

**Capitão Nascimento, protagonista de um espetáculo:  
a jornada do herói na sociedade do consumo<sup>1</sup>**Carolina Cavalcanti FALCÃO<sup>2</sup>  
Beatriz Braga BEZERRA<sup>3</sup>**Resumo**

A partir de um paralelo traçado entre dois modelos de herói, um estruturado na narrativa da transformação e outro estabelecido a partir de pressupostos de consumo, entender como o filme brasileiro Tropa de Elite concilia essas duas trajetórias. Dessa maneira, procura-se comprovar como mesmo não sendo desenvolvida como uma narrativa heroica paradigmática, o drama do Capitão Nascimento foi consumido pelo público como o de um herói. A afirmação se baseia nas contribuições de Morin (1997) sobre o apelo da violência na cultura de massa; de Douglas & Kelner (1990), sobre o ressurgimento do herói no cinema dos anos 1980 como uma guinada conservadora do papel do herói nas narrativas e nos conceitos de consumo apresentados por Slater (2001) e Campbell (2000), enquanto modo dominante de reprodução social e enquanto manifestação do desejo na subjetividade humana, respectivamente.

**Palavras-chave:** Jornada do Herói. Consumo. Cinema Brasileiro. Violência. Cultura de Massa.

**Introdução**

Um conhecido adágio popular afirma que “heróis não nascem; são criados”. Trata-se de uma maneira de demonstrar que a personalidade heroica não é algo nato e sim uma característica conquistada a partir de uma determinada experiência. A noção de transformação seria, portanto, fundamental para que o herói se constituísse.

Analisar a figura do herói requer mais do que um entendimento sobre esse processo de transformação. Ideias de guerra e combate são recorrentes quando se trata do assunto, levando à afirmação de que heróis e guerreiros são, praticamente, sinônimos. Além disso, há também um entendimento sobre o caráter nobre desse personagem, que viria sempre a triunfar em sua história. São aspectos sobre o herói que

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho 09: Comunicação, Consumo e Memória, do 2º Encontro de GTs - Comunicon, realizado nos dias 15 e 16 de outubro de 2012.

<sup>2</sup> Mestranda em Comunicação no PPGCOM (UFPE). E-mail: carolfalcao00@hotmail.com.

<sup>3</sup> Mestranda em Comunicação no PPGCOM (UFPE). E-mail: beatriz.braga@hotmail.com.

necessariamente não se excluem, mas que atuam na construção de uma personalidade complexa.

Uma das principais contribuições para entender melhor do que se trata o herói vem do mitólogo americano Joseph Campbell, que em 1947 publicou o livro “O herói de mil faces”. Nele, o autor estabelece que o herói é aquele que empreende uma jornada dividida em três etapas. Campbell foi buscar na mitologia Ocidental e Oriental os relatos que constituem a história heroica e percebeu que essa narrativa é recorrente na experiência humana. Para Campbell, é a jornada que define o herói.

Mas nem algo tão relevante e definidor quanto a aventura do herói passa impune à cultura de massa. Nessa perspectiva, pretendemos situar como o consumo refuncionaliza esse paradigma, ultrapassando a ideia de transformação. Para isso, temos como análise o personagem Capitão Nascimento, interpretado pelo ator Wagner Moura no filme *Tropa de Elite* (2007). Capitão Nascimento não é, do ponto de vista de Campbell (1997), o herói da história, mesmo tendo sido consumido como tal. Cumprem essa função os personagens Neto e Matias, pois são eles que cumprem um rito de iniciação. Capitão Nascimento é que se pode definir como herói de consumo.

### **A jornada do herói**

Comumente associado ao arcaico, o mito também se faz presente no mundo contemporâneo. Segundo o pesquisador romeno Mircea Eliade (2002), o mito é uma questão eterna, que trata o problema do homem, não importando o momento histórico ou a cultura que o aborda. Na compreensão de Eliade (2002), existem várias formas de narrar o mito e mesmo com as transformações ao longo da história, certos aspectos permanecem preservados.

