

A opacidade do real¹

Verlaine Freitas

Um choque épico de realidade romanceado: assim se pode qualificar o filme *Tropa de elite*, do diretor José Padilha. Tendo dirigido o documentário *Ônibus 174*, que trata também da questão da violência e do Bope, o Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar do Rio de Janeiro, o cineasta inicialmente havia pensado em mais um documentário, mas — dentre outras coisas — era inviável encontrar policiais dispostos a fazer declarações sobre um assunto por demais melindroso. Apesar da escolha pela ficção, manteve-se o projeto de alimentar os espectadores com a percepção aguda e visceral da realidade da violência e da violência da realidade.

O mito de que a sociedade brasileira é pacífica, sustentado pela não participação em guerras internacionais, parece já não ter tanta força quanto outrora, à medida que a insegurança das grandes metrópoles se nutre do reconhecimento de vários focos de violência física, explícita. O cinema, com seu potencial figurativo inigualável nas artes, mostra-se um campo bastante fértil para a elaboração simbólica e imaginária desse estado de coisas e também de sua progressiva transformação. *Tropa de elite* ecoa a conjugação entre o close da violência desmesurada e o ambiente da pobreza extrema, tal como no filme *Cidade de Deus*. Trata-se de uma estética cujo realismo não se dá apenas pela fidelidade descritiva de determinados fatos que a moral negligente de classe média insiste em não reconhecer como abundantes à sua margem, mas também pela conjugação de alguns aspectos existenciais que aspiram a uma universalidade tão pregnante quanto o choque endovenoso do mal radical. É nessa área de interseção da brutalidade do fato despido de pudor representativo e do pretense ganho narcísico advindo da consciência de níveis de significado para esses mesmos fatos que podemos perceber o caráter épico dessa estética.

A epopéia homérica, com a *Ilíada* e a *Odisséia*, apresenta-nos uma estrutura narrativa que esclarece bastante essa cinematografia brasileira atual. Na *Ilíada* vemos a trama girar em torno de dois pontos simétricos, cujas diferenças permitem ao espectador transitar de forma fluida por várias perspectivas: a questão do ultraje da honra de Aquiles e o destino de várias cidades. A grandiosidade do empreendimento bélico grego e troiano se entrelaça ao curso tempestuoso de um herói ferido intimamente. Na *Odisséia* essa dualidade também está presente, na medida em que o destino de dezenas de pessoas em vários momentos se liga por um fio à astúcia, frieza e perseverança de Ulisses.

Não se trata — é verdade — de mera transposição do universo lendário e heróico da Grécia arcaica para os dias de hoje, mudando-se apenas o contexto e os personagens, mas salta aos olhos o quanto foi mantido o princípio que estrutura a narrativa. Isso pode ser visto com clareza em um dos momentos fracos do filme. A honra ferida de que nos fala Homero não é de um guerreiro qualquer, mas sim do mais valoroso dos heróis, aquele cuja excelência é luminosamente reconhecida como decisiva para o curso de toda a guerra. Tudo parece girar em torno de sua cólera, e o desfecho final se dá precisamente em função da morte do guerreiro que lhe é mais próximo e amigo. É em função da morte de Pátroclo que Aquiles decide participar da guerra. No filme de José Padilha, temos uma narração feita pelo protagonista principal, em que ele se elogia explicitamente em vários momentos, e muito do argumento narrativo de toda a história, através das vicissitudes do treinamento draconiano para ingressar no Bope,

¹ Texto publicado no jornal Estado de Minas, Belo Horizonte, 24 de novembro de 2007, Caderno Pensar, p.3.

consistirá na ênfase no quanto é necessário e ao mesmo tempo difícil encontrar um substituto cuja robustez moral seja tão incorruptível quanto sua excelência militar. Creio que não por coincidência, a parte final do filme se desenrola devido à morte daquele que também era mais próximo ao protagonista.

Outro filme recente também compartilha tais elementos cinematográficos: *Munique*, de Steven Spielberg, que parece ter influenciado bastante a construção do roteiro de *Tropa de elite*. Tal como neste, aquele apresenta um personagem central que mergulha intimamente na árdua tarefa de exercer uma violência brutal em nome de uma causa cuja importância transcende a esfera inquietante das dúvidas sobre sua condição humana. Em ambas as obras temos uma esposa que está grávida, permitindo contrastar a fragilidade de vidas esfaceladas à dimensão sublime de gerar um filho. Se não foi uma enorme coincidência, pelo menos uma inspiração direta de uma cena em que o protagonista de *Munique* chora quando a esposa coloca o recém-nascido ao telefone para que seu pai o ouça, e o já famoso Capitão Nascimento também ouve pelo telefone os batimentos cardíacos de seu futuro filho e se enche de júbilo.

