas que tendem a classificar a obra como “sensacionalista”. A questão aqui deixa de ser a violência *em si* para se tornar a maneira como a violência é *narrada* dentro de um sistema lógico de pensamento. A este sistema denominamos ilustrativamente como *sociologia espontânea do Capitão Nascimento*.

Aqui há a referência à ideia de “sociologia espontânea” em Bourdieu, Chamboredon e Passeron (2004). Ou seja: um conjunto de palavras e ideias herdadas que se constitui, como “filosofia petrificada do social”, e da qual, ressalte-se, os próprios sociólogos têm dificuldade de se distanciar³. Nestes termos, a sociologia espontânea do Capitão Nascimento seria uma explicação lógica e causal sobre as raízes da violência no Rio de Janeiro. De forma que o filme *Tropa de Elite* traz em si não apenas a violência, mas a violência narrada do ponto de vista de um policial de elite – o capitão do BOPE. Essa particularidade da obra gerou diferentes e controversas interpretações, inclusive vislumbres que o filme seria abertamente fascista. Diferentemente das visões de que o filme poderia ser resumido a uma apologia à violência policial, compreendemos que há no sistema de pensamento do Capitão Nascimento elementos de indução sociológica (ainda que espontânea). Tais elementos, aliados a uma linguagem cinematográfica que aproxima a obra de um *blockbuster* constituem fatores relevantes pra compreender o seu sucesso.

José Padilha começou na direção cinematográfica como documentarista, com o longa-metragem *Ônibus 174* (2002). Dois anos após o sequestro do ônibus da linha homônima, em 12 de

³ “‘Herança de palavras, herança de ideias’, segundo o título de Brunschvicg, a linguagem corrente que, pelo fato de ser corrente, passa despercebida, contém, em seu vocabulário e sintaxe, toda uma filosofia petrificada do social sempre pronta a ressurgir das palavras comuns ou das expressões complexas construídas com palavras comuns que, inevitavelmente, são utilizadas pelo sociólogo. Quando aparecem dissimuladas sob as aparências de uma elaboração erudita, as prenoções podem abrir caminho no discurso sociológico sem perderem, de modo algum, a credibilidade que lhes e conferida pela sua origem [...]” (BOURDIEU; CHAMBOREDON; PASSERON, 2004, p.32). O conceito, assim, faz parte de uma discussão metodológica proposta pelo autor em que o mesmo defende, no campo da sociologia, princípios bachelardianos de ruptura epistemológica. Não se trata, portanto, de um conceito que em origem é utilizado como aporte analítico de produtos audiovisuais e cinematográficos. Todavia, acreditamos que o conceito pode ser apropriado de maneira heurística para o levantamento dos problemas expostos a seguir.

junho de 2000, na Avenida Jardim Botânico (RJ), o filme reconstruía o episódio, com uma edição fragmentada que, em paralelo, recuperava a memória e a identidade do sequestrador Sandro Barbosa do Nascimento, misturando imagens de arquivo e entrevistas⁴.

O olhar que Padilha lançava como cineasta sobre a desigualdade social, a violência urbana e a crise da segurança pública no Rio de Janeiro viriam novamente à tona em *Tropa de Elite*, seu filme seguinte, assim como a parceria iniciada com o ex-capitão do BOPE Rodrigo Pimentel. Porém, se, em *Ônibus 174*, o protagonista era o “bandido”, em *Tropa*, Padilha optou por contar a história pelo ponto de vista do policial, o que pode ter gerado um ruído entre a forma da narrativa e as camadas de seu subtexto. Desenvolvemos a hipótese de que a *sociologia espontânea do Capitão Nascimento* foi eclipsada pela forma do filme de ação hollywoodiano presente no roteiro, na direção e na edição de *Tropa de Elite*. Outro aspecto estético essencial para que possamos compreender a recepção do filme são as influências estilísticas⁵ da trajetória de Padilha como documentarista nessa e em outras de suas obras de ficção⁶.

A sociologia espontânea do Capitão Nascimento

A sociologia espontânea do Capitão Nascimento se coaduna com explicações correntes no senso comum a respeito das origens e causas da violência urbana no Brasil – fator importante para se compreender o sucesso do filme. A construção dessa sociologia inicia-se dez anos antes de *Tropa de Elite* ser lançado. O seu marco inicial é o filme *Notícias de uma guerra particular* (1999), dirigido por Kátia Lund e João Moreira Salles, filmado entre 1997 e 1998. Trata-se de um documentário que retrata diferentes personagens envolvidos com a guerra vivenciada cotidianamente nas favelas cariocas. A produção contém relatos de policiais, traficantes e moradores da comunidade. Todos os entrevistados agregaram o conflito polícia versus tráfico como uma normalidade. Todavia, trata-se de uma normalidade que tem como característica contraditória o fato

4 Em 2015, *Ônibus 174* entrou para a lista dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine).

5 O estilo cinematográfico pode ser definido como o uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme, referindo-se a: mise en scène (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som, enfim, a uma textura das imagens e dos sons do filme, resultantes das escolhas feitas pelos cineastas em circunstâncias históricas específicas (BORDWELL, 2013).

6 Além de *Ônibus 174*, ele dirigiu os documentários *Garapa* (2009) e *Segredos da Tribo* (2010, para os canais de TV BBC e HBO). Como diretor de ficção, assinou ainda *Tropa de Elite 2: O Inimigo Agora é Outro* (2010), as produções internacionais *RoboCop* (2014) e *Pedra Bonita* (episódio de Rio, Eu te Amo, 2014). Podemos incluir nesse corpus de trabalho a série *Narcos* (criada por Carlo Bernard, Chris Brancato e Doug Miro, 2015), co-produção norte-americana e colombiana para a plataforma de streaming Netflix, da qual Padilha é produtor executivo, além de ter dirigido seus dois primeiros episódios (*Descenso* e *The Sword of Simón Bolívar*, 2015).

de ser esquecida pelo debate público carioca e tratada de maneira rasa e oportunista pelo sistema político. Não seria, portanto, uma guerra civil convencional, mas sim uma “guerra particular”⁷.

Um dos entrevistados é o então capitão do BOPE, Rodrigo Pimentel, personalidade que mais tarde seria inspiração para o Capitão Nascimento⁸. O relato de Pimentel surpreende. A expectativa de um sujeito de corpo rígido e linguajar tão lacônico quanto firme (como se geralmente espera de um militar) é quebrada pela entrada em cena de um homem em postura intimista, oferecendo um relato que aparece como sendo de bastidor. Em lugar de um discurso oficial de combate à criminalidade, uma fala em tom de desabafo, com diversas informações novas. Pimentel narra, por exemplo, o sentimento de impotência vivenciado por policiais do BOPE depois de anos percorrendo repetidamente os ciclos da guerra particular. O discurso do “dever cumprido”, portanto, esbarra neste sentimento, abrindo a possibilidade para que o policial detenha ele também uma narrativa totalizante (e, de certa forma, teórica) sobre a sociedade e sobre o Estado.

Segundo a narrativa de Pimentel, os ciclos da guerra particular iniciam e terminam sempre no mesmo ponto: a ausência do Estado nas favelas cariocas⁹. Tal fato abre o espaço para a existência do tráfico de drogas que, por sua vez, é alimentado pelas classes mais altas – consumidora de entorpecentes e, ao mesmo tempo, alheia às consequências sociais deste mercado¹⁰.

7 Segundo Rodrigo Pimentel: “Olha, a nossa guerra, ela já se tornou particular. É uma guerra de polícia com traficante. A sociedade tá alheia a isso tudo. Eu chego em casa, às vezes de uma operação até difícil em que policial nosso foi baleado, em que teve traficante morto. Até no dia de natal mesmo. No dia 24 de dezembro nós estávamos numa operação. Nossos familiares nem perguntam mais como que foi, como que foi teu dia, como é que foi a operação, o que é que você fez, foi perigoso, não perguntam mais. Porque ele tá alheio a isso tudo. A sociedade não quer saber se estão morrendo 150 policiais por ano em combate, não quer saber se tá matando traficante. Ela já saturou desse assunto. E a polícia vive essa guerra particular onde você mata um traficante, o traficante fica com ódio da polícia. Ai eles matam um policial, você fica com ódio do traficante, e essa coisa vai nesse nível. É uma guerra quase que particular já”.