No âmbito das figuras mitológicas que povoam a experiência humana, encontra-se o herói. Ele está inserido num acontecimento narrativo cujas recorrências podem ser observadas em diversas fontes. Desde os mais variados registros mitológicos na Antiguidade, passando pelos contos de fada da Idade Média até os *blockbusters*<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Ou arrasa-quarteirões, termo em inglês utilizado para definir os filmes com grande arrecadação de bilheteria.

produzidos por Hollywood, é no empreendimento de sua jornada que o herói se apresenta como tal.

O trabalho de Campbell (1997) elabora, em paralelo com as teorias dos arquétipos de Jung, a história na qual a figura do herói se revela e que vem sendo contada ao longo de toda existência humana. Trata-se da “Jornada do Herói” ou do monomito. Para ele, o herói faz parte do repertório de arquétipos que povoam o inconsciente, os ritos de passagem e as visões. É o homem ou a mulher que “conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou normas válidas, humanas” (CAMPBELL, 1997, p. 13). Caracterizam o percurso do herói três estágios: separação, iniciação e retorno. Para o autor, trata-se da exaltação do rito de passagem, uma narrativa que demonstra uma ruptura entre um eu ignorante das “coisas do sagrado” e uma nova personalidade, iniciada.

Ainda na perspectiva desse perfil do herói, o entendimento Jungniano de arquétipo enquanto “imagem primordial”, modelo imaterial no qual a psique tenta se ajustar, foi bastante utilizado por Campbell. Isso porque essas imagens se repetiriam de tal maneira constante e regular através de gerações, criando uma tendência à estrutura que sustentaria um arquétipo. No caso do herói, temos uma figura ambivalente, que inclui duas facetas que se opõem: uma normal, regular, mundana, igual a qualquer outra pessoa na Terra; outra, carregada de virtudes, ética e valores como coragem e determinação. Dessa forma, podemos apreender uma questão fundamental no estudo de Campbell, que é o entendimento de que o herói não nasce pronto, ele se constitui a partir do empreendimento de sua jornada, intencional ou involuntária. Ou seja, o herói só existe a partir do momento que empreende sua aventura, rumo a algo desconhecido e que oferece grande perigo.

Essa aventura é apresentada como uma trajetória circular, que prevê uma partida, (de um mundo ordinário, comum) uma iniciação (que implica em mudanças significativas) e um retorno ao mundo de origem. Nesse retorno, o herói não é mais o mesmo. Ele volta com o poder de distribuir benefícios, como um senhor de dois mundos.

Um herói, vindo do mundo cotidiano, se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma

vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes (CAMPBELL, 1997, p.12).

O começo da jornada se dá com a partida do herói (que ainda não se entende como tal). O início da aventura é tratado, muitas vezes, como um mero acaso que virá a revelar um mundo insuspeito. Então, o herói entra numa relação com forças que não são plenamente conhecidas. “O chamado sempre descerra as cortinas de um mistério de transfiguração: um ritual ou momento de passagem espiritual que, quando completo, equivale a uma morte seguida de um nascimento” (CAMPBELL, 1997, p. 40). No estágio da partida se encontram os momentos da travessia do limiar, que representa uma passagem do conhecido (seguro) para o desconhecido (inseguro) mediante uma escolha consciente e corajosa do herói.

No filme, essa fase pode ser detectada quando os dois personagens (Neto e Matias) parte para o morro do Turano por escolha própria. Os dois querem fazer algo diferente, sair dos limites do quartel, onde estavam trabalhando, para assim, sentirem-se policiais. A situação não sai como prevista e eles se deparam com a entrada num mundo novo, no mundo do Batalhão de Operações Especiais (BOPE).