“Maniqueísmo”, a perspectiva que enxerga nas coisas uma dualidade entre um bem e um mal extremos, purificados, não é aplicável a essa vertente cinematográfica, pelo menos não de forma ingênua, imediata. Eu diria que, na verdade, ele é cirurgicamente contornado através de diversas estratégias. Talvez melhor dizer que seja dissimulado. Explico-me.

Esse realismo precisa dialogar com formas estéticas em que a cisão entre o bem e o mal serve de ponto de apoio para críticas bastante contundentes. Para escapar a essa polarização, temos a todo instante um xadrez de situações em que se quer mostrar que “ninguém é totalmente bom, nem totalmente mau”. Essas duas cenas que acabamos de descrever são um exemplo de como se apresenta a ambigüidade do caráter, na medida em que a bondade não é expressa apenas por ações, o que seria por demais frágil perante a brutalidade sem fim, mas por uma emotividade tocante, que serve para adensar humanamente o personagem. A dissimulação reside na necessidade bastante didática de mostrar os momentos em que se é bom e mau, mas também aqueles em que o personagem muda seu posicionamento, para se acentuar também a mutabilidade do caráter. Deixa de haver alguém que encarne apenas o bem e o mau, mas várias cenas significativas — não todas, claro — exemplificam, ilustram, essa polaridade.

Se, por um lado, há espectadores e críticos prontos a elogiar a coragem de mostrar a ambigüidade moral, por outro temos a cobrança também já previamente armada da representação de um bom ponto de vista sobre a difícil relação entre violência, pobreza, corrupção, fragilidade institucional e humana, consumo de drogas, papel da classe média e do governo etc. Embora seja claro que se trata de uma obra de ficção, o tom documental e a gravidade política, ética e afetiva do complexo temático potencializam o desejo do espectador de ver uma leitura de mundo por assim dizer progressista — para não dizer verdadeira. Junte-se a isso o fato de as longas cenas de tortura e assassinato parecerem ansiar por uma legitimação: inserir-se em uma perspectiva conceitual mais elevada, para não se perderem no gozo fácil da violência de diversão, como vemos em vários filmes de Hollywood. Mesmo que não se arrogue uma pretensão filosófica ou sociológica, o impacto imagético-imaginário de filmes como *Cidade de deus* e *Tropa de elite* tem muito de seu sentido na satisfação de se assenhorar de um mundo vertiginosamente real.

“Estamos aqui, no coração da Amazônia...”: onde fica esse lugar? Como também o da guerra, da tempestade, da pobreza... Na verdade ele não existe, pois tão-somente figura o lócus da substância vicejante do real, consumido através de uma rede imaginária cuidadosamente articulada em torno da percepção de algo mais real do que a própria realidade, como nos diz Jean Baudrillard em seu livro *A sociedade de consumo*.

O real é evocado vivamente e aprisionado em sua representação. A dificuldade de manter os olhos na tela, que repetidas vezes nos mostra cenas por demais pesadas, ecoa o fascínio de um abismo cuja gravidade é tão expressiva quanto a necessidade de reconhecer que se trata, afinal de contas, de uma ficção que expõe fatos vividos em lugares indesejavelmente próximos. Trata-se de um real por demais granuloso, denso, que não deixa transparecer que ele não é apenas um objeto de saber, de reflexão, de ponto de vista, mas de desejo. Como um objeto estético (deixando em suspenso a diferença entre arte e cultura de massa), ele substitui a si mesmo, “atuando” no triplo sentido da palavra: estando em ato (como algo que efetivamente decorre diante de nós), como uma ação que representa outra (quando dizemos da atuação no teatro), e como algo atual (contemporâneo, de nosso tempo). Tal como podemos perceber que a realidade contém diversos níveis, desde a percepção sensível mais imediata, até concepções abstratas, que nos fazem ver as mesmas coisas como radicalmente diferentes, o redemoinho realista em que esse cinema nos coloca produz uma espécie de amálgama de diversas linhas de tensão. O resultado mais significativo é uma tessitura que coloca uma espécie de névoa para a alteridade do real, fazendo com que não seja muito mais pertinente questionar o estatuto da ficção e do factual como objetos de desejo. Nessa indistinção, ficamos diante de um real opaco, por demais opaco.

Verlaine Freitas é professor de filosofia da UFMG