8 Segundo a reportagem da Revista Época, publicada no ano de lançamento do filme: “no filme, ele [Padilha] quer mostrar como o policial de uma corporação que o treina mal, paga mal e não dá nenhuma estrutura atua diante do fato de que sua atividade é arriscada ao extremo. ‘O resultado é o que o filme mostra: ele se omite, se corrompe ou vai para a guerra. E, se for honesto, também vive uma guerra, só que contra a própria corporação’, afirma. Padilha pode ter chegado a essa conclusão enquanto filmava, mas a ideia já estava na cabeça dos policiais que inspiraram os personagens centrais do filme. Eles são Rodrigo Pimentel e André Batista. O primeiro deu forma ao Capitão Nascimento na pele de Wagner Moura. O segundo virou André Matias e é interpretado por André Ramiro” (MENDONÇA; FERNANDES, 2007). Assim também diz Pimentel em entrevista cedida ao portal UOL Notícias em 2010, quando da ocasião do lançamento do filme *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro* (2010): “Lógico que o capitão Nascimento tinha alguma coisa a ver comigo. Na história, eu fui buscar lembranças da minha passagem pelo Bope, da minha vida familiar, dos meus conflitos, mas nesse segundo filme está bem claro que é uma obra de ficção. Mas me inspirei em pessoas que existem” (NADDEO, 2010).

9 “O único segmento do Estado que vai ao morro é a polícia. Precisava os outros segmentos do Estado também se fazerem presentes nos morros. A educação, a saúde. Só a polícia não resolve” (depoimento de Rodrigo Pimentel em *Notícias de uma guerra particular*).

10 “Tudo o que acontece no Rio de Janeiro em violência, gira em torno da cocaína [- entrevistador: que você tá comprando] que você tá comprando. O carro teu que roubam é pra servir de bonde pros traficantes. O teu amigo de classe alta que é sequestrado (porque sempre alguém teve algum amigo que foi sequestrado já) foi sequestrado por essas pessoas que você tá comprando a cocaína. Porque o traficante, pra fazer dinheiro, ele vai sequestrar. Esse morro é um morro especializado em sequestro. [entrevistado se vira para trás e aponta para o morro da Mineira, que pode ser visto através da janela]. Esse morro já serviu de cativo pra muito empresário” (depoimento de Rodrigo Pimentel em *Notícias de uma guerra particular*).

Decorre disso a legitimação da recorrência das ações violentas do BOPE ainda que, ressalte-se, sem o tom heroico e apologético que costumeiramente se atribui ao papel da polícia. O BOPE aparece aqui como uma necessidade indesejável, porém imperiosa, que se origina da indiferença do Estado perante as comunidades do Rio de Janeiro. Como proporemos adiante, a narrativa dos ciclos da guerra particular é incorporada no roteiro de *Tropa de Elite*, dando origem a cenas que analisaremos. A afirmação de que a guerra particular se constitui como um retorno cíclico¹¹ é o cerne da sociologia espontânea do Capitão Nascimento.

Anotamos que o percurso feito entre o filme de Lund e Moreira Salles para o filme de Padilha representa a trajetória histórica de construção de uma forma de pensar que: (i) se apresenta como explicação global das causas da violência urbana no Rio de Janeiro; (ii) evoca sua materialidade em experiências vividas por cidadãos cariocas; (iii) legitima, de maneira lógica (e não apologética) a posição do policial no mundo social. Essa forma de pensar ganha inteligibilidade audiovisual quando Pimentel aparece para as câmeras em *Notícias de uma guerra particular*. A aliança estratégica entre o policial e o campo do cinema (e, posteriormente, a mídia em geral, visto que Pimentel se tornou comentarista de segurança da Rede Globo) tem sua continuidade em *Ônibus 174*. Este documentário é importante para compreender o encontro de Padilha com Pimentel – visto que o policial aparece aqui também como depoente – e destes com Luiz Eduardo Soares. Esse encontro tripartite (o cineasta, o policial e o cientista social) representa um segundo marco importante da sociologia espontânea do Capitão Nascimento.

Televisado e midiático, o “sequestro do ônibus 174”, como é lembrado o caso, se tornou episódio importante na história da política nacional de segurança pública (SOARES, 2007). Além do sequestro, o filme retrata novos personagens da violência urbana: os menores abandonados, que vivem nas ruas da capital fluminense. Filhos bastardados da guerra particular, estes menores ganharam visibilidade nacional nos anos 1990 por conta do episódio da Chacina da Candelária. O sequestrador do ônibus da linha 174, Sandro Barbosa do Nascimento, é sobrevivente deste episódio e, conforme se apreende do documentário, carrega em sua estrutura psicológica as chagas da chacina e da vida nas ruas. Sandro é tomado como um exemplo dos “meninos invisíveis” que, em determinadas ocasiões “emergem e tomam a cena” através da violência (um “grito desesperado” diante da sociedade)¹².

11 “Ocultando sua origem comum sob a aparência do jargão científico, tais esquemas mistos escapam à refutação, seja porque propõem imediatamente uma explicação global e despertam as experiências mais familiares [...]; seja porque eles reenviam a uma filosofia espontânea da história, como o esquema do retorno cíclico quando evoca somente a sucessão das estações” (BOURDIEU; CHAMBOREDON; PASSERON, 2004, p.35). Além do esquema de retorno cíclico, a sociologia espontânea do Capitão Nascimento tem forte empatia com o pensamento social comum pois tem a capacidade de evocar experiências familiares dos cidadãos com a violência urbana, fornecendo uma explicação global para uma cadeia de acontecimentos.

12 “Esse Sandro é um exemplo dos meninos invisíveis que eventualmente emergem e tomam a cena e nos confrontam com a sua violência, que é um grito desesperado, um grito impotente. [...] Ali o Sandro nos despertou a todos nós em todas as salas de visita. Ele impôs a sua visibilidade. Ele era personagem de uma outra narrativa. Ele redefiniu de

O Rodrigo Pimentel de *Ônibus 174* é diferente daquele de *Notícias de uma guerra particular*. No documentário de Padilha, Pimentel aparece como especialista em segurança pública – já não é mais Capitão do BOPE, cargo que abandonou após pressões por suas críticas públicas à polícia¹³. O seu depoimento aqui já não é mais um desabafo, mas sim uma análise da atuação da polícia no caso (considerada desastrosa, visto que o sequestro acabou com a morte do sequestrador e de uma das sequestradas). A tese de Pimentel é que toda a fragilidade de um sistema policial (em termos de equipamentos e treinamento) vem à tona quando há uma ocorrência com reféns¹⁴. O veredicto é de que os policiais do Rio de Janeiro não possuem a infraestrutura e o treinamento adequados para lidar com a criminalidade e com situações de extrema delicadeza.

Temos aqui um novo elemento que será incorporado à sociologia espontânea do Capitão Nascimento: a tese da desestruturação da polícia como um fator relevante para explicar a violência urbana. Pimentel ratifica a posição de que a maior parte dos policiais do Rio de Janeiro se tornam agentes de segurança pública por falta de opções no mercado de trabalho (e não por vocação, como seria o caso dos soldados do BOPE)¹⁵. Além disso, essa seria uma polícia mal paga e desmotivada. Esses fatores dão origem a uma polícia corrupta e ineficaz do ponto de vista tático. Assim, mais uma vez, vemos o Estado ocupar o lugar central das críticas de Pimentel – não mais pelo abandono dos morros, mas sim pelo descaso com a polícia. Toma-se aqui a visão de que a melhoria da segurança pública passa, também, por investimentos nos policiais. Pimentel parece apostar na opinião de que o ofício de policial deveria ser exercido por vocação, e não por necessidade.

Por fim, o terceiro marco da sociologia espontânea do Capitão Nascimento é o livro *Elite da Tropa*, elaborado a seis mãos por André Batista¹⁶, Luiz Eduardo Soares e Rodrigo Pimentel. Escrito concomitantemente ao roteiro de *Tropa de Elite* (filme que inspirou), o livro traz uma série de

alguma maneira o relato social. O relato que dava a ele sempre a posição subalterna. De repente é convertido numa narrativa na qual ele é o protagonista” (depoimento de Luiz Eduardo Soares em *Ônibus 174*). Soares, cientista social e acadêmico de diversas universidades do RJ, tem função importante na construção da sociologia espontânea do Capitão Nascimento. É ele quem fornece um verniz científico às teses que mais tarde darão força à sociologia espontânea do Capitão Nascimento. No documentário em questão ele possui voz de especialista, e empresta à narrativa fílmica uma linguagem erudita, que pode ser codificada através de matizes sociológicos.

13 “Pimentel foi da PM do Rio de 1990 a 2001. Atuou como capitão do Bope de 1995 a 2001. Em 2000, deu corajoso depoimento para o documentário *Notícias de uma Guerra Particular*, de João Moreira Salles, e foi acusado de traidor por setores da PM. Foi o primeiro da corporação a fazer críticas públicas à polícia, falando de falta de estrutura, corrupção e tortura. Foi perseguido e terminou pedindo baixa” (MENDONÇA; FERNANDES, 2007).

14 “Toda a fragilidade da segurança pública de um estado ou de uma nação, ela vai aparecer numa ocorrência com refém. Boa parte dos nossos policiais estava há mais de dois anos sem sofrer nenhum tipo de treinamento. O resultado disso aí jamais seria positivo, a não ser que Deus assim quisesse (depoimento de Rodrigo Pimentel em *Ônibus 174*).

15 “Hoje, no Rio de Janeiro, a pessoa que quer ser policial militar é uma pessoa que não conseguiu uma inserção no mercado de trabalho. É uma pessoa que está desempregada há mais de um ano e meio, é uma pessoa que não teve outra opção na vida a não ser policial. É um emprego. Mal armado, mal treinado, sem auto-estima. É um policial que não sabe bem pra que ele tá sendo formado. Ele acredita que a missão principal dele seja prender marginal, matar marginal. A diferença de um policial do BOPE pra um policial convencional é justamente a vocação. Ele recebe um treinamento intenso. Um treinamento na parte de resgate de reféns, na parte de combate em favela, na parte da negociação de conflitos. É um policial selecionado psicologicamente e fisicamente para servir nessa unidade” (depoimento de Rodrigo Pimentel em *Ônibus 174*).

pequenas histórias vivenciadas pelos autores (algumas com tonalidade fictícia) em que são narrados diversos casos sobre as ações do BOPE no Rio de Janeiro. A escrita é realizada em primeira pessoa, o que denota o parentesco do livro com o filme (que possui uma narração em voz over do Capitão Nascimento, também em primeira pessoa). Uma primeira leitura, desavisada, assim como no filme, pode sugerir que vemos ali uma apologia da violência policial. Todavia, conforme os episódios avançam, somos defrontados com algumas intencionalidades subjacentes. Dentre elas, uma primeira que chama a atenção é o objetivo de expor o lado dos policiais na guerra particular. Os autores parecem apostar em uma política de reconciliação social similar à acontecida na África do Sul pós-apartheid, sob a batuta de Nelson Mandela¹⁷.

Por um lado, a violência policial é tecnicamente necessária, posto que criminosos se armam e se equipam cada vez mais. Todavia a guerra particular entre traficantes e policiais foi declarada pela polícia por conta de uma política que, segundo os autores, foi incorreta. A política de subjugação através da morte gerou um ciclo endógeno de ódio. O fato de criminosos se armarem de maneira sofisticada contra a polícia é, nas palavras dos autores, “espelho da vingança” que eles mesmos cometiam, às vezes contra comunidades inteiras. Isso, em nossa opinião, serve como elemento para contestar as visões de que Tropa de Elite seria um filme eminentemente fascista. Se pudermos tributar grande parte de sua narrativa às heranças que recebe de filmes como *Notícias de uma guerra particular* e *Ônibus 174*, bem como de textos como o de *Elite da Tropa*, observaremos que a instituição policial e a violência são tomados de maneira crítica. Não se poderia falar, então, numa narrativa militarista, uma vez que a guerra particular é colocada como produto de um irracionalismo de Estado, que adota políticas equivocadas de segurança pública, fazendo com que a guerra se eternize. Tudo advém desse problema fundamental, inclusive o sentimento corporativista do BOPE que apresenta-se como pragmaticamente necessário, porém não desejável no longo prazo¹⁸.

16 Ex-policial do BOPE que, segundo Mendonça e Fernandes (2008), serviu de inspiração para a criação do personagem André Matias, de Tropa de Elite. Assim como Pimentel, também é um dos depoentes do documentário *Ônibus 174*. Foi um dos policiais responsáveis pela negociação junto ao sequestrador Sandro Barbosa do Nascimento.

17 “Os três autores sonhamos com o dia em que poderemos celebrar, no Rio de Janeiro, a reconciliação entre a sociedade e as instituições policiais, entre os membros de cada comunidade e os policiais. Para que esse momento se realize, é preciso, no entanto, como ensinou Nelson Mandela, olhar nos olhos a verdade e reconhecê-la, sem meias palavras e subterfúgios, sem hipocrisia e retórica política. Nua e crua. Mesmo que seja dolorosa e disforme. Mesmo que a encontremos apenas pelas mediações da ficção. ‘Verdade e reconciliação’, ele dizia, quando derrotou o apartheid. Só se alcança a reconciliação, atravessando-se o duro momento da verdade” (MATIAS; PIMENTEL; SOARES, 2005, p.6)

18 “Os marginais tremem diante de nós. Não vou iludir você: com os marginais, não tem apelação. A noite, por exemplo, não fazemos prisioneiros. Nas incursões noturnas, se toparmos com vagabundo, ele vai pra vala. Sei que essa política não foi correta. Agora, não tem mais jeito. A gente mata ou morre. Antes da implantação dessa política, há muitos anos, o marginal se rendia, quando se via inferiorizado. A ordem de atirar para matar, não admitindo rendição de bandido, acabou provocando um efeito paradoxal: aumentou a resistência deles e a violência contra a polícia. Claro, o sujeito sabe que não adianta se render, então luta até a morte. Pelo menos adia a morte e leva alguém junto. Com isso, cresceu muito o número dos autos de resistência seguidos de morte, que são os registros das mortes de civis em confrontos com a polícia. Por outro lado, multiplicaram-se os assassinatos cometidos contra policiais. Por vingança. Essa espécie de vingança ainda mais doentia, dirigida a toda uma corporação. Espelho da vingança que nós mesmos

Tropa de Elite e os ciclos da guerra particular

A questão, portanto, deixa de ser se *Tropa de Elite* possui uma visão crítica e passa a ser: a quem se dirige essa crítica? Conforme sugerido anteriormente, a sociologia espontânea do Capitão Nascimento possui como fundamento nodal a crítica ao Estado, e isso se evidencia em pontos chave da narrativa fílmica. O filme conta a história de dois jovens soldados da polícia militar carioca, André Matias (André Ramiro) e Neto Gouveia (Caio Junqueira): aspirantes a PM, recém-concursados, passam a vivenciar todos os dilemas cotidianos da rotina de um quartel. Logo serão defrontados com o lado corrupto da corporação, que envolve desde o recebimento de propinas diversas, até a negociação de cargos com parlamentares e políticos. Diante dessa realidade, o dilema fundamental do policial carioca é a escolha entre se corromper, se omitir ou ir pra guerra, como explica a narração de Nascimento. O descaso com que são tratados os batalhões convencionais (em termos de treinamento, armamento e remuneração) acaba gerando uma situação de inépcia e convivência pacífica entre policiais e traficantes. Isso leva Matias e Neto ao encontro do BOPE que, conforme acreditam, é o único batalhão onde poderão concretizar seus valores de policiais e combater a criminalidade.

A partir desse instante, Matias, Neto e o Capitão Nascimento conduzem o espectador a um filme de ação, com muitas cenas de combate (como explicaremos mais adiante). O componente da ação de *Tropa de Elite* é acoplado a uma visão de mundo que é familiar ao espectador, e que, em nossa opinião, revela aquilo que temos chamado de sociologia espontânea do Capitão Nascimento. Essa sociologia está presente em *Tropa* na narrativa dos “ciclos da guerra particular”, já evidenciado desde o documentário de Kátia Lund e João Moreira Salles. Tal narrativa apresenta-se como um ouroboros da violência urbana e que percorre as seguintes etapas: 1) o único segmento do Estado que se faz presente nos morros é a polícia e, mesmo assim, ela não se encontra ali de maneira permanente; 2) isso faz com que o morro seja ocupado por traficantes; 3) a classe média e os policiais corruptos se associam ao tráfico (os primeiros através do mercado de drogas, e os segundos através da venda de armas e recebimento de propinas); 4) o tráfico assassina ou sequestra alguém da classe média, evidenciando o problema da criminalidade; 5) por conta disso, há um apelo por intervenção policial mais intensa, e o BOPE é então convocado para agir; 6) com sua violência legitimada, o BOPE mata traficantes e neutraliza (através da morte ou da prisão) o domínio de uma facção do morro, ocupando o local de maneira provisória; 7) o BOPE se retira, o Estado não ocupa o morro através de saúde e educação, e a favela fica novamente vaga; 8) o morro é ocupado por novos traficantes, e o ciclo se inicia novamente.

Como se vê, além do Estado um outro setor é alvo de duras críticas pela história: as classes superiores e privilegiadas do Rio de Janeiro. Aqui elas são vistas como sócias hipócritas do tráfico.

praticávamos, às vezes contra uma favela inteira. O sangue é um veneno. Quanto mais se derrama, mais fertiliza o ódio” (MATIAS; PIMENTEL; SOARES, 2005, p.17).

São sócias, pois é nas favelas cariocas que encontram as drogas que consomem. São hipócritas por duas razões. Primeiro porque fazem trabalho voluntário contra a desigualdade e discursos contra a violência policial ao mesmo tempo em que elas mesmas patrocinam esses problemas. Segundo porque, quando a criminalidade se volta contra seus filhos, então saem às ruas vestidos de branco reivindicando uma paz que elas mesmas impedem que exista. O personagem que encarna essa dura crítica é André Matias. Estudante de direito da PUC-RJ, Matias se vê diante de uma querela que envolve seu trabalho de policial e os seus colegas de faculdade.

É este personagem que protagoniza uma das cenas mais comentadas do filme: o seminário da aula de sociologia na faculdade, em que o grupo de alunos ao qual pertence está discutindo a obra *Vigiar e Punir* de Michel Foucault. No meio da discussão, os alunos – brancos e de classe média – expõem, utilizando o léxico foucaultiano, a visão de que a polícia é uma instituição essencialmente opressora, violadora de direitos humanos básicos. Matias – policial, negro e de origem humilde – rebate essa visão dizendo que não se pode generalizar a corrupção policial, e reitera a visão de que os usuários de drogas (como seus interlocutores, universitários consumidores de maconha e cocaína) devem sim ser reprimidos. A cena explora o imenso fosso que pode existir entre uma discussão teórica sobre a violência e a sua materialidade prática. É o “fracasso do pensamento”, segundo Bernardo Carvalho, ou uma “orgia de irracionalismo”, segundo João Pereira Coutinho¹⁹.

Se, por um lado, a classe média é patrocinadora da guerra particular, ela também reserva ao BOPE o salvo-conduto que dá sustentação à sua existência no complexo quadro social carioca. Isso está representado na personagem Maria (Fernanda Machado), amante de André Matias que, depois de romper com o policial, volta a encontrá-lo para solicitar que a ajude a encontrar seus amigos, Roberta e Rodrigues. Tratam-se de seus colegas de ONG, capturados pelo traficante Baiano depois que este mata o policial Neto sem saber que ele faz parte do BOPE. A captura é uma represália à presença dos jovens de classe média na favela, algo que é visto pelos traficantes como um fato perturbador do equilíbrio local, o que teria levado ao assassinato equivocado de Neto. Maria, mesmo depois de ter rompido com Matias, o procura para que resolva um problema de segurança pública – portanto, o legitima em seu papel de policial. O mesmo se dirá da passeata pela paz,

¹⁹ Coutinho, cientista político abertamente conservador, afirma que resistiu a assistir ao filme por achar que se tratava de mais uma obra que explica o crime a partir da pobreza. Segundo relata, o filme o surpreendeu justamente quando observou essa cena. “Toda a gente aplaude Foucault, transplantando as suas teses para o Rio dos nossos dias: a polícia é a face da repressão, os criminosos são vítimas e etc. No meio dessa orgia de irracionalismo, é Matias, o policial-estudante que fala com experiência, quem coloca as coisas na sua devida proporção: os bandidos são bandidos; alguns policiais são corruptos; mas a fonte do mal está em meninos de classe média ou alta que ‘romantizam’ a marginalidade e, ao mesmo tempo, alimentam o tráfico. Silêncio na turma. E aplauso em mim” (COUTINHO, 2008). Já Carvalho (2007), de orientação mais progressista, entende que esta cena dialoga com um certo ponto de vista corrente na sociedade que tende a refutar o pensamento e a abstração como maneiras válidas de encarar a realidade. Crítico do filme, Carvalho depreende que o seu discurso representa um “realismo funcional”, onde o que é representado tem força de realidade apenas por se basear nas experiências vividas pelos narradores.

organizada por Maria e seus colegas em homenagem a Roberta e Rodrigues. Esse tipo de ato, movido pela comoção diante da vitimização de jovens brancos de classe média, dá o tom da voz que emana da opinião pública quando esta exige uma intervenção drástica do BOPE nos morros.

Seguir-se-á a caçada ao traficante Baiano no morro dos Prazeres. Conforme já aventado desde o depoimento de Pimentel em *Notícias de uma guerra particular*, essa caçada segue o script da vingança (no caso, a vingança pelo assassinato de Neto). Isso fica evidente pelo fato de que Nascimento narra este momento como sendo quando Matias irá entrar definitivamente para a guerra particular. O jovem soldado do BOPE, afinal, quer vingar a morte de Neto, seu amigo de infância. A guerra particular é, por assim dizer, movida por motivações pessoais. Se por um lado a caçada a Baiano representa o forte sentimento corporativista do BOPE, significa também a explicitação de que não há ali a intencionalidade estratégica de se combater a violência urbana em definitivo. A morte de Baiano significa o fim do ciclo da guerra particular: o dono do morro é morto, a quadrilha é desmantelada, a favela se vê momentaneamente livre da criminalidade. Essa “libertação” da favela, todavia, é, paradoxalmente, o início de um novo ciclo. Logo aparecerá uma nova facção que irá dominar o morro, reiniciando todo o processo.

Se pudermos enquadrar esse enredo dentro de uma gênese maior que, conforme defendemos neste texto, se inicia com a aparição de Pimentel em *Notícias de uma guerra particular*, poderemos sugerir que sub-repticiamente quem está sendo criticado ali é o Estado. É o Estado quem impede que o serviço prestado pelo BOPE se torne incompleto, posto que não dá continuidade à ocupação da favela através de seus outros segmentos. É o Estado, mais uma vez, o alvo das críticas da sociologia espontânea do Capitão Nascimento. De maneira dolosa ou por incompetência, é o Estado a instituição que permite que o tráfico se instale e se reproduza infinitamente, dentro de um ciclo que parece não ter fim. Essa crítica ficará muito mais evidente no segundo filme da franquia: *Tropa de Elite 2, o inimigo agora é outro* (2010). Se no primeiro filme ainda pairavam algumas dúvidas sobre a posição de José Padilha a respeito do BOPE, em *Tropa de Elite 2* a mensagem é direta. O BOPE é instrumento de interesses patrimonialistas de políticos que, ancorados no Estado, utilizam as instituições públicas em seus negócios espúrios. Traficantes, policiais, milicianos e políticos corruptos dançam a mesma música, ainda que com protagonismos diferentes, sem qualquer observação mais profunda sobre os nexos de causalidade entre os elementos que estão postos à mesa, e a pirâmide dos “donos do poder” tem sua sede maior em Brasília²⁰.

Um *blockbuster* nacional?

Segundo dados da Secretaria de Acompanhamento de Mercado da Ancine e da Filme B, as maiores bilheterias do cinema brasileiro, com mais de 10 milhões de ingressos vendidos, são *Os*

²⁰ Embora tenhamos aí o mosaico completo da explicação global a que se propõe a sociologia espontânea do Capitão Nascimento, não é a proposta deste texto analisar *Tropa de elite 2*.

Dez Mandamentos - O Filme (Alexandre Avancini, 2016), *Tropa de Elite 2*, *Dona Flor e seus Dois Maridos* (Bruno Barreto, 1976) e *Minha Mãe é uma Peça 2* (César Rodrigues, 2016). Bem abaixo nessa marca, mas ainda entre os filmes brasileiros com mais de um milhão de espectadores, o primeiro *Tropa de Elite* contabilizou um público próximo a 2 milhões e 500 mil. Somados os dois filmes, a franquia vendeu 13 milhões e 600 mil ingressos (tendo sido superada em 2017 pela franquia *Minha Mãe é uma Peça*)²¹. A título de comparação, segundo o Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2015 (p. 13), considerando os títulos exibidos no período analisado (2009-2015), tanto brasileiros quanto estrangeiros, *Tropa de Elite 2* atingiu um público maior do que cinco *blockbusters* norte-americanos lançados em 2015 que entraram para o ranking dos 20 títulos de maior bilheteria do período: *Vingadores: A Era de Ultron* (Joss Whedon, 3ª posição), *Velozes e Furiosos 7* (James Wan, 4ª posição), *Minions* (Pierre Coffin, Kyle Balda, 8ª posição), *Cinquenta Tons de Cinza* (Sam Taylor-Johnson, 14ª posição) e *Jurassic World: O mundo dos dinossauros* (Colin Trevorrow, 15ª posição). Então, poderíamos considerar *Tropa de Elite* como um *blockbuster* nacional? Para responder a essa questão, é preciso analisarmos as características desse tipo de produto.

Essa produção pós-1975 se define pelo abandono progressivo da pujança narrativa típica do filme hollywoodiano até meados de 1960, e também por assumir a posição de carro-chefe absoluto de uma indústria fortemente integrada, daí em diante, à cadeia maior da produção e do consumo midiáticos (cinema, TV, vídeo, jogos eletrônicos, parques temáticos, brinquedos, etc). (MASCARELLO, 2006, p. 336)

A partir de 1975, houve uma reconfiguração estética e mercadológica da indústria com o *blockbuster*. Era o fim de um período de incertezas econômicas, uma história com final feliz para a indústria, quando Hollywood reencontrou a estabilidade. Parte dessa história de ruptura com a Velha Hollywood foi marcada por fusões e aquisições envolvendo os antigos grandes estúdios dos anos 20, 30, 40 e 50. A primeira onda aconteceu nos anos 60, havendo outra nas décadas de 80 e 90 (ibid.). Os estúdios passaram a integrar enormes conglomerados midiáticos que abrangem redes de TV aberta e fechada, venda e locação de vídeo, gravadoras, empresas jornalísticas, editoras, provedores de internet, fabricantes de jogos eletrônicos, etc. A partir do *blockbuster*, houve uma integração horizontal dos grandes estúdios aos demais segmentos da indústria midiática e de entretenimento. O filme passava, a partir de então, por janelas de venda ou exibição: a sala de cinema, o vídeo doméstico, a TV fechada e aberta, além do comércio de produtos associados (ibid.).

O *blockbuster* emergiu como a chave de sobrevivência da indústria em termos de orçamento, valores de produção e estratégia de marketing e o sucesso ocasional dos filmes da Hollywood clássica deu lugar ao *blockbuster* calculado (ibid.). O sistema de produção fordista das *majors* foi

21 Informações disponíveis em: http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/filmes/por_publico_1.pdf
http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/anuario_2015.pdf <http://www.filmeb.com.br/noticias/nacional-exibicao/minha-mae-2-supera-dez-mandamentos-em-renda>.

substituído pelo toyotismo do modelo da produção independente, com a terceirização produto por produto (ou filme por filme) do processo de produção. Diante da necessidade de dividir o mercado audiovisual com a televisão, o *blockbuster* se tornou uma forma de diferenciação do produto hollywoodiano. Segundo Mascarello, o filme *high concept*²² tem uma narrativa superficial: simples, fragmentada em módulos e espetacularizada. O trabalho de espetacularização ou estilização se sobrepõe aos requisitos da narrativa, tornando-se autônomo dentro da estrutura da obra, e a unidade de seu contexto ficcional (diegese) é prejudicada pela reconfiguração da história e de seus personagens nos materiais promocionais, nos negócios e produtos conexos. No caso de *Tropa de Elite*, é possível identificar essa espetacularização, porém, como afirmamos neste texto, o filme de Padilha apresenta uma narrativa mais complexa, de base sociológica.

Mascarello acrescenta que as mudanças estéticas nos filmes, assim como os novos formatos de exibição e consumo resultantes das modificações econômicas, afetam a relação mantida pelo público com esses produtos e que “o campo intertextual ao redor da obra, amplificado pelo incremento contemporâneo das campanhas de marketing, adquire grande relevância por sua tendência à promoção da ruptura da unidade diegética do texto fílmico” (p. 353). Assim, ele apresenta a ideia de “fruição recorrente” (*repeat viewing*) de Wyatt (1994), que está relacionada ao contato do espectador com os filmes nas diferentes janelas (cinema, vídeo, TV) e pela sequência da relação espectral através do consumo dos produtos conexos (trilha sonora, game, brinquedos, etc)²³.

Antes que o longa de Padilha estreasse no circuito de salas de exibição, muitos brasileiros já o haviam visto. Uma matéria da *Folha de São Paulo* de 20 de agosto de 2007 mencionava que o comércio ilegal de *Tropa de Elite* atingiu uma rede de cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Belo Horizonte e Salvador, num episódio raro em que a pirataria não aconteceu simultaneamente à estreia do filme, ou alguns dias depois, mas antes de seu lançamento. Em vista disso, a Paramount, distribuidora do primeiro *Tropa*, antecipou a estreia nas salas de cinema. É

22 “[...] o termo *high concept* é adotado principalmente pelos defensores da noção de pós-clássico [rupturas estéticas e econômicas do cinema contemporâneo explicadas pela ultrapassagem do classicismo cinematográfico americano], para qualificar os filmes pós-1975 que, de seu ponto de vista, mais incisivamente manifestam a ruptura com a Velha Hollywood e o cinema hollywoodiano clássico. Tal ruptura, por sua vez, teria como motivação uma pressão inédita, tanto quantitativa como qualitativamente, do econômico sobre o estético - isto é, as modificações de estilo, narrativa e tratamento temático para atender às demandas das novas estratégias de marketing e venda ao longo da cadeia midiática, agora integrada horizontalmente (o circuito exibidor como mercado primário, o vídeo doméstico e as TVs fechada e aberta como mercado secundário e, por fim, o incomensurável mercado de negócios conexos).” (ibid., p. 337)

23 [...] isso convida a uma fruição recorrente (*repeat viewing*) dos filmes, com prazeres baseados no jogo entre o familiar (o texto original) e o diferente (o texto reconfigurado) (ibid., p. 46). No processo em que se insere o *high concept*, essa revisitação à obra, segundo o autor, é crucial para o estabelecimento dos efeitos sinérgicos entre os diversos ramos da indústria do entretenimento. É desse modo que o consumo de um filme (por exemplo, *Dick Tracy*, de Warren Beatty, 1990) apenas se inicia pelo cinema, para logo percorrer a extensa cadeia dos mercados secundários de exibição (vídeo, cabo, TV aberta) e de venda de produtos conexos (relógios de Tracy, trilha de Madonna, história em quadrinhos original etc). (MASCARELLO, 2006, p. 353).

possível encontrar online discussões levantadas à época e resenhas especulando se a pirataria não teria sido uma jogada de marketing²⁴.

Ainda assim, a pirataria gerou uma publicidade gratuita para o filme e deu uma segunda vida nas bancas de camelô a dois outros longas-metragens nacionais associados à temática da periferia urbana e da desigualdade social: o documentário *Notícias de uma guerra particular*, vendido como *Tropa de Elite 2*, e *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2005), vendido como *Tropa de Elite 4* (FREIRE, 2007)²⁵. Ademais, podemos encarar o relançamento de *Rap das Armas*, funk composto pelos cariocas MC Júnior e Leonardo em 1995, mas que teve projeção (inclusive internacional) com a dupla Cidinho e Doca em 2008 em vista do sucesso de *Tropa de Elite*, também como um produto conexo ao filme (trilha sonora), assim como o livro *Elite da Tropa*.

A narrativa do herói

Embora Mascarello afirme que a produção hollywoodiana pós-1975 seja caracterizada pelo abandono da pujança narrativa dos filmes de até meados de 1960, ele observa que autores como Bordwell não enxergam nela uma quebra com o modelo clássico²⁶. Em obras como o ensaio “O cinema clássico hollywoodiano: Normas e princípios narrativos” (2005), originalmente publicado em 1986, Bordwell enxerga o cinema hollywoodiano clássico como um “modo de narração” cinematográfico, convivendo historicamente com outros, considerando fatores estilísticos e econômicos²⁷.

Apresentaremos a seguir o esquema de Bordwell em “O cinema clássico hollywoodiano: Normas e princípios narrativos”, considerando que *Tropa de Elite* se adequa a este modo clássico de narração. Como explica o autor, devido à sua hegemonia no comércio cinematográfico

24 Trata-se, em verdade, apenas de especulação, pois o filme teve um orçamento alto para os padrões de produção do cinema brasileiro (R\$10 milhões, outra característica de *blockbuster*) e seu desempenho na venda de ingressos, após a grande circulação de cópias pirateadas que poderiam prejudicar sua arrecadação no mercado, era uma incógnita. De acordo com Martins (2007), a cópia que originou a pirataria foi feita pelo funcionário da empresa de legendagem Drei Marc, Marcelo Santos, segundo ele, para presentear o amigo Alexandre Mofati, que interpretava o capitão Carvalho. Técnicos de som teriam confessado o ato.

25 Segundo Freire, o DVD de *Tropa de Elite 3* trazia uma compilação de imagens, filmadas por policiais, de traficantes e operações feitas em favelas, em sua maioria de Niterói (RJ).

26 Sobre o capítulo 30 de *The Classic Hollywood Cinema* (BORDWELL, STAIGER, THOMPSON, 1985), intitulado “Since 1960: The persistence of a mode of film practice”, diz Mascarello (p. 340, 341): “Bordwell e Staiger assinalam que o estabelecimento do limite cronológico do estudo em 1960 não mantém qualquer relação com um hipotético começo de erosão do clássico. Ao contrário, afirmam categoricamente que os princípios do classicismo seguem vigentes em Hollywood. E para prová-lo, lançam-se à análise de obras hollywoodianas dos anos 1970, seja do cinema comercial americano (*A síndrome da China*, de James Bridges 1979) ou do *American Art Film* (*A conversa*, de Coppola 1974), contrastando-as com exemplos da cinematografia moderna europeia (*Tout va bien*, de Jean-Luc Godard 1972; *Blow up: Depois daquele beijo*, de Michelangelo Antonioni 1966). (Posteriormente, Kristin Thompson [1998] e Bordwell [2006] vão renovar seus esforços para sustentar a permanência do cinema clássico.)”

27 Das conhecidas características dramáticas, narrativas e estilísticas que, segundo Bordwell, definem o modo clássico, podemos destacar: (1) os personagens bem-definidos e com objetivos claros; (2) as ações linearmente organizadas no que tange a causa e efeito; (3) a unidade de ação, tempo e espaço no interior de cenas e sequências; (4) a subserviência do estilo às necessidades de exposição da história; e (5) a comunicabilidade e a redundância. (MASCARELLO, 2006, p. 340).

internacional (desde a Primeira Guerra Mundial), o cinema hollywoodiano teve forte influência sobre a maioria dos outros cinemas nacionais, que foram profundamente afetadas por seus modelos narrativos. Na maioria dos países consumidores de cinema do mundo, nós identificamos essas normas e princípios do classicismo como o “filme normal” – como acontece no Brasil.

Este tipo de filme segue um manual de roteiro em que a trama é composta por um estágio de equilíbrio, sua perturbação, a luta e a eliminação do elemento perturbador, respeitando um padrão canônico de estabelecimento de um estado inicial de coisas, que é violado e deve ser restabelecido. Os personagens são indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou em atingir objetivos específicos, que entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. Bordwell acrescenta que há um protótipo de personagem básico nesses filmes. No caso de *Tropa de Elite*, seria possível encaixarmos o Capitão Nascimento no protótipo básico de heróis de ação hollywoodianos como John McClane (Bruce Willis), da franquia *Duro de Matar*, ou de outros protagonistas de obras ficcionais de Padilha, como Alex Murphy/RoboCop (Joel Kinnaman), de *RoboCop*, e Steve Murphy (Boyd Holbrook), de *Narcos*.

O principal agente causal é o personagem. O protagonista é agente de causa e efeito e o principal objeto de identificação do público. Esse aspecto é essencial para compreendermos a recepção controversa de *Tropa de Elite*, já que, na edição, Nascimento aparece como protagonista. A ação corresponde à perseguição de um objetivo e Bordwell observa que a cena de personagens em ação é o edifício central da dramaturgia hollywoodiana clássica. Em *Tropa*, a motivação das ações de Nascimento é garantir o controle policial da favela para a visita do Papa João Paulo II e encontrar um substituto que possa ocupar seu lugar no BOPE. Neste modo de narração clássico, a cena de personagens em ação é construída de forma mais intrincada, com sequências que servem para fazer avançar a progressão causal dos acontecimentos e abrir novos desenvolvimentos da trama. A causalidade corresponde a um movimento de causa e efeito, com analogias entre personagens, cenários e situações. Assim, a sequência montada tende a funcionar dentro do filme como um resumo para uma transição, comprimindo um desenvolvimento causal único. O papel da agilidade do ritmo no filme clássico está ligado à necessidade de se desenvolver a ação tão rapidamente que o público não tenha tempo de refletir, ou de entediar-se (ibid.).

Espaço e tempo filmicos são organizados pela causalidade. O espaço é motivado realisticamente e o tempo segue a duração dramática dos acontecimentos: o tempo que se gasta para alcançar ou deixar de alcançar um objetivo. A narração clássica seleciona alguns fragmentos temporais para compor as cenas, enxuga outros e apresenta os demais de forma comprimida, eliminando do filme os eventos sem consequência. A montagem paralela, quando ações simultâneas, mas dissociadas no espaço, são intercaladas na edição, expande a duração da fábula (ibid.).

A sequência inicial de *Tropa* é um exemplo bem acabado da eficiência da montagem paralela e da seleção do tempo em vista da duração dramática dos acontecimentos: vemos os jovens da comunidade a caminho do baile funk, os traficantes no baile e na laje, enquanto Neto e Matias são mostrados noutra espaço dentro do Morro da Babilônia; ao mesmo tempo, o Capitão Fábio (Milhem Cortaz) sobe o morro no carro do Capitão Oliveira, vemos novamente Neto e Matias, o baile, a laje e o encontro de Fábio e Oliveira com os traficantes; começa o tiroteio, congelamento de imagem no tiro que sai da arma de Neto; enquanto isso, Nascimento, no túnel, também a caminho do Babilônia, dá instruções aos soldados do BOPE. Quando o último carro sai do túnel, há novo congelamento de imagem no símbolo do BOPE (a faca na caveira), um estilismo videográfico que serve para motivar um pequeno salto temporal e, na imagem seguinte, vemos Nascimento e seus soldados desembarcando no morro e confrontando a PM. A sequência termina com novo congelamento de imagem, num plano fechado de Nascimento. Nesta sequência, Neto e Matias conhecem o Capitão Nascimento e este episódio é central para as relações de causalidade da trama.

A montagem nesse tipo de filme tem como objetivo fazer com que cada plano²⁸ seja o resultado lógico de seu antecessor e reorientar o espectador por meio de posicionamentos repetidos de câmera. A história é motivada realisticamente - a desorientação estilística somente é aceitável quando transmite situações desnorteantes contidas nela mesma. Bordwell enumera etapas distintas da cena: 1) exposição que especifica tempo, lugar, personagens relevantes – suas posições espaciais e seus estados mentais atuais (geralmente resultado de cenas anteriores); 2) os personagens agem no sentido de alcançar seus objetivos: lutam, fazem escolhas, marcam encontros, determinam prazos, planejam eventos futuros; 3) os desenvolvimentos de causa e efeito deixados pendentes em cenas anteriores prosseguem, ou concluem-se; novas linhas causais são abertas para desenvolvimentos futuros; a linha de ação é deixada em suspenso para servir de motivação à próxima cena, que a retomará; 4) epílogo (breve celebração da estabilidade alcançada pelos personagens principais); efeito de fechamento - ou pseudofechamento. A fase de introdução geralmente envolve uma tomada de câmera que insere os personagens no tempo e no espaço. À medida que os personagens interagem, a cena é segmentada em imagens mais próximas de ação e reação, enquanto o cenário, a iluminação, a música, a composição e os movimentos de câmera ajudam a acentuar processo de formulação de objetivos, de luta e de decisão (ibid.).

A câmera é um observador invisível ideal dos acontecimentos e a narração clássica depende da noção de “observador invisível” (ibid.). Bordwell identifica duas linhas de enredo, que podemos observar nos arcos narrativos de Nascimento e Matias: uma que envolve o romance heterossexual - Nascimento e Rosane (Maria Ribeiro), Matias e Maria - e uma que envolve uma outra esfera: trabalho, guerra, missão ou busca e relações pessoais - para Nascimento, tudo isso está intrincado.

28 Trecho ininterrupto de imagem que há entre dois cortes.

Cada linha possui um objetivo, obstáculos e um clímax, constituindo esferas de ação distintas, porém interdependentes. Há, ainda, a comunicabilidade: “Ao princípio do filme, nada sabemos. Então, ao longo da história, acumulam-se informações, até que ao final estamos sabendo de tudo” (VALE apud BORDWELL, p. 286).

Por fim, a história se encerra com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos (BORDWELL, *op. cit.*). Embora isso aconteça em *Tropa de Elite*, pois Baiano (Fábio Lago) é morto e Matias se torna um substituto à altura de Nascimento, três outros elementos valem ser considerados. Em primeiro lugar, o filme teve uma sequência (característica dos *blockbusters* inaugurada por *Guerra nas Estrelas*, de George Lucas, 1975) e, no início de *Tropa de Elite 2*, descobrimos que Nascimento não alcançou o objetivo de recuperar sua família, pois ele tem pouca intimidade com o filho e Rosane está casada com o deputado Fraga (Iranthir Santos) - militante pró direitos humanos, ele é um rival amoroso e ideológico de Nascimento.

Em segundo lugar, Baiano não é propriamente o vilão na narrativa de Padilha. O filme abre com uma cartela explicando que “a psicologia social desse 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”, frase do psicólogo social americano Stanley Milgran. Mais adiante, entendemos pela voz over de Nascimento que ele não culpa o indivíduo que nasce sem oportunidade e entra para o tráfico, mas “o que me fode é o sujeito que nasce com oportunidade e termina entrando nessa vida” - ou seja, a classe média. Se *Tropa 2* traria um roteiro mais complexo para analisar o tráfico e a periferia, acusando um sistema criminoso controlado por políticos e pela mídia, no primeiro filme, Padilha aponta o dedo para uma classe média que vê como hipócrita. Embora *Tropa de Elite* tenha como protagonista uma polícia truculenta e Nascimento afirme que “não vai aliviar” por compreender que “no Brasil, preto e pobre não tem muita chance na vida” (como Sandro Barbosa do Nascimento, de *Onibus 174*), o jovem negro (ou nordestino) do morro não representa o grande perigo a ser exterminado nas narrativas de Padilha. Por fim, como pontuamos, com a morte de Baiano, recomeçará o ciclo da guerra particular.

Capitão Nascimento: o protagonista que não é herói

Bordwell esclarece que o estilo hollywoodiano passa relativamente despercebido porque cada filme individual recombina normas familiares em padrões previsíveis, num esquema complexo, conforme as exigências da trama. Seus princípios fundamentais de construção (priorização da causalidade, orientação do protagonista por objetivos, prazos finais, etc.) se mantêm em vigor desde o início do século XX. Essa estabilidade e unidade da narração hollywoodiana a fazem clássica e suas convenções estilísticas são intuitivamente reconhecidas pela maior parte dos

espectadores (ibid.). Então, se, devido a uma exposição prévia a um grande número de filmes que empregam esse modo de narração clássico, aprendemos a nos identificar com o protagonista, agente de causa e efeito e principal objeto de identificação do público, a estrutura formal hollywoodiana utilizada por Padilha em *Tropa de Elite* levou o público a se identificar com o Capitão Nascimento.

Além disso, no *blockbuster*, a estilização e o enfraquecimento narrativo do texto fílmico ocasionariam também uma “fruição distanciada”, de menor investimento psíquico do espectador sobre os personagens (WYATT apud MASCARELLO, *op. cit.*). O consumo de *blockbusters* que tomam conta de nosso mercado cinematográfico (como demonstram os dados da Ancine citados anteriormente) e pedem esse tipo de “fruição distanciada”, que subentende uma narrativa superficial, fragmentada, modular e espetacularizada, pode ter afetado a recepção de *Tropa de Elite* e a decodificação de camadas sociológicas mais complexas apresentadas no discurso fílmico.

A voz over, como observou Ismail Xavier (2006), é um recurso importante na história do cinema brasileiro. Aqui, a serviço de um cinema mais convencional, ela compõe a memória do passado recente e funciona como fator de comunicabilidade. Ao mesmo tempo, a voz over do protagonista que narra a história amplifica a disposição do público de se identificar com Nascimento. Aliada a essa identificação a que nos convida o modo de narração clássico explicado por Bordwell, os recursos estilísticos que Padilha opta por colocar na imagem aumentam o coeficiente de realismo do filme: a câmera na mão e a luz estourada da fotografia de Lula Carvalho, o uso de imagens de arquivo e as tomadas aéreas do Rio de Janeiro, que lembram em muito *Ônibus 174* e propõe um jogo com a linguagem documental; a ficcionalização que tem como pano de fundo a realidade social brasileira, pessoas reais e fatos históricos (o Batalhão de Operações Especiais da polícia carioca, a visita do Papa); a atuação realista, resultante do trabalho de preparação de atores de Fátima Toledo, da direção de Padilha e da supervisão de Rodrigo Pimentel; o naturalismo de cenários e locações; o uso realista da violência; o estilismo de movimentos de câmera e planos-sequência, que reenquadram o espaço, abandonam e recuperam os personagens.

Estes elementos conferem ao filme uma linguagem mais “suja” e experimental (principalmente em comparação a *Tropa 2*). Ao mesmo tempo em que ele emprega características da narrativa clássica, como a montagem paralela, e os efeitos e o ritmo de ação do *blockbuster*, *Tropa de Elite* incorpora recursos documentais que o cinema de ficção começou a usar a partir do Neo-realismo italiano e que conferem um maior peso de realidade às histórias. No âmbito das estratégias narrativas e estruturas formais aplicadas por Padilha em seu filme, há uma mistura entre os princípios e normas do cinema narrativo de longa-metragem, que se estabeleceu como o caminho para o público de massa - fator importante para que *Tropa de Elite* atingisse mais de 2 milhões de espectadores no Brasil - e a linguagem do filme documental, que, historicamente, foi colocado num lugar marginal em relação a esse cinema hegemônico, mas, ao mesmo tempo, ganhou uma aura de

reprodutor da realidade. A partir dessas considerações, formulamos as seguintes hipóteses sobre a recepção do filme: 1) identificando-se com o protagonista, o público teve dificuldades em separá-lo da figura do herói, papel que Nascimento não cumpre na narrativa, pois o roteiro não o constrói como um personagem modelo; 2) criou-se o imaginário de que a história, devido ao peso realista de seu pano de fundo, preexistia à sua representação narrativa. Isso dificultou a interpretação do subtexto sociológico mais intrincado a partir do qual a narrativa fílmica foi construída – a sociologia espontânea que esboçamos neste texto.

Todavia, a visão de mundo expressa nessa sociologia é menos nova do que alguns possam crer, e talvez não rompa tão radicalmente com a herança histórica do cinema brasileiro. A perspectiva tomada a partir de um policial é coisa nova, mas ele acaba por reconhecer que, por trás do suposto combate à criminalidade, há todo um sistema que subjuga as camadas mais empobrecidas da população. Por trás do bandido que é morto pelas armas da polícia, há um pobre que será reconvertido em sua própria posição subalterna. A própria manutenção da existência de favelas é algo arquitetado pelo sistema, e faz parte de sua lógica. Anotamos, enfim, que a ideia de uma “criminalização da pobreza” é tema antigo da sociologia, e apenas reforça posições anteriores. Ao contrário do que pensa Boscov (2007)²⁹ essa sociologia não deixa de, em algum nível, se colocar ao lado do bandido pobre e favelado, uma vez que o isenta do título de sócio maior da criminalidade. Aqui ele é apenas resíduo. Ao contrário do que pensa Coutinho (2008) essa sociologia segue explorando a correlação íntima entre crime e pobreza, mas não da maneira caricata como ele retrata: não se trata entre uma conexão subjetiva entre o ser pobre e o ser bandido, mas sim de compreender que ambos são vértices de um sistema maior, que alimenta os verdadeiros “donos do poder”.

Há, enfim, um segundo aspecto que merece ser destacado. A não novidade desta sociologia constitui-se também pelo fato de ela recorrer à visão de que o Estado brasileiro é entrecortado pelo patrimonialismo. A longa tradição da sociologia brasileira que passa por Sérgio Buarque de Holanda e Raymundo Faoro faz que algumas de suas interpretações dirijam as atenções e problematizações contra o Estado. Paralelamente ao sistema de classes (típico da modernidade capitalista), haveria no Brasil um sistema de castas (típico de formações sociais pré-capitalistas) que se arvora no Estado para se perpetuar. É o que aponta Capitão Nascimento, em *Tropa de Elite II*, quando ele diz que o sistema é uma “articulação de interesses escrotos” daqueles que detêm o poder sobre a sociedade. Temos aqui uma típica visão da modernidade periférica, que tende a classificar o Brasil como um país contraditório, onde conformam-se estruturas modernas e arcaicas.

29 “No cinema brasileiro, o bandido foi, antes de tudo, um romântico, um inconformista. Isso, até agora. O impacto de *Tropa de Elite* mostra com clareza que o cinema nacional precisa de uma nova sociologia. A plateia sabe que escolher entre uma polícia corrupta e uma polícia violenta não é escolha. Mas dá sinais de que não quer mais ver a bandidagem mitificada” (BOSCOV, 2007, p.86).

Caberia então aqui questionar porque essa sociologia, apesar de toda essa complexidade, não deixa de ser “espontânea”. Ocorre que Capitão Nascimento parece, especialmente no primeiro filme da marca, tomar a consequência como causa. A aliança entre as classes privilegiadas e o tráfico, por exemplo, não é a causa da violência urbana, mas sim a consequência de um sistema punitivo que penaliza severamente o tráfico e o consumo de drogas. O comércio de psicotrópicos ilegais é condicionado, dentre outros fatores, pela sua própria ilegalidade. Isso, por sua vez, parece ser estabelecido com a intenção de se manter a favela como um território cujo vir-a-ser é sempre ser alvo da violência disciplinadora da polícia. Nesse sentido, a criminalização da pobreza representaria a pedagogia da submissão, reservada a ferro e sangue aos despossuídos³⁰.

Todavia, como dito, ele aponta suas armas ao Estado. Ficaria então, a partir do encerramento da franquia *Tropa de Elite*, o questionamento se o poder daqueles que se ancoram no Estado é, efetivamente, o maior poder que pode ser encontrado na sociedade brasileira. Em resumo: a dominação social à brasileira tem sede em Brasília, como aponta o segundo filme? Como se sabe, além do Estado, o mercado também é uma instituição fundamental para se compreender processos de dominação, e isso é uma problemática presente desde os clássicos da sociologia. Em Marx, por exemplo, o moderno poder do Estado é um comitê que gerencia os negócios da burguesia. Em Weber, o racionalismo típico das sociedades ocidentais é um racionalismo de dominação do mundo, onde os indivíduos coisificam o mundo à sua volta para a consecução de fins como o poder e o dinheiro (o que pode implicar em relações fraternas entre as burocracias do Estado e do mercado). Este é um capítulo que falta à sociologia espontânea do Capitão Nascimento, e que tem sua materialidade sugerida pelos episódios históricos vivenciados pelo Brasil desde 2014. As revelações permitidas pela Operação Lava-Jato e a cruzada promovida pelo poder judiciário contra o patrocínio empresarial a políticos poderia muito bem servir de mote para a filmagem de um terceiro filme da marca – conquanto que não se limitem a uma demonização do Estado.

Referências

ARANTES, Silvana. “Pirataria do filme *Tropa de Elite* preocupa governo”. In: Folha de São Paulo, 20 de ago de 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2007/08/323878-pirataria-do-filme-tropa-de-elite-preocupa-governo.shtml>>. Acesso em: 02/06/2017

BATISTA, Andre; PIMENTEL, Rodrigo; SOARES, Luiz Eduardo. *Elite da tropa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

BORDWELL, David. “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). Teoria contemporânea do cinema. São Paulo: SENAC, 2005. vol. II

30 É certo, no entanto, que isso é reconhecido por Capitão Nascimento em *Tropa de Elite 2*.

BOSCOV, I. “Abaixo a Mitologia da Bandidagem”. In: Revista Veja, São Paulo, no. 2030, p. 84-86, 17 de Outubro de 2007.

BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude; PASSERON, Jean-Claude. O Ofício de Sociólogo: metodologia da pesquisa na sociologia. Vozes, 2004.

CARVALHO, Bernardo. Fracasso do Pensamento. In: Folha de São Paulo, 06 de nov de 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0611200719.htm>>. Acesso em 02/06/2017.

COUTINHO, João Pereira. Bendita seja a doença!. In: Folha de São Paulo, 15 de abr de 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1504200815.htm>>. Acesso em 02/06/2017.

FREIRE, Quintino Gomes. “Tropa de Elite 3 e Tropa de Elite 4”. In: Diário do Rio, 25 de set de 2007. Disponível em: <<http://diariodorio.com/tropa-de-elite-3-e-tropa-de-elite-4/>>. Acesso em: 02/06/2017.

MARTINS, Marco Antônio. “Ator envolvido em pirataria de *Tropa de elite* presta depoimento” In: O Globo, 30 de ago de 2007. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/ator-envolvido-em-pirataria-de-tropa-de-elite-presta-depoimento-4158456>>. Acesso em: 02/06/2017.

MASCARELLO, Fernando. “Cinema hollywoodiano contemporâneo”. In: ____ (org.). História do Cinema Mundial. Campinas: Papirus, 2006.

MENDONÇA, M.; FERNANDES, N. “Polícia, Drogas, Ação”. In: Revista Época, 2008. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI13478-15228-3,00-POLICIA+DROGAS+ACAO.html>>. Acesso em 17/06/2017.

NADDEO, A. “Em entrevista ao UOL, o ‘verdadeiro’ capitão Nascimento diz que é mais feliz longe do Bope”. In: UOL Notícias, 2010. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2010/10/18/em-entrevista-ao-uol-o-verdadeiro-capitao-nascimento-diz-que-e-mais-feliz-longo-do-bope.htm>>. Acesso em 17 de jun de 2017.

SOARES, Luiz Eduardo. “A Política Nacional de Segurança Pública: histórico, dilemas e perspectivas”. In: Estudos Avançados, v. 21, n. 61, p. 77-97, 2007.

XAVIER, Ismail. “Corrosão Social, Pragmatismo e Ressentimento. Vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados”. Revista Novos Estudos 75, 2006.