Na segunda fase da jornada, o herói passa pela iniciação. É um momento em que a personagem se purifica, tornando-se humilde. Campbell (1997) percebeu que os relatos da iniciação se dão à noite, na escuridão, e estão povoados de figuras mitológicas assustadoras (gárgulas, guardiões, entre outros). Porém, também é nesse estágio em que a figura do *guia* surge. Com ele, o herói tem a indicação daquilo que deve fazer para ser salvo. A iniciação contempla, ainda, a *apoteose*, momento em que a tarefa do herói é concluída.

Um momento decisivo no filme, os dois aspirantes a integrantes do BOPE passam pelos mais diversos tipos de provação. A vontade de pertencer ao grupo e colocada à prova e os que não conseguem empreender a iniciação são deixados de fora. Neto e Matias confirmam a jornada do herói ao concluírem o treinamento e voltarem para o mundo que deixaram pra trás transformados.

A terceira e última fase da jornada é o retorno. O fechamento do círculo se dá quando o herói inicia o trabalho de trazer os símbolos da sabedoria<sup>5</sup> para o reino humano, garantindo a renovação da comunidade, da nação, do planeta. Nessa passagem, o herói toma conhecimento do ônus de sua experiência.

Com a morte de Neto (morrer e ressuscitar é um dos pressupostos do herói), a vocação de Matias é confirmada e o personagem assume o seu papel. Se nas estruturas narrativas que Campbell (1997) estudou, a personalidade antiga deve morrer para deixar que a nova venha à tona, foi preciso que Neto morresse para que a vocação heroica de Matias fosse percebida.

Como já foi dito anteriormente, o herói se afirma como tal a partir do empreendimento de sua jornada. Dessa forma, não se pode pensá-lo em termos maniqueístas de que esse arquétipo seja uma pessoa “do bem”. As virtudes, coragens e demais qualidades que ele apresenta são muito mais um requisito para determinada fase da aventura do que um traço positivo de seu caráter. Campbell deixa essa ideia clara quando apresenta algumas tipologias de heróis. São elas: infância do herói (é preciso lembrar que simbólica e essencialmente, a jornada é um rito de passagem, de uma vida infantil para uma adulta, iniciada); o herói como amante; o herói como guerreiro; o herói como imperador e tirano; o herói como redentor do mundo e, por fim, o herói como santo.

A fim de atender os objetivos propostos neste trabalho, utilizaremos a ideia de herói guerreiro. Esse aspecto do herói está atrelado a forças elementares, iniciais. Esse herói é o que cumpre a tarefa de “limpar o terreno” da humanidade de monstros (remanescentes de épocas primeiras) dos tiranos da espécie humana. Assim, garante-se um projeto de ocupação do mundo (representados pela expansão da cidade) no qual o herói pode existir. “O herói mitológico traz o conhecimento do segredo do triste destino do tirano. Com um gesto, simples como pressionar um botão, ele aniquila essa impressionante configuração” (CAMPBELL, 1997, p. 174).

---

<sup>5</sup> Nos contos de fadas, que também foram estudados por Campbell, objetos como o velocino de ouro ou a conquista de uma princesa adormecida são entendidos como esses símbolos.

## O herói de Campbell no cinema

O cinema, como produção geradora de sentidos, não é indiferente à carga mitológica do herói. Essa relação é tão significativa que o padrão *monomito* pode ser encontrado em vários filmes, sobretudo a saga “Jornada nas Estrelas”, produção reconhecida pelo próprio Campbell como uma elaboração moderna da jornada do herói para jovens<sup>6</sup>. O trabalho do mitólogo também influenciou *A jornada do escritor: estrutura mítica para roteiristas*, documento criado por Christopher Vogler, no final dos anos 1990, para orientar roteiristas iniciantes dos Estúdios Disney. Nele, a jornada do herói é usada como referência para construir uma estrutura básica, na qual as histórias vão se desenrolar, é o que a indústria cinematográfica passou a chamar de Paradigma Disney<sup>7</sup>.

Assumindo a pertinência do cinema como mais um lugar de narração do mito heroico, parece bastante pertinente ressaltar as considerações de Michael Ryan e Douglas Kellner (1990) a respeito do herói, que durante as décadas de 1960 e 1970 teve seu poder e relevância questionados pelo liberalismo da época. A contrapartida desse posicionamento veio durante nos anos 1980 e 1990, quando uma mobilização conservadora trouxe de volta uma ideia de heroísmo baseada no herói masculino, branco e ocidental às telas, com filmes como *O exterminador do Futuro* (1984), *Super-Homem* (1983), *Indiana Jones* (1981) e o próprio *Jornada nas Estrelas* (1979) (RYAN; KELLNER, 1990, p. 218-219). Assim, os autores definem esse herói a partir da relação interdependente de três personalidades: a do patriarca, do empresário e do guerreiro.

Representações culturais do heroísmo masculino, que fetichizam o “poder” masculino e promovem modelos idealizados de comportamento masculino, são uma maneira tradicional de reproduzir a dominação masculina nas esferas política, econômica e doméstica (RYAN; KELLNER, 1990 p.222).

A ideia do herói guerreiro encontra guarida não só numa estrutura mitológica, mas também naquilo que Edgar Morin (1997) define como uma liberdade imaginária, que só poderá ser exercida pelas pessoas através das aventuras trazidas, por exemplo,

<sup>6</sup> Para mais informações, ver “O Poder do Mito”, de Phillip Moyers.

<sup>7</sup> A aplicação da estrutura que Vogler preconizava ficou de tal maneira evidenciada nas produções dos estúdios Disney, que o paradigma com o mesmo nome pode ser utilizado para identificar os filmes.

pelo cinema. “O homem civilizado, regulamentado, burocratizado (...) se libera projetivamente na imagem daquele que ousa tomar o dinheiro ou a mulher, que ousa matar, que ousa obedecer à sua própria violência” (MORIN, 1997, p.112). É nessa projeção que se encontra a polaridade negativa da cultura de massa (a violência, o Thannatos<sup>8</sup>) em equilíbrio com a polaridade positiva (o Eros<sup>9</sup>, o amor, o *happy end*). Para Morin, é nessa polaridade que se poderia entender, por exemplo, o fascínio que certos temas despertam, tais como as gangues, o agente secreto ou o policial clássico, todos lutando contra ou pela lei e, sobretudo, pela lei por meios ilegais (MORIN, 1997, p. 113).

Parece bastante oportuno se utilizar desse entendimento de Morin (1997) para tratar o conceito de consumo a partir de duas perspectivas. A primeira, apresentada por Slater (2001), ao indicar o consumo como um arranjo social no qual se define uma relação mútua entre os desejos e necessidades dessa organização social. Culturas de consumo seriam, portanto, um modo dominante de reprodução social, mesmo não sendo o único no Ocidente, durante a modernidade. A segunda perspectiva vem de Colin Campbell (2000), ao caracterizar o consumo moderno a partir do lugar ocupado pela emoção e pelo desejo ocupado na nossa subjetividade. Dessa forma, a lógica do consumo se daria em função da gratificação do que da satisfação das nossas necessidades.

Esse entendimento de projeção e liberdade imaginária que Morin propõe também é oportuno para ser pensado à luz dos conceitos desenvolvidos por Guy Debórd, sobre a *Sociedade do Espetáculo*. O autor francês argumenta, em uma de suas 221 teses, que com o desenvolvimento de uma economia de abundância, típica das sociedades industrializadas, existe um crescente processo de falsificação do mundo. Isto é, as experiências não seriam vividas diretamente, mas sim mediadas por uma “representação espetacular do homem vivo”, uma espécie de vedete da sociedade do espetáculo. “A condição de vedete é a especialização do vivido aparente, o objeto de identificação com a vida aparente sem profundidade, que deve compensar o estilhaçamento das especializações produtivas de fato vividas” (tese 61, 1997, p. 40).

---

<sup>8</sup> Deus da Guerra, na mitologia grega.

<sup>9</sup> Deus do Amor, na mitologia grega.

Dessa forma, Debord afirma que o espetáculo é um produto que estabelece uma alienação recíproca com a realidade. “A realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real” (tese 8, 1997, p.15). Para ele, a vivência direta passa a ser dada como representação.

A configuração do espetáculo enquanto experiência do que é real se dá pela ocupação da vida social pela mercadoria (tese 42, 1997, p.30), levando a um entendimento de que todo expectador é, em última análise, um consumidor. Dessa forma, partimos do entendimento que o consumo da violência, enquanto prática social que reforça projeções e experiências espetacularizadas de uma liberdade imaginária se apoia num discurso catalisado pela figura do herói.

Utilizaremos como proposta de análise para esse trabalho o personagem Capitão Nascimento, do filme *Tropa de Elite* (2007) como um representante desse herói guerreiro, que tanto Campbell (1997) quanto Ryan & Kellner (1990) definiram.

### **A violência no cinema, um panorama brasileiro**

Antes de adentrarmos na análise do personagem do Capitão Nascimento, convém fazer um panorama da representação da violência no cinema brasileiro, bem como um breve contexto da produção do país.

O ressurgimento do cinema brasileiro ou cinema da Retomada como foi chamado o período, representou o grande momento de produção audiovisual do país. Com a promulgação da Lei do Audiovisual (1993) e outras leis de incentivo estaduais e municipais o Brasil voltou a pautar a imprensa com suas obras fílmicas. A característica marcante desse período foi à presença de temáticas nacionais nas telas, afirmando mundialmente as contradições do país e dialogando com a produção da década de 1960 quando os filmes traziam temáticas nacionais, só que agora são trabalhadas em uma nova proposta estética<sup>10</sup>, como destaca Fernanda Salvo (2006):

---

<sup>10</sup> O requinte proposto ao público no tratamento da imagem ou na confecção do roteiro fez com que o cinema da Retomada se reconciliasse com a tradição do filme de mercado, caracterizada pelo bom acabamento técnico, quase publicitário, e pelos filmes de gênero da indústria - que correspondem ao modelo americano de entretenimento (SALVO, 2006, p.3).

A imagem da miséria, o cotidiano de marginalizados, de desempregados, de drogados, a realidade do sertão, da favela e das periferias que cercam as grandes cidades tomou conta das telas. O cinema da Retomada pôs a nu a tragédia social brasileira a partir do seu derivado mais visível: a violência urbana (SALVO, 2006, p.1-2).

São algumas obras da Retomada que carregam a temática da violência em diversas formas: *Como nascem os anjos* (1996) de Murilo Salles; *Amarelo Manga* (2003) de Cláudio Assis; *Central do Brasil* (1998) de Walter Salles; *O invasor* (2001) de Beto Brant; *Notícias de uma guerra particular* (1999) de Kátia Lund e João Moreira Salles; *O prisioneiro da grade de ferro* (2003) de Paulo Sacramento, entre outros.

“Desde o Cinema Novo a violência é a peça-chave de uma conexão entre o cinema e a política”, diz Maurício Pereira (2006, p.8). Entretanto, o Cinema Novo da década de 1960 trazia a questão da violência à tona por uma motivação mais existencial, visando legitimar causas populares frente à opressão; já o cinema da Retomada, produz obras com certa brutalidade. Ivana Bentes (*apud* RAMOS, 2003) define:

Um brutalismo que teria como base “altas descargas de adrenalina, reações por segundo criadas pela montagem... as bases do prazer e da eficácia do filme norte-americano de ação onde a violência e seus estímulos sensoriais são quase da ordem do alucinatório, um gozo imperativo e soberano em ver, infligir e sofrer a violência”, a qual é transformada, portanto, em “teleshows” da realidade, que pode ser consumido com extremo prazer, mostrando-se randômica, destituída de sentido [chegando] à pura espetacularidade (BENTES *apud* RAMOS, 2003, p.384).

Esse cinema que exhibe a violência como um show, um espetáculo que caminha no limiar da realidade se mostra com a proliferação de documentários falsos<sup>11</sup>, montados, que carregam técnicas de montagem e filmagem características do estilo documental. “Desde o fim do século XVIII não se sabe onde acaba a arte e onde começa a vida” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.3); o cinema ficcional se torna documentário e o documentário se assume como ficção. Um exemplo disso é o filme *Ônibus 174* (2002), do diretor José Padilha. Documentário que remonta o sequestro do ônibus da linha 174 no Rio de Janeiro em 2000, a obra reúne uma dramatização dos fatos, filmagens e entrevistas concedidas à época do crime. Tudo isso aliado ao estilo realista

---

<sup>11</sup> O gênero *mockumentary*, do inglês documentário falso, ganha destaque com produções que ficionam a vida real.

que não poupa sangue artificial para aproximar-se ainda mais da vida real sem tom cômico ou de ironia.

Diversos outros filmes nacionais seguem essa linha realista como *Carandiru* (2003) de Hector Babenco, sobre um dos maiores cárceres da América Latina (com capacidade para até 7000 detentos), as histórias de alguns presidiários e os conflitos que resultaram no massacre em 1991 que é remontado com recortes de transmissões jornalísticas e depoimentos de presos sobreviventes.

Márcio Seligmann-Silva (2008) descreve esse tipo de estratégia como “auto-encenação midiática”, ou seja, a utilização do recurso de fotografias e filmagens jornalísticas sobre os fatos que embasaram a criação dos filmes; prática muito comum em obras que tratam de violência e que surgem de objetos “pré-formatados” pela mídia. No caso de *Carandiru*, esses recursos serviram para quebrar o ritmo da encenação do massacre: execução a sangue frio, violência do Estado contra a população. E a mídia a reproduzir tudo isso.

A violência em *Carandiru* é mostrada como correção covarde imposta aos que deveriam ser ressocializados; o mesmo público que assiste ao espetáculo da dor sente pena, revolta, o espectador quer justiça.

O cinema de autocomiseração representa um filão da produção nacional e internacional, que, com sua revolta politicamente correta, não deixa de ser contraditório na medida em que se encaixa tão confortavelmente na indústria cultural e no sistema de um modo mais amplo. A falta de distanciamento e a busca da empatia fácil são as marcas destas produções (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.6).

A identificação com personagens, o tom inocente de alguns deles e o massacre violento ao final do filme contribuem para a “contra-catarsé”. O público não mais se deleita com a violência, sofre com a morte dos presidiários. Mas boa parte dos filmes tende a contribuir para perpetuar a violência como espetáculo.

A noção de espetáculo tal como descrita por Debord se estabeleceu quase como um dado, mas descritivo. Vivemos na sociedade do espetáculo, não há como contestar. De maneira mais genérica, a noção busca dar conta da dimensão cotidiana que a presença do jogo midiático impõe para as relações sociais e políticas. A noção de sociedade do espetáculo é eficiente. O rótulo funciona tão bem talvez

porque compartilhe um pouco do apelo sensacional que critica (HAMBURGUER, 2008, p.14).

A ideia da *Sociedade do Espetáculo* estampada no cinema é o que veremos com a análise de *Tropa de Elite* (2007), filme de José Padilha que narra a história de Capitão Nascimento, membro do Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE) em missão ao Morro do Turano e em busca de um substituto para si próprio.

### **Capitão Nascimento: o herói aclamado**

O filme *Tropa de Elite* aborda como temáticas principais o tráfico, a violência e a corrupção e gerou uma grande polêmica ao indicar que a violência urbana é resultado do tráfico de drogas financiado por moradores da própria cidade que reclamam tanto da violência. Comentários também criticavam as práticas violentas dos membros do BOPE que, quando detiam algum traficante, torturavam-no até conseguirem as informações que precisassem sobre outros comparsas.

A obra de José Padilha foi acusada de fazer apologia à violência e o diretor foi intitulado de fascista. O diretor se defende e diz que “mostrou a realidade” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.13). Polêmicas à parte, o filme teve grande sucesso de bilheteria alcançando a marca de 2.417.754 espectadores nos cinemas e mais de 11 milhões de pessoas<sup>12</sup> que teriam visto o filme de forma ilegal.

O Capitão Nascimento, interpretado por Wagner Moura, sofre bastante pressão da esposa para sair da tropa de frente do BOPE e, portanto, está estressado em busca de alguém para substituí-lo. Por ser o narrador da obra, deixa claros seus momentos de tensão e decepção com os políticos e com a polícia corrupta. Ao mesmo tempo, se sente responsável por “limpar” o morro do tráfico e faz isso ao longo do filme com as próprias mãos. Nascimento está em crise, não acredita que haja outra solução para o problema da violência nos morros do Rio de Janeiro que não seja a execução, um a um, de todos os traficantes.

---

<sup>12</sup> Pesquisa realizada pelo Ibope. Isabela Boscov. Recorde de Contravenção. *Revista Veja*, São Paulo, no.2030, p. 86, 17 de Outubro de 2007. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Tropa\\_de\\_Elite#cite\\_note-veja1-3](http://pt.wikipedia.org/wiki/Tropa_de_Elite#cite_note-veja1-3). Acesso em: 04/06/2012.

Como em certos filmes de *western*, Nascimento é um baluarte da “moral” que se opõe tanto aos corruptos decadentes da tropa convencional de polícia, como também aos malandros do morro. Ele é o educador, ortopedista da sociedade, que vai endireitá-la, mesmo que isto lhe custe o casamento – ou a vida (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.7).

O filme põe em contraponto a postura politicamente correta imbuída na atuação contra a corrupção de Nascimento com o ápice da desumanidade também por ele praticada ao torturar e executar traficantes. Essa questão e outras motivaram debates consecutivos entre um público dividido. O prazer do espetáculo da violência ou o horror das mortes injustificáveis.

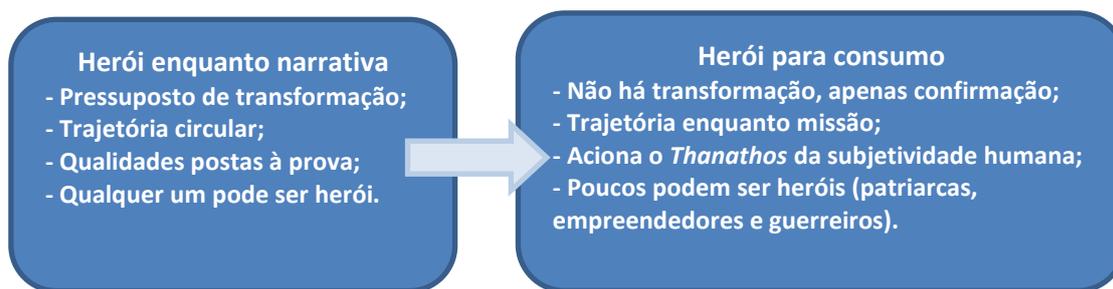
Paralelamente ao complexo dilema enfrentado pelo Capitão do BOPE, desenrolam-se as histórias dos personagens Neto e Matias, dois soldados iniciantes que, ao optarem pela carreira no Batalhão, cumprem um processo de transformação. De ingênuos soldados que queriam mudar o mundo, Neto e Matias assumem a responsabilidade de serem um dos substitutos do Capitão Nascimento e para isso cumprem um treinamento, uma iniciação à qual poucos conseguem sobreviver. Como já vimos, são esses os dois personagens que, juntos, sintetizam o paradigma de Campbell.

No entanto, se Neto e Matias são, de fato, os heróis dessa história, por que somente o personagem de Wagner Moura foi identificado dessa maneira? Que representações o Capitão Nascimento aciona ao ser consumido como herói?

### **Considerações finais**

A partir do que expomos anteriormente, é possível fazermos a seguinte proposição: o herói que o personagem Capitão Nascimento representa é formatado a partir de um modelo de heroísmo, que atende uma necessidade de consumo catalisada pela cultura de massa, pelo conservadorismo político do cinema nos anos 1980 e pelo potencial espetacular que histórias de combate desperta. Nessa perspectiva, o herói enquanto experiência narrativa de transformação, como proposta por Campbell (1997) não encontrou receptividade entre o público do filme.

Assim, é possível fazermos o seguinte quadro, indicando uma possível transição entre as duas modalidades de herói:



Esses dois modelos não necessariamente se excluem, mas no caso do filme *Tropa de Elite*, eles acontecem paralelamente no desenrolar da história. Se por um lado, temos os personagens Neto e Matias conjugando a identidade do herói enquanto narrativa; temos, por outro, o papel do Capitão Nascimento, que atende ao pressuposto do heroísmo para consumo. Assim, temos as seguintes distinções entre Neto/Matias e o Capitão Nascimento:

<b>Neto/Matias</b>	<b>Capitão Nascimento</b>
De soldados para “caveiras”	Não existe transformação
Cumprem uma iniciação	Não há um rito a ser seguido
Morte e ressurreição	O personagem começa e termina a história na mesma situação

Dessa forma, observa-se, com a análise feita ao longo do trabalho, que a figura de Nascimento toma o título de herói diante da espetacularização da temática da violência trazida por José Padilha. A liberdade imaginária se consolida na constatação do deslocamento da atenção/aclamação do público ao personagem interpretado por Wagner Moura. Se a catarse da plateia ocorre em função das atitudes vingativas do Capitão, logo, o consumo reproduz as necessidades sociais. O comportamento corretivo impulsiona o processo de identificação guiando a fruição da obra através da emoção e do desejo. O público se sente representado pelo Capitão Nascimento, se satisfaz com sua postura e eleva-o ao heroísmo.

**Referências**

CAMPBELL, Colin. **A ética romântica e o espírito do consumismo moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix, 1997.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

HAMBURGUER, Esther. **Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo**. CEBRAP, Novos Estudos, São Paulo, n.78, p. 113-128, jul, 2007.

MORIN, Edgard. **Cultura de massas no século XX**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

PEREIRA, Maurício. **Violência, cinema e processo democrático no Brasil**. II Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. UFBA, Salvador, maio, 2006.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Má-consciência, crueldade e narcisismo às avessas no cinema brasileiro contemporâneo**. Estudos Socine, São Paulo, Ano IV, p.371-379, out. 2003.

SALVO, Fernanda. **Cinema brasileiro da retomada: da pobreza à violência na tela**. *Revista ESPCOM*, Belo Horizonte, v. 01, n 01, p. 1-10, 2006. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~espcom/revista/numero1/ArtigoFernandaSalvo.html>. Acesso em: 04/06/2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Violência e cinema: um olhar sobre o caso brasileiro hoje**, 10/2008, *Comunicação & Cultura*, Vol. 5, pp.95-108, PORTUGAL, 2008. Disponível em: [http://cc.bond.com.pt/wp-content/uploads/2010/07/05\\_04\\_Marcio\\_Seligmann\\_Silva.pdf](http://cc.bond.com.pt/wp-content/uploads/2010/07/05_04_Marcio_Seligmann_Silva.pdf). Acesso em: 04/06/2012.

SLATER, Don. **Cultura do consumo e modernidade**. São Paulo: Nobel, 2001.