

TROPA DE ELITE: E AS NARRATIVAS DA VIOLÊNCIA

Silvia Beatriz ADOUE¹

Resumo: Este artigo analisa as narrativas sobre a violência, a partir de uma discussão sobre o filme *Tropa de Elite*, de José Padilha, lançado em Brasil em 2007. O enredo é a saga de um capitão do Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar de Rio de Janeiro, para conseguir um substituto e deixar a profissão, no meio do combate ao tráfico de drogas nos morros da cidade. O lançamento do filme coincide com um grande operativo do governo estadual nas favelas que, em nome da luta contra o tráfico, matou em um ano 961 moradores. O filme, de grande impacto no público brasileiro, reforça o relato do governo estadual, justificando práticas como a tortura e o assassinato com o argumento de se tratar de uma guerra. Isto é, ações ilegais de forças legais. Entra, assim, na batalha das narrativas, se impondo sobre os relatos das vítimas. O filme se insere na tradição da épica de América Latina que justifica a violência preventiva contra os pobres, e a apresenta como uma cruzada civilizadora. Os relatos das vítimas, em troca, são relatos inevitavelmente fragmentados, com dificuldades para disputar a hegemonia com as narrativas oficiais.

Palavras-chave: cinema brasileiro; narrativas da violência; literatura de testemunho; literatura e política.

Résumé: Cet article analyse les récits sur la violence, à partir d'une discussion sur le film *Tropa de Elite*, de José Padilha, présenté au Brésil en 2007. Le scénario raconte la saga d'un capitaine du Groupe des Opérations Spéciales de la Police Militaire de Rio de Janeiro, qui cherche à trouver un remplaçant et à abandonner sa profession, au beau milieu du combat au trafic de drogues dans les "morros" de la ville. La présentation du film coïncide avec une grande opération du gouvernement régional dans les favelas qui, au nom de la lutte contre le trafic, a tué en un an 961 habitants. Le film, qui a eu un grand impact sur le public brésilien, renforce le récit du gouvernement, justifiant des pratiques comme la torture et l'assassinat avec l'argument qu'il s'agissait d'une guerre. C'est-à-dire, des actions illégales des forces légales. Il entre de cette façon dans la bataille des récits, s'imposant sur ceux des victimes. Le film s'insère dans la tradition épique d'Amérique Latine qui justifie la violence preventive contre les pauvres et la présente comme une croisade civilisatrice. Les récits des victimes, d'autre part, sont des récits inévitablement fragmentés, qui ont du mal à rivaliser avec l'hégémonie des récits officiels.

Mots-clés: cinéma brésilien; récits de la violence; littérature de témoignage; littérature et politique.

INTRODUÇÃO

O filme *Tropa de Elite*, de José Padilha, foi lançado no Brasil em 2007, durante o mega-operativo repressivo do governo Sérgio Cabral nas favelas de Rio de Janeiro, que deixou no ano um saldo de 961 mortes de civis pela ação da polícia. Baseado no livro

¹ Professora da Escola Nacional Florestan Fernandes, do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), em Guararema-Brasil, e do Centro Universitário Claretiano de Batatais-Brasil.

Elite da Tropa, do ex secretário de segurança pública Luiz Eduardo Soares, e dos ex membros do Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar de Rio de Janeiro André Batista e Rodrigo Pimentel (2006), entra a disputar na batalha das narrativas da violência, num campo já habitado por outros relatos. Só para citar alguns deles: o documentário de Kátia Lund e João Moreira Salles *Notícias de uma guerra particular* ou *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund, baseado no livro homônimo de Paulo Lins (1997), a reportagem de investigação *Abusados*, do jornalista Caco Barcellos (2003), o romance *Inferno*, de Patrícia Mello (2000). A mesma série é alimentada neste primeiro mês de 2008 pelo filme *Meu nome não é Johnny*, de Mauro Lima, baseado no livro homônimo de Guilherme Fiúza (2007). Os relatos, com suas diferentes linguagens e apoiados em diferentes suportes, raramente incluem os depoimentos das vítimas, cuja circulação é restrita aos participantes de fóruns de moradores e movimentos sociais locais, com um alcance bastante limitado.

O relato hegemônico reforça a afirmação do governador do estado, Sérgio Cabral, segundo a qual se trata de uma guerra entre os bandidos e o poder constituído. Embora esse relato inclua as denúncias sobre corrupção de policiais, que participam do negócio do tráfico pelo cobro de propinas dos bandidos, não são questionadas as práticas ilegais, que incluem a tortura e o assassinato, das corporações policiais. Ou, quando a crítica se manifesta, sua eficiência é arrefecida convicção quase generalizada de se tratar de uma guerra. Convicção que não é negada sequer por relatos bastante críticos, como o documentário *Notícias de uma guerra particular*, já citado. Mas o filme *Tropa de Elite* é, pelos seus procedimentos narrativos e pela forma em que se deu sua circulação, de um efeito muito maior, neste caso, no reforço do relato oficial.

A construção do herói e do sentido da *Tropa*

O “herói” cuidadosamente construído, o “Capitão Nascimento”, protagonista e narrador que relata em passado, não quer a guerra. Quer sair dela, dedicar-se à família. Mas alguém tem que fazer o trabalho sujo. Ele procura um substituto. O enredo é basicamente esse: a procura de um substituto. A guerra precisa de novos combatentes, não apenas para ocupar o lugar dos que tombam, mas também daqueles que já deixaram sua tranquilidade, sua saúde, sua condição humana no confronto. De outra maneira: ninguém consegue permanecer muito tempo no BOPE (o Batalhão de Operações Especiais), a tropa de elite da Polícia Militar de Rio de Janeiro. Tem que sair antes de perder o juízo. Isto é bem verossímil. Reconhecível. O herói é portador de valores civilizatórios (a devoção à família, a integridade moral), mas o embate permanente com um inimigo desleal, a sua própria agressividade que aflora no combate e que ele tenta permanentemente conter fazem com que se contamine com a barbárie do inimigo. Suas contradições, plasmadas no seu monólogo interior, neutralizam os esforços de distanciamento crítico do espectador. As reflexões do narrador incluem as dúvidas do espectador, mantendo uma tensão que se resolve, em cada situação e no conjunto do enredo, na autojustificação.

As escolhas do roteiro permitem o efeito de verossimilhança e a eficiência na imposição do sentido defendido pelo BOPE. Quais as escolhas? Em primeiro lugar, o narrador e o foco narrativo; o uso do passado para a narração que Nascimento faz em *off* reforça o domínio do protagonista sobre o conjunto dos acontecimentos; o enredo consiste na procura de um substituto para o herói, o que permite a seleção de episódios e cenas e se articula com a construção dos três personagens, membros do BOPE (Nascimento, Mathias e Neto), os únicos personagens complexos, o resto (bandidos, policiais militares comuns e jovens ingênuos de classe média) são personagens planos. As contradições de Nascimento, as mudanças de perspectiva de Mathias, que termina substituindo o protagonista/narrador, têm grande efeito persuasivo.

A palavra “guerra”, a presença de armamentos pesados, parece justificar uma violência indiscriminada. “Guerra é guerra”, “ninguém é inocente”. Ou, como diz e repete o protagonista: “quem ajuda traficante é cúmplice”. A frase, que vale tanto para acusar tanto aos policiais comuns que participam do negócio cobrando um “arrego” do tráfico quanto aos usuários de drogas e aos simples moradores que não denunciam os traficantes, é um prenúncio e justificativa para a tortura e o assassinato dos tais cúmplices. Na guerra “vale tudo”. A morte, por “microondas”², de um jovem de classe média, que mantém uma organização não governamental patrocinada por um candidato a senador na favela, serve como justificativa para a morte do seu assassino, na ficção. E como justificativa para a morte pela polícia de mais de 961 moradores de favelas no Rio de Janeiro no que vai do ano, na realidade. O massacre não está sendo apontado como solução possível, ele já está em curso. O relato precisa apenas justificá-lo, para que as tropas possam continuar agindo “sem dô”, superando o sentimento de culpa das classes médias com um discurso bem simples: “cúmplice de bandido é bandido”, e assim deve ser tratado. E, isto não é colocado em discussão: bandido não pode ser tratado como gente. O tom com que isto é dito não dá lugar a questionamento: afinal, “bandido não tem dô”.

Se a polícia militar aparece como corrupta no filme, o Batalhão de Operações Especiais, também da polícia, aparece como o núcleo puro, que conserva os valores já perdidos pelo resto da corporação. Isto investiria o BOPE de prerrogativas que o autorizam a passar por cima da lei, à tortura e ao assassinato. A “guerra”, assim instalada no enredo, permite dar a ação dos policiais uma dimensão heróica. Não querem a tal guerra, mas foram empurrados a ela. O inimigo é poderoso e não dá trégua. A classe média -os “burguesinhos”- nem percebe o que “realmente” se passa.

Mas um dos maiores créditos pela eficiência persuasiva do relato deve ser atribuído ao texto. Aos diálogos. À captura do registro das ruas. “Heróis” e “bandidos” compartilham um registro lingüístico cru, que não suporta abstrações. Contrasta como a fala dos jovens estudantes de classe média que freqüentam a faculdade e a favela, onde mantém uma atividade beneficente. Lêem “Vigiar e Punir” enquanto fumam um baseado. O seu discurso é de uma ingenuidade caricatural. A fala da tropa que sustenta a

² Incinerado dentro de uma pilha de pneumáticos.

elite evidencia sua origem social. Assim como os bandidos, eles também são pobres. E são os pobres os que mais sofrem com a “guerra”.

Estas escolhas formais (narrador, foco narrativo, tempo do relato, personagens redondos ou planos, construção do espaço na cidade, registros de fala) permitiram um registro pragmático realista.

A circulação e recepção do relato

Mas esses procedimentos narrativos apetrecham o filme de eficiência persuasiva porque ele se articula com outros relatos, os do Estado e os dos meios de comunicação, e pela forma em que foi colocado em circulação.

O filme era anunciado como o relato “real” de um policial que deixou o BOPE. E começou a circular em edição pirateada bem antes do lançamento, vendida pelos camelôs junto com outros filmes de ação, a quatro ou cinco reais, no centro das grandes cidades, perto das estações de trem ou terminais de ônibus que vão para a periferia. Alguns vendedores, equipados habitualmente com aparelho de TV e vídeo, passavam o filme e as pessoas se juntavam para assistir trechos na rua. Público que habitualmente não frequenta as salas de cinema teve acesso a *Tropa de Elite*, impulsionado por uma verdadeira “febre” alimentada pelo boato de se tratar de uma cópia “sem censuras”, “não editada”.

Trechos inteiros dos diálogos eram repetidos à exaustão pelos camelôs e viravam clichês, instalando na linguagem cotidiana uma referência comum dentro do repertório de “experiências” compartilhadas. “Chama o BOPE”³, “número 2, traz o saco”⁴, “pega o cabo de vassoura”⁵, “agora vocês ficam e nós sobe”⁶, “quem tava co’a carga?”⁷, “como é essa parada?”⁸, “vocês são um bando de burguesinho”⁹ etc. Se o jargão foi sabiamente tirado da oralidade dos morros cariocas e das repartições policiais, o filme se encarregou de divulgar e estender seu uso a outras camadas da população. As falas, dotadas de um poder de síntese que só o enredo por todos conhecido podia conferir, foram postas em circulação carregando para o cotidiano a visão de mundo veiculada pelo relato (BARTHES, 1999).

³ Convocado para resolver quando parece que nada resolve.

⁴ Referência ao saco plástico para “submarino seco”, tortura que provoca asfixia.

⁵ Usado no filme para ameaçar de violação a um garoto, para tirar dele uma informação.

⁶ Fala do protagonista dirigida aos policiais comuns, que aparentemente foram emboscados no pé do morro que então o BOPE vai invadir.

⁷ Interrogatório numa “boca de fumo” para saber do responsável por avisar os traficantes da chegada do BOPE.

⁸ Fala do “dono do morro”, o traficante Baiano, que interroga um dos estudantes sobre a visita de um policial à favela.

⁹ Xingamento de um dos membros do BOPE aos estudantes que mantêm a atividade social na favela e consomem maconha.

Isto, somado aos noticiários mostrando os operativos ordenados pelo governo de Rio de Janeiro nos morros, apresentados nos mesmos termos que apareciam no filme, conferia um “valor de realidade”. Já não como referências a um imaginário apoiado por um sedimento de relatos sobre a marginalidade tantas vezes revisitada, mas num diálogo entre ficção e notícia jornalística de extrema sincronia. José Padilha já tinha experimentado essa relação entre relato midiático e relato cinematográfico no seu filme anterior, o documentário *Ônibus 174*. Nele, a narrativa do noticiário televisivo é apropriada pelo filme e se constitui em parte fundamental do tema tratado.

Produções midiáticas e narrativas ficcionais tornam-se parte de uma realidade vivida e atuada. Em vez de apresentarem uma crítica à mídia tal como formulada nos anos de 1960 e 70 que enfatizava a denúncia da indústria cultural, enquanto um mecanismo ilusório e controlador, estes filmes reforçam como a mídia se torna real, e a vida se ficcionaliza; como a presença da câmera deslança eventos e como o sentido do real é obtido por meio de recursos dramáticos da mídia visual. (JAGUARIBE, 2007, p.119.)

Mas, em *Tropa de Elite*, há uma “volta de parafuso”. Não já uma apropriação de imagens midiáticas ou uma dominação do discurso cinematográfico pelo midiático. Há uma simbiose, uma mútua alimentação e uma mútua atribuição de legitimidade e verossimilhança. Inclusive as denúncias de corrupção na polícia militar narrativizadas no filme eram reforçadas por matérias jornalísticas de grande circulação. Estas denúncias atraíam públicos eventualmente mais críticos que a mídia e, incluindo e confirmando suas suspeitas, os persuadiam da verdade do relato: o BOPE é a reserva moral da polícia.

Um resultado inesperado foi certa recepção em ambientes onde, por ter sofrido diretamente a violência da polícia, o sentido construído pelo filme não encontrava eco nos espectadores. Casos em que o público batia palmas quando os policiais eram atingidos. Diferentemente da reação do público de classe média. Em alguns cinemas de shopping, havia risos durante as sessões de tortura dos moradores do morro. *Bope*¹⁰ (que toca durante os créditos iniciais e nas cenas das ações do BOPE) e o *Rap das Armas*¹¹

¹⁰ [...]Homens de preto/ Qual é a sua missão?/ Entrar pela favela/ E deixar corpos no chão/ [...] Tropa de Elite,/ osso duro de roer/ pega um, pega geral/ também vai pega você [...]

¹¹ [...] Morro do Dende é ruim de invadir/ Nós com os alemão vamos se divertir/ Porque no Dendê eu vou dizer como é que é/ Aqui não tem mole nem para DRE/ Para subir aqui no morro até BOPE treme/ Não tem mole pro Exército, Civil nem pra PM/ Eu dou o maior conceito para os amigos meus/ Mas morro do Dendê também é Terra de Deus[...]Vem um de AR15 e outro de 12 na mão/ Vem mais um de pistola e outro com 2 oitão/ Um vai de Uru na frente, escoltando o camburão/ Vem mais dois na retaguarda mas tão de crok na mão/ Amigos eu não esqueço, nem deixo pra depois/ Lá vem dois irmãozinhos, de 762/ Dando tiro pro alto só pra fazer teste/ de InaIntratec Pisto, Uzi ou Winchester/Aqueles são bandidos e ninguém trabalha/ De AK47 na outra mão a metralha [...]

(que anima a festa na rua do morro, patrocinada pelos traficantes), as músicas mais conhecidas da trilha sonora, fazem a apologia da ação do BOPE e do tráfico respectivamente. É a segunda, porém, aