

# "Bandido bom é bandido morto": violência policial, tortura e execuções em *Tropa de Elite*<sup>1</sup>

Simone Maria Rocha  
Ângela Cristina Salgueiro Marques

**Resumo:** O propósito deste artigo é investigar como os filmes brasileiros usam representações da violência e da opressão simbólica para evidenciar as tensões que se estabelecem no confronto entre traficantes e policiais. Analisaremos o filme *Tropa de Elite* (2007), no qual métodos de tortura são usados – tanto por policiais quanto pelos traficantes –, para obtenção de confissões e execuções por vingança. Abordaremos a brutalidade que rege as relações entre policiais, traficantes e moradores de favelas, que reafirma a naturalização de padrões simbólicos que perpetuam máximas como “bandido bom é bandido morto”, bem como a violação dos direitos. Metodologicamente, nossa análise está baseada na “crítica diagnóstica da cultura” (Kellner, 2001) que enfatiza duas dimensões: i) o horizonte social do filme; e ii) seu campo discursivo (análise da mensagem e de outros recursos visuais e expressivos).

**Palavras-chave:** Análise cultural; análise narratológica; direitos humanos; instituição policial; representações; *Tropa de Elite*; violência.

**Abstract:** “A good gangster is a dead gangster”: police violence, torture and executions in “*Elit squad*”. The aim of this paper is to examine how Brazilian films represent violence and symbolic oppression to evidence the tensions between police and drug traffickers. The Brazilian film “*Elit squad*” (2007), which shows that both police officers and criminals use methods of torture to obtain confessions or take revenge, will be analyzed. Also will be broached the brutality that guides relations among police officers, slum dwellers and drug traffickers, which reaffirms symbolic patterns as “a good gangster is a dead gangster”, commonly tolerated in Brazil, and human rights violation. Methodologically, our analysis is based on “diagnostic criticism of culture” (Kellner, 2001) which emphasizes: i) the social horizon of the film and ii) its discursive field (analysis of message and visual resources).

**Keywords:** Cultural analysis; narratological analysis; human rights; police officers; representations; “*Elit squad*” film; violence.

---

<sup>1</sup> Agradecemos ao CNPq o apoio financeiro concedido.

Nosso objetivo neste artigo é empreender uma análise do filme *Tropa de Elite* (2007), do cineasta brasileiro José Padilha, capaz de mostrar como deixa ver a questão dos direitos humanos no Brasil. Interessa-nos discutir a representação dos modos como a instituição policial brasileira e, mais especificamente, a polícia carioca, aborda e se relaciona com a população marginalizada, com os usuários de substâncias ilícitas e com os criminosos envolvidos com o tráfico de drogas na cidade do Rio de Janeiro. Nossa intenção é construir uma análise que contemple, nas suas relações com o cinema, variáveis ligadas à dificuldade de construção da cidadania em contextos de extrema desigualdade, desvalorização da dignidade alheia e ausência de respeito (HONNETH, 2001).

Nesse sentido, é importante notar que *Tropa de Elite* não trata apenas da ação dos policiais do Batalhão de Operações Especiais (BOPE) nas favelas do Rio de Janeiro. Mas de um cotidiano dessa equipe da polícia militar, treinada para combater o tráfico de drogas, que é apenas um dos elementos destacados entre as lógicas que estruturam, em nosso país, as relações sociais marcadas pela ausência de paridade (legal e cultural), pela violência (física e simbólica) e por hierarquias institucionalizadas de valor que ditam quais grupos sociais são dignos de serem reconhecidos enquanto cidadãos.

A princípio, o filme parece ter sido construído de modo a causar uma impressão realista da experiência vivenciada por esses policiais, quando designados a agir em operações nas favelas do Rio. Contudo, uma avaliação mais profunda das representações que figuram na narrativa nos conduz a uma reflexão que deve, necessariamente, articular uma série de elementos que apresentam a complexidade das tensões que perpassam não só a interação entre diferentes "atores" (policiais, traficantes, moradores de favelas, habitantes da cidade do Rio), mas também os obstáculos que impedem a efetiva consolidação de uma ordem simbólica equitativa, que zele tanto pelos direitos cívicos mais básicos de todos, quanto pela possibilidade de reformulação dos dispositivos especializados de poder que regem não só a interação entre agentes institucionais e cidadãos comuns, mas também o modo como interpretamos o mundo e as necessidades dos outros.

Se é verdade que o poder ligado à ação policial obedece a um estereótipo muito forte, legitimando-se pela força inerente a seus símbolos e linguagens próprias, é verdade também que os modos de operação que regem o chamado "poder paralelo" nas favelas brasileiras oferecem respostas automáticas a situações de crise, simplificando o envolvimento dos sujeitos e minimizando a reflexão nas ações assumidas. Nesse sentido, a compreensão que temos dos quadros de sentido associados à "polícia" e aos "traficantes" é construída a partir de um pano de fundo "pano de fundo" prévio, cristalizado e inquestionável, bastando apenas ativá-lo quando nos deparamos com narrativas ligadas ao universo apresentado em *Tropa de Elite*.

Contudo, o filme consegue escapar às lógicas binaristas que geralmente caracterizam a descrição do enfrentamento entre "polícia e bandidos", reinserindo na lógica sistêmica da eficácia e do automatismo institucional o elemento reflexivo e humano.

Ao centrar-se na narração *em off* do Capitão Nascimento, o filme apresenta ao telespectador o ponto de vista e a experiência concreta de um policial que está integrado ao funcionamento do sistema policial, mas que reflete autonomamente sobre a própria prática, conferindo sentido ao mundo e às suas ações, o que desestabiliza o olhar pré-fabricado pelo sistema e sobreposto às experiências subjetivas<sup>2</sup>.

De fato, ao optar pelo não apagamento da subjetividade, o enredo faz emergir uma série de relações de conflito, nas quais as lógicas instrumentais de ação estão sempre em embate com o modo como os próprios sujeitos atribuem sentido ao mundo. A articulação do enredo de *Tropa de Elite* é feita por um narrador que, ao se dividir entre seus dilemas pessoais e sua missão como agente institucional, busca revelar como os policiais enxergam a questão do tráfico de drogas no Rio de Janeiro. Em um primeiro plano, o filme parece reproduzir a visão de que, para que a sociedade funcione bem, para que o equilíbrio de forças seja mantido e o funcionamento das instituições seja máxima, "os criminosos são inimigos a quem se deve exterminar e os usuários são financiadores hipócritas desse negócio". Mas, em segundo plano, essa visão nos parece muito simplista, uma vez que não abrange todas as facetas das práticas sociais que envolvem as interpretações que cada ator social faz de seus pares. Assim, se para os policiais "bandido bom é bandido morto", para os traficantes e moradores de favela "policial bom é policial morto ou corrupto". Sob esse viés, as análises de certas cenas do filme aqui realizadas mostram que, na medida em que nosso entendimento da relação "policial/bandido" é regido por lógicas institucionais e padrões culturais do senso comum que reproduzem uma visão militarizada desse conflito, é quase impossível estabelecer outra lógica de entendimento que recorte e destaque as injustiças naturalizadas no pano de fundo da sociabilidade brasileira atual.

A violência policial nos fornece um novo viés de reflexão: identificar em *Tropa de Elite* elementos e representações que apontem para um tipo de violência que, apesar de se fazer mais evidente no plano institucional e nos modos sancionários dos aparatos de poder, também pode ser detectada no plano simbólico, onde destitui os indivíduos (seja entre policiais, seja entre traficantes) de respeito e dignidade, reificando-os e reduzindo-os a inimigos que devem ser aniquilados.

## Apontamentos sobre a metodologia de análise

Nossa leitura parte da "crítica diagnóstica da cultura", elaborada por Douglas Kellner (2001), cujo objetivo é considerar os vários aspectos envolvidos na produção de um artefato cultural. Para este autor, se quisermos compreender de modo crítico a cultura contemporânea através das produções dos *media*, teremos que levar em conta o modo

---

<sup>2</sup> O papel desempenhado pelo narrador na *amarração* e encadeamento dos acontecimentos, ao longo do tempo, é de relevância primordial, pois ele é o único a saber os segredos da narrativa. Walter Benjamin confere ao narrador a tarefa de "trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a em um produto sólido, útil e único" (Benjamin, 1985,p.221).

como a indústria cultural cria produtos específicos capazes de reproduzir os discursos sociais incrustados nos conflitos e nas lutas da época.

Isso significa que, para se relacionar texto e contexto, é preciso estabelecer as articulações através das quais as sociedades produzem cultura. Kellner afirma que os produtos da cultura da mídia não são puro "entretenimento inocente", desprovidos de conteúdos ideológicos, mas vinculam-se às retóricas e às lutas por dominação e poder subjacentes às sociedades, sendo também conformados pelos modos de produção midiáticos. Por isso, o autor defende que se examine minuciosamente como "a ideologia é apresentada na forma de imagens, figuras, códigos genéricos, mitos e aparato técnico de cinema, televisão, música e outros meios..." (2001, p. 123).

Kellner privilegia a análise interdisciplinar na observação das produções culturais, esclarecendo que, na busca de uma interseção entre cultura, sociedade e política, o estudo cultural crítico deve operar de maneira interdisciplinar. Para ele,

um modo de delinear as ideologias da cultura da mídia é ver sua produção *em relação*, situando os filmes, por exemplo, dentro de seu gênero, de seu ciclo, e de seu contexto histórico, sociopolítico e econômico. Ver os filmes *em contexto* significa ver como eles se relacionam com outros filmes do conjunto e como os gêneros transcodificam posições ideológicas (2001, p.135).

Aplicando tal crítica diagnóstica a filmes hollywoodianos dos anos 1960 e 1980, Kellner lançou mão de estudos sobre ideologias, movimentos sociais e o ambiente em que surgem, adotando três categorias análise: horizonte social, campo discursivo e ação figural<sup>3</sup>. A partir delas, o autor pretendia "descrever alguns dos modos como os textos culturais transcodificam e articulam imagens, discursos e condições sociais, ao mesmo tempo em que operam dentro de seu campo social" (2001, p. 137). Na próxima seção, abordaremos a primeira dessas categorias, já no intuito de avançar sobre qual seria o horizonte social de *Tropa de Elite*.

## **O horizonte social do filme: representações de grupos subalternos nos filmes e documentários brasileiros contemporâneos**

O horizonte social se refere "às experiências, às práticas e aos aspectos reais do campo social que ajudam a estruturar o universo da cultura da mídia e sua recepção"

<sup>3</sup> A "ação figural" diz respeito às dimensões da recepção, mostrando os desdobramentos sociais dos filmes de acordo com o contexto do público; evidenciando as afetações sociais da cultura da mídia. Uma análise que se dedique a tais aspectos não será contemplada em nosso trabalho, uma vez que o problema de pesquisa circunscrito a este artigo não envolve uma investigação dessa natureza.

(KELLNER, 2001, p.137)<sup>4</sup>. Assim, o operador analítico "horizonte social" nos auxiliará a contextualizar o período histórico e o cenário no qual se insere *Tropa de Elite*.

A partir dos anos 1990, muitos produtores culturais elegeram as favelas e periferias urbanas brasileiras como ambiente de suas tramas. Limitando-nos ao cinema, muitos investiram nesse universo trazendo à tona dilemas e situações que parecem levar em conta todas as mudanças ocorridas no cenário sócio-político e econômico, destacando, sobretudo, a encenação da violência urbana e criminal e a brutalidade. Filmes como *Como nascem os anjos* (1996), *Notícias de uma guerra particular* (1997), *Cidade de Deus* (2001) trazem à tona o modo como os personagens estabeleceram sua ligação com o mundo do crime e nele adquiriram proeminência. Notamos que esses filmes, ao articularem elementos éticos e estéticos<sup>5</sup>, se voltam para os problemas sociais do país, delineando, ainda que superficialmente, o cenário e o contexto no qual eles estão inseridos<sup>6</sup>.

A partir dos anos 1980, as periferias das grandes cidades brasileiras começam a ser comandadas por criminosos envolvidos com o tráfico de drogas. Fortemente armados, eles mostram habilidade no uso de armamentos variados e conhecimento de táticas de guerrilhas, provavelmente aprendidas nos cárceres do período militar, quando estes criminosos eram colocados junto a guerrilheiros e outros contraventores (SANTOS, 1997). O tráfico de drogas impôs uma nova realidade a estes locais. Aspectos como a violência e a crueldade empregada por esses indivíduos, a relação ambígua que estabelecem com a comunidade - oferecendo-lhe uma espécie de proteção e exercendo uma função social -, o desejo de obtenção do dinheiro fácil e rápido aliado à falta de melhores perspectivas de vida, são alguns dos fatores que ajudam a compor o cenário da realidade além da tela. Sobre a complexidade dessa relação, Miriam Rossini esclarece que:

(...) ao mesmo tempo em que vivem fora da lei, segundo os códigos daqueles que vivem fora da favela, os traficantes são a própria lei dentro da comunidade, pois o mundo de "fora" não chega no mundo de "dentro". (...) Esta inversão é compreensível na medida em que a polícia não protege aquelas pessoas pobres, ao contrário, a polícia as reprime. Um discurso comum tanto nos documentários *Rap do Pequeno Príncipe* e *Notícias de uma Guerra particular*, quanto nos filmes de ficção, *Orfeu* e *Cidade de Deus* é que a

<sup>4</sup> Como exemplo, temos que "o horizonte social dos anos 1960, que serviu como pano de fundo para filmes como *Easy Rider* e *Woodstock*, foi a emergência da contracultura com seu estilo próprio de vestimentas, comportamento, música, linguagem e cultura" (Kellner, 2001, p.137). As mudanças sociais, culturais e políticas dos anos 1960 foram incorporadas e transcodificadas em campos discursivos específicos, constituindo o horizonte social de filmes produzidos no período.

<sup>5</sup> Referimos-nos às controvérsias em torno da "espetacularização da violência", da "cosmética da fome" e dos "subalternos na tela". Cf. Bentes (2003); Prysthon (2005).

<sup>6</sup> Vê-se no cinema dos anos 1990 o retorno às temáticas e das ambientações centrais do cinema dos anos 1960/70. Ao se observar os filmes produzidos neste período, nota-se que a realidade do sertão, da favela e da periferia das grandes cidades voltaram ao centro da discussão. Neste período, identificado por alguns como do "Cinema de Retomada", os filmes privilegiaram a aproximação com a tradição dos filmes de mercado, investindo na temática das questões sociais, mas mantendo estilisticamente o padrão das narrativas clássicas e o bom acabamento da linguagem publicitária. Sobre essa discussão do "Cinema da Retomada" cf. Nagib, (2002); Xavier, (2000).

polícia é o único braço do Estado que sobre o morro, e sempre numa ação de ataque, nunca de proteção (2003, p. 26).

Estes seriam o cenário e o pano de fundo contra o qual é construída a narrativa de *Tropa de Elite*, já que privilegia o ponto de vista da instituição policial e o modo como estes profissionais entendem a questão da violência, do crime, sem negligenciar aspectos como a corrupção, as estratégias de treinamento e os dilemas de uma situação na qual a cidadania e a dignidade são aspectos sociais cada vez mais desvalorizados.

## **A cultura da violência: truculência policial, humilhação e desrespeito**

O policial foi instituído pela sociedade para ser o principal defensor dos direitos humanos e teria o potencial de reverter o quadro de descrédito social no qual se inserem os indivíduos subalternos, ampliando a sua cidadania (BALESTRERI, 1998). Contudo, para que se transformasse em um indivíduo capaz de promover os direitos humanos e a cidadania, seria preciso que questionasse a cultura da violência que alimenta as instituições policiais brasileiras desde a época da Ditadura Militar. As imagens de violência transmitidas pelos media chamam a atenção para o crescimento da truculência policial para combater a criminalidade nos grandes centros urbanos. A visão militarizada do conflito supõe que "o oponente deve ser destruído" (SAPORI e SOUZA, 2001, p.176). Assim, organizações militares privilegiam e mantêm uma cultura repressiva que ensina aos policiais técnicas funcionais de aniquilamento do "outro". Esse tipo de conduta não só reforçaria o resgate de uma herança de violação dos direitos humanos vinda da Ditadura, mas também a ineficácia das políticas de segurança pública e do Estado para gerenciarem o crescimento da violência urbana. Os policiais buscam o confronto de modo incessante, mas não se envolvem nele de modo agonístico e, sim, de maneira a otimizar sua ação performática e derrotar seus opositores. É preciso salientar, contudo, que segmentos policiais militarizados como o BOPE não são sinônimo *per se* de ameaça à democracia e aos direitos humanos. Mas, antes, a contrapartida de uma situação problemática que se estabelece quando representantes da lei e traficantes começam a agir com base em uma mesma lógica de aniquilação recíproca. Nesse jogo de soma zero, ambos reivindicam direitos e ambos desrespeitam direitos, ambos atuam para perpetuar um poder e ambos alteram o modo como o poder se organiza e circula em âmbitos institucionais e informais.

O BOPE foi criado em 1978, após ganhar força a ideia de que a polícia militar necessitava de um grupo especial para atuar em situações de crise. Seu criador, o coronel Paulo César Amendola, de 63 anos, admite que participou, na época da Ditadura, de operações de cerco e combate, mas rejeita qualquer acusação de que tenha torturado cidadãos: "Sempre acreditei que as guerras passam e fiz o meu trabalho sem tratar ninguém

como inimigo" (BARROS, 2007). Contudo, os policiais do BOPE, hoje, sobem os morros cariocas e promovem o "extermínio" de seus "opositores". Assim como na guerra, o uso desmedido da força é validado por meio da desumanização do inimigo, que "deve" ser eliminado. E, se de um lado, os policiais enxergam os traficantes como "lixo social", estes últimos também percebem os policiais como "vermes". Estabelece-se, assim, entre eles um vínculo de depreciação e negação recíproca que impede o reconhecimento e a atribuição mútua do status de cidadão.

Os criminosos são concebidos como desprovidos de quaisquer direitos e sob esta ótica são legítimos quaisquer meios usados para proteger a sociedade desta impureza. Esta concepção moral do criminoso explicaria, por exemplo, a prática ainda corrente da invasão de domicílios de suspeitos ou criminosos. Os policiais entendem que o preceito legal da inviolabilidade de domicílio não se aplica aos criminosos, na medida em que estes não são considerados cidadãos (SAPORI e SOUZA, 2001, p.186).

O próprio treinamento dos policiais também viola os direitos humanos, impondo a humilhação e a perversidade. Como aponta Balestreri (1998), em muitas academias de polícia, os policiais parecem ser ainda condicionados para alguma suposta "guerra de guerrilhas", sendo submetidos a toda ordem de maus-tratos. Nessa perspectiva, a organização policial na sociedade brasileira é um campo de forças sociais que se estrutura a partir de três posições: o exercício da violência legítima, a construção do consenso e das práticas de excesso de poder, a violência ilegítima.

No filme *Tropa de Elite*, o ritual de iniciação dos oficiais do BOPE, deixa claro que os policiais enfrentam a perda de autonomia sobre o próprio corpo, e passam a ser manipulados e agredidos pelos policiais de uma hierarquia superior. A agressão e a violência física ferem a autoconfiança dos policiais que, brutalizados, passam a agir segundo a mesma linguagem através da qual foram treinados, atentando contra os direitos e as liberdades civis.

A sequência inicial do filme, conduzida pela voz em *off* do Capitão Nascimento, revela que os policiais que são treinados para lutar contra o tráfico de drogas no Rio de Janeiro não podem entrar nas favelas usando a cordialidade e a civilidade. E isso não se explica somente pelo treinamento que recebem, mas pelo tipo de situação que irão enfrentar.

A minha cidade tem mais de 700 favelas. Quase todas dominadas por traficantes armados até os dentes. É só nego de AR-15, pistolas Uzi, HK e por aí vai... No resto do mundo este tipo de armamento é usado na guerra. Aqui, são armas do crime. (...). O que aconteceu no Rio de Janeiro era inevitável. A verdade é que a paz nesta cidade depende de um equilíbrio delicado entre a munição dos bandidos e a corrupção dos policiais. No Rio de Janeiro, quem quer ser policial tem que escolher: ou se corrompe, ou se omite, ou vai para a guerra. (...) Os policiais convencionais não são treinados para a guerra. (...) Eu não

sou um policial convencional. Eu sou do BOPE. Na teoria a gente faz parte da Polícia Militar. Na prática, o BOPE é outra Polícia. O BOPE foi criado para intervir quando a polícia convencional não consegue dar jeito. E no Rio de Janeiro, isso acontece o tempo todo. Eu já tava naquela guerra faz tempo e tava começando a ficar cansado dela (trecho inicial do filme, narração em off do Capitão Nascimento).

Embora assustadora, esta situação não justifica uma atuação pautada por torturas, execuções sumárias e intimidação de moradores. A ação truculenta da polícia brasileira é vista como adequada, entre outros motivos, por causa de uma construção "demonizada" dos moradores de favelas, associados a criminosos e traficantes. Segundo Rondelli (1997), os *media* frequentemente nos oferecem representações de um "outro" desqualificado, agressivo e revoltado que se transforma na imagem-símbolo do que deve ser eliminado em prol da ordem e da tranquilidade.

O conjunto institucionalizado de direitos e garantias dos cidadãos tem por finalidade básica o respeito à sua dignidade, por meio de sua proteção contra o arbítrio do poder estatal e o estabelecimento de condições mínimas de vida e desenvolvimento da personalidade humana (COSTA, 2004). Mas o que se vê é que, na prática, a violação dos direitos humanos atinge muito mais aqueles que são excluídos socialmente ou pertencem a minorias étnicas, religiosas ou sexuais. Nesse sentido, a violência policial relatada no filme compreende desde execuções sumárias e sem justificativas legais, intimidação de comunidades inteiras (válido também para a ação dos traficantes), até a elaboração de operações de policiamento envolvendo o uso excessivo de força.

O atentado à integridade dos moradores das favelas, a violência física e simbólica, a falta de respeito pelos direitos mais básicos destes indivíduos e um conjunto de representações midiáticas que os transforma em "estranhos" e ameaçadores só reforçam a tese sustentada pela polícia e pelo senso comum de que "bandido bom é bandido morto".

## A análise do campo discursivo

Neste plano, Kellner (2001, p.138) propõe que sejam avaliados todos os recursos expressivos empregados, dos discursos às imagens e à música<sup>7</sup>.

Para destacar, em algumas sequências do filme, recursos expressivos que nos auxiliem a apreender elementos para a construção de uma análise de representações que remetem aos direitos humanos, buscamos apoio nos princípios da análise narratológica que, segundo Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, "visa explicar o funcionamento narrativo próprio de um filme particular, ou de uma parte de um filme particular" (2006 : p.40).

<sup>7</sup> Como exemplo, ele cita o caso dos filmes *Easy Rider* e *Woodstock* que utilizavam o rock como trilha sonora, numa transcodificação das ideologias dos anos 1960, privilegiando os ideais de liberdade, individualismo, harmonia com a natureza, emancipação pela tecnologia, amor, livre expressão da sexualidade.

A análise narratológica considera que, na narrativa, o conteúdo e os recursos expressivos estão imbricados para que haja a produção de sentido. O conteúdo é dado por dois componentes não exatamente fílmicos: a história e a diegese<sup>8</sup>. Assim, ele pode estar no roteiro, na sinopse ou em qualquer outro meio que se encarregue de reproduzi-lo. É do entrelaçamento entre conteúdo e expressão que se produzirá a narrativa fílmica.

Abaixo apresentamos as categorias de análise relacionando-as com as sequências do filme a serem analisadas:

Categorias analíticas	Sequências escolhidas
1) A periferia ou "o local da guerra": estratégias e táticas	1'23"44 a 1'25"01 Segunda fase do treinamento 1:29'41 a 1'31"11 Abordagem de Matias, policial do BOPE a um aluno de Faculdade
2) O treinamento dos policiais do BOPE: a violência institucional e seus códigos internos e externos	1'10"57 a 1'21"19 Esta sequência mostra a primeira fase do treinamento do BOPE
3) "Bandido bom é bandido morto": a chegada da polícia na favela, tratamento conferido aos moradores, métodos de tortura.	1'45"00 a 1'50"18 Classificamos esta como a sequência final na qual os policiais do BOPE invadem a favela em busca do traficante que havia assassinado um policial do Batalhão.

As cenas analisadas em cada sequência evidenciam as tensões e conflitos que conferem complexidade à narrativa fílmica, detendo-se, contudo, em alguns elementos que parecem apontar para as dificuldades de se pensar em modos de reconfiguração das relações de força que opõem, continuamente, "inimigos" desumanizados.

## A periferia ou "o local da guerra": estratégias e táticas

A sequência que ilustra essa categoria analítica começa com uma panorâmica em um dos principais pontos turísticos da cidade do Rio de Janeiro – o Pão de Açúcar, mostrando alguns policiais escalando a pedra. O capitão Nascimento explica que os policiais do BOPE "aprendem a invadir favela de tudo enquanto é jeito. O objetivo é manter os vagabundos sob pressão, sem saber por onde a gente vai chegar. E quando a gente chega, parceiro, a gente chega na surdina, para pegar os caras de surpresa". A sequência termina com os policiais entrando pela mata a fim de surpreender os traficantes. Há um corte e, na sequência seguinte, Nascimento treina policiais para invadirem a favela. Ele e seus auxiliares estão em cima de *containers* que simulam os barracos. Os alunos do curso do BOPE estão avançando por entre os "becos", recebendo ordens e orientações do Capitão.

<sup>8</sup> Designa o universo espaço-temporal no qual se desenrola a história. Ela é "o universo do significado, o mundo possível que enquadra, valida e confere inteligibilidade à história" (Reis e Lopes, 1988, p.27).

Ele ensina estratégias de invasão, posição de arma, estimula feições fechadas, iradas, raivosas.

O ambiente dessas cenas é escuro, a trilha sugere um momento de muita concentração e os planos evidenciam alunos interessados em cumprir com perfeição as tarefas designadas. Ao longo de todo o filme, várias cenas evidenciam o modo pelo qual os policiais do BOPE encaram suas incursões na favela entendendo tal empreitada como uma invasão no campo de batalha do inimigo.

O treinamento dos policiais do BOPE deixa claro que a favela é um campo minado e que os policiais precisam saber como se locomover, afinal: "os homens de preto entram na favela para matar, nunca para morrer". Sob esse aspecto, os direitos humanos são violados em prol de táticas de guerra, cujo princípio nucleador é a exclusiva proteção dos próprios policiais.

O que essa sequência permite evidenciar, sobretudo, é a constante construção de estratégias por parte dos policiais e de táticas por parte dos moradores e traficantes. Como bem explica Michel de Certeau (1994), as estratégias expressam o cálculo das relações de força com uma exterioridade composta de "inimigos": define-se um campo próprio, o alvo e os interesses. Nesse sentido, as estratégias ensinadas por Nascimento aos recrutas do BOPE são capazes de produzir, mapear e adequar tipos de operações aos diferentes lugares sociais onde se localizam aqueles vistos como opositores.

Mas o filme mostra também, ainda que de forma restrita, algumas das margens de manobra dos traficantes e moradores para enfrentarem a truculência policial. O fogueteiro, responsável por soltar um foguete do alto da lage de um barraco para avisar aos traficantes da chegada da polícia, torna-se emblema de uma tática que, ao se apropriar astuciosamente de códigos impostos pela polícia, os transformam em formas criativas de subversão. As táticas permitem que traficantes e moradores se movimentem no campo de visão do "inimigo", desafiando-o.

## **O treinamento dos policiais do BOPE: a violência institucional e seus códigos internos e externos**

As intuições policiais são disciplinares e disciplinadoras. De um lado, utilizam a força para superar o adversário, obter sucesso e garantir a máxima eficácia do sistema. De outro, empregam a rigidez em seus mecanismos de preparo para garantir a conformidade de seus membros aos códigos de conduta (SAPORI e SOUZA, 2001).

A sequência fílmica escolhida para análise apresenta momentos em que a instituição policial utiliza o poder a elas associado para formar e disseminar convicções pelas quais seus agentes perdem o domínio sobre si mesmos e sobre sua situação. Assim, os recrutas, logo na primeira fase do treinamento do BOPE, devem aceitar o consenso operacional

do quadro simbólico em que se encontram e se sujeitar às categorizações e práticas estabelecidas.

A sequência começa com uma cena noturna, num lugar que simula o interior de uma selva. Os alunos empunham armas exibindo expressões fechadas, e recebem as supostas boas-vindas do comandante do Batalhão. As palavras do comandante anunciam aos recrutas que eles não foram convidados e que não são bem-vindos ali. Em seguida, oficiais do BOPE correm em direção aos recrutas, empurrando-os e ofendendo-os, dando-lhes tapas no rosto e gritando: "pede para ir embora, imundo!". A câmera é trêmula e parece nos transportar para dentro da ação, transmitindo a intensidade daquele momento, marcado também pelo uso de primeiros-planos focando a expressão dos personagens revelando medo, preocupação, tensão, nervosismo, angústia e ironia. O capitão Nascimento entende o início do treinamento como um rito de passagem:

Para quem não é iniciado o BOPE parece uma seita. Mas é assim mesmo que a gente tem que ser. (...) Pra entrar aqui, o cara tem que provar que aguenta pressão. De cada 100 PM's que tentam fazer nosso curso, cinco chegam ao fim.

A maior parte das cenas ligadas à primeira fase do treinamento mostra como a ação da polícia é brutal, exemplificada pelo tom agressivo e enérgico com qual Nascimento conduz seus alunos. Os recursos da narrativa, tanto quanto sua narração, são utilizados para estabelecer uma correspondência com o público. No treinamento, os recrutas devem aprender estratégias de guerra que os permitam "entrar" sorrateiramente nas favelas, realizar execuções a sangue frio e empregar métodos de tortura para obter confissões e intimidar os moradores. Por isso, muitas vezes os desfechos para os conflitos se reduzem a uma escolha: matar ou morrer. Os alunos passam por privações, provocações, dores e desafios altamente exigentes. A ausência de respeito, de valorização da dignidade alheia e a redução dos soldados a "animais" são elementos constantemente retratados.

A sequência conta com algumas cenas em que os soldados são psicologicamente preparados para a missão de matar seus inimigos. A repetição constante das diretrizes do grupo é feita através de canções. Durante uma marcha em um pântano, o Xerife *puxa* uma canção na qual ele faz as perguntas e o grupo responde: "Homem de preto, o que é que você faz?" Ao que o grupo responde: "Eu faço coisas que assustam Satanás!". O Xerife prossegue: "Homem de preto qual é sua missão?" E o grupo completa: "Entrar pela favela e deixar corpo no chão!"

Os códigos externos da violência institucional manifestam-se quando a linguagem que define os policiais em seu treinamento passa a ser reproduzida na linguagem utilizada pelos policiais na abordagem aos moradores de favelas e traficantes: "vagabundo" e "imundo" são alguns dos termos utilizados que caracterizam o código reutilizados pelos próprios policiais em suas práticas concretas. Assim, uma cadeia de desprezo e de reificação é perpetuada. Essas tensões expressas no filme revelam que o poder se reproduz

como "relação", como conflito constantemente atualizado que envolve luta e submissão. A linguagem agressiva que disciplina policiais é a mesma, carregada de desprezo e injúria, que desqualifica e subjuga os traficantes. Nesses espaços de confronto entre policiais e traficantes, entre os traficantes e os moradores de favelas e entre estes e os demais moradores da cidade, a relação de poder se constitui a partir do encontro entre formas díspares e heterogêneas, mas que não modificam a natureza de seu confronto.

### **"Bandido bom é bandido morto": a chegada da polícia na favela, tratamento conferido aos moradores, métodos de tortura**

A sequência final do filme mostra os policiais entrando no morro para capturar Baiano, o chefe do tráfico, que havia assassinado um policial do BOPE. Ela começa com um plano geral do morro, que vai se tornando um plano médio, menos aberto, de modo a mostrar os policiais subindo a favela. Isso suscita no público a expectativa da captura anunciada. Tal sequência demonstra de três modos diferentes que, para a polícia, "bandido bom é bandido morto": pela intimidação dos moradores, pelo uso da tortura e pelo abuso da autoridade. A morte e a violência figuram no filme como a linguagem comum entre policiais e traficantes. É a imutabilidade desses códigos de sociabilidade que fazem com que se torne complicado promover representações que tentem alterar a leitura dos fenômenos concretos (SOUZA, 2006).

Para registrar a operação de captura do Baiano e acentuar a brutalidade policial na invasão de favelas, alguns recursos da linguagem do cinema ganharam maior destaque: o uso da câmera na mão, trêmula, vibrante, por exemplo, tende a fazer com que o espectador se situe dentro da ação, ao invés de olhá-la de um ponto de vista externo. Isso aumenta a sensação de proximidade da encenação e dos personagens e contribui com uma caracterização realista. A condução feita pelo narrador também é fundamental para o encaixe entre as cenas. Ele afirma estar agindo errado, mas justifica suas escolhas reafirmando argumentos que confrontam o respeito aos direitos civis e a vingança pessoal: "O que eu estava fazendo não era certo. Eu não podia esculachar os moradores para encontrar um bandido. Mas naquela altura do campeonato, amigo, pra mim tava valendo tudo. Nada nesse mundo ia me fazer parar".

Os policiais entram na favela gritando, apontando armas, ordenando aos moradores que "saíssem da frente". O aceleração rítmica e a curta duração dos planos e das cenas buscam criar no espectador a sensação do nervosismo, do perigo e da rapidez com que os policiais têm que agir. Nascimento ordena que os policiais revistem casa por casa. Em uma cena específica, um plano médio é usado para mostrar três policiais na porta de um barraco. Eles arrombam a porta e apontam as armas para uma família – um adulto e três crianças, que estão em volta da mesa almoçando. Há um corte e a cena seguinte mostra os policiais invadindo um dos quartos da casa e acordando um garoto a tapas. Aqui, vale a pena destacar o modo como os policiais tratam os moradores, pois o que se segue é

uma explícita violação dos direitos humanos: a integridade física e moral dos moradores é ameaçada por interrogatórios que mesclam ofensas e agressões. Na sequência, enquanto os policiais apontam armas para esse garoto, a quem acabam de acordar, o Capitão pede "permissão" ao garoto para revistar seu armário. O policial que acompanha o capitão encontra um tênis de marca reconhecidamente cara e o garoto alega que o havia ganhado. E o policial afirma: "ganou não, tu perdeu. Vamos embora!". E ele é levado para fora do barraco. Outro subordinado ainda tenta alertar Nascimento acerca das agressões que estavam sendo feitas aos moradores e da má repercussão na comunidade, mas o Capitão contesta dizendo que havia subido para buscar "o cara" e que iria "quebrá-lo" naquele dia. O subordinado reforça que não concorda com tortura. Ignorando o conselho, o Capitão diz que ele podia ir embora, juntamente com sua equipe.

Na sequência, Nascimento leva o jovem que havia ganhado o tênis para o alto do morro dizendo-lhe: "Eu não quero machucar você. Eu não quero que você saia daqui machucado. Você entendeu? Cadê o Baiano?" Já na primeira negativa do garoto, Nascimento dá-lhe um tapa no rosto. Daí em diante, ele é esbofeteado e asfixiado com um saco plástico colocado em sua cabeça. Ao resistir, o garoto é humilhado, a ponto de o Capitão mandar que lhe tirem as calças e a cueca enquanto pega um cabo de vassoura para acertar-lhe o meio das pernas. Diante de tal ameaça, o garoto confessa o paradeiro do Baiano.

Os cortes dentro da sequência, a música de suspense e os planos que privilegiam as feições dos personagens conferem um ritmo tenso às ações, significando que os policiais estão agindo sob forte pressão e tensão. Isso nos permite perceber que, apesar de os procedimentos violentos serem rotineiramente utilizados pelos policiais em suas abordagens, eles constituem um conhecimento prático que não é assumido publicamente, causando mal-estar e exigindo "sangue frio".

A cena seguinte mostra Baiano em seu esconderijo, um dos barracos da favela, demonstrando preocupação com a aparente tranqüilidade do morro. O ambiente de calma é interrompido pela chegada dos policiais do BOPE, que atiram nas costas do comparsa do Baiano. O sangue se projeta na câmera, conferindo hiperrealismo à cena. Baiano sobe para a laje do barraco, é acertado por um dos policiais e, em seguida, Nascimento e outro policial estão com suas armas apontadas para o traficante, já baleado e deitado no chão:

**Baiano:** Vamo trocar uma idéia aí chefe, vamo trocar uma idéia. Eu tenho muito o que aprender contigo. Me leva pro hospital, aí meu chefe!

**Nascimento:** Você já perdeu, seu filho da puta. Você já perdeu! Você vai morrer.

**Baiano:** Na cara não, chefe, para não estragar o funeral!

Nesse momento, Nascimento se dirige ao outro policial e ordena: "Passa que é teu!" A última cena é o clímax da narrativa: o policial mira o rosto do Baiano e engatilha a arma. A execução, porém, não é mostrada. Só ouvimos o barulho do tiro. Contudo, esse desfecho contribui para a confirmação de que "bandido bom, é bandido morto".

Mas esse desfecho também nos aponta uma outra questão: se a morte é a linguagem comum de entendimento entre policiais e bandidos, como instaurar entre eles um tipo de conflito que seja marcado por relações agonísticas e conflituais e que procure "lidar" com as diferenças sem aniquilá-las de antemão? O conflito aniquilador e estratégico transforma esses atores em meros alvos, em meios para se atingir a vitória e não em seres humanos dignos de respeito e portadores de direitos. Assim, não é eliminar o conflito que soluciona o problema, mas repensar a sua natureza. As sequências aqui analisadas nos remetem ao contexto mais amplo proposto pelo filme: a guerra entre policiais e traficantes não se reduz à violência bruta e gratuita, ela reinscreve continuamente as relações de força e poder que perpassam a sociedade brasileira. Entremeada à guerra do tráfico de drogas está uma guerra simbólica, travada no âmbito da linguagem, das estratégias e das táticas e que segue as mudanças históricas e sociais, ora apresentando quadros inalterados (ou em retrocesso), ora apresentando tímidas melhorias nas relações entre as forças em disputa. Todavia, uma coisa é certa: essa guerra simbólica não deixa inalterados os códigos institucionais e cotidianos que moldam as desigualdades que se fazem visíveis na linguagem, nas representações e nas identidades dos indivíduos.

## Referências

- BARROS, J. A. (2007). A história do homem que criou o BOPE e hoje prega a paz. *O Globo*, Memória da Polícia, 20/10/07.
- BALESTRERI R. B. (1998). *Direitos Humanos: coisa de polícia*. Passo fundo-RS: CAPEC, Paster Editora.
- BENJAMIN, W. (1985). O narrador. In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. SP: Brasiliense. p. 197-221.
- BENTES, I. (2003). Sertões e Favelas nel cinema brasileiro contemporaneo: Estetica e Cosmetica della Fame. In: Gian Luigi De Rosa. (Org.). *Alle Redici del Cinema Brasileiro*. 1 ed. Milão: Salerno, v. 1. p. 223-237.
- CERTEAU, M. (1994). *A invenção do cotidiano*, v.1, Petrópolis: Vozes.
- COSTA, N. R. (2004). Ofício de polícia, violência policial e luta por cidadania em Mato Grosso. *São Paulo Perspec.* [online]. V. 18, n. 1, p. 111-118.
- KELLNER, D.(2001). *A Cultura da Mídia*. SP: Edusc.
- NAGIB, L. (2002). *O Cinema da Retomada*. SP: Ed. 34.
- PRYSTHON, A. F. (2005). Os conceitos de subalternidade e periferia nos estudos do cinema brasileiro. CAPARELLI, S.; SODRÉ, M.; SQUIRRA, S. (Org.). *A comunicação revisitada*. 1 ed. Porto Alegre: Sulina.
- REIS, C.; LOPES, A. C. (1988). *Dicionário de Teoria Narrativa*. SP: Ática.
- RONDELLI, E. (1997). Mídia e Violência: ação testemunhal, práticas discursivas, sentidos sociais e alteridade. *Comunicação & Política*, RJ, v. IV, n. 3. p. 141-160.
- ROSSINI, M. (2003). Favelas e favelados: a representação da marginalidade urbana no cinema brasileiro. *Revista Famecos*, Porto Alegre, nº 10, novembro. p. 29-34.

SAPORI, L. F.; SOUZA, S. B. de. (2001). "Violência policial e cultura militar: aspectos teóricos e empíricos", *Teoria & Sociedade*, n. 7. p.173-214.

SOUZA, J. (org.). (2006). *A invisibilidade da desigualdade brasileira*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. (2006). *Ensaio sobre a análise fílmica*. 4ª Edição. Campinas, SP: Papyrus.

XAVIER, I. (2000). O cinema brasileiro dos anos 90. *Praga – estudos marxistas*. SP, n 9, junho. p. 97-138.

SIMONE MARIA ROCHA é doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ, com Pós-Doutorado em Comunicação pela UFMG, professora do PPGCOM/UFMG. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Mídia e Cultura/COMCULT.

smarocha@ig.com.br

ÂNGELA CRISTINA SALGUEIRO MARQUES é doutora em Comunicação Social pela UFMG, Professora do Programa de Pós-Graduação da Faculdade Cásper Líbero (SP) e pesquisadora associada ao GRESEC (Groupe de Recherche sur les Enjeux de la Communication) do Institut de la Communication et des Médias, Université Stendhal, Grenoble-França.

angelasalgueiro@gmail.com

*Texto recebido em junho de 2009  
e aprovado em março de 2010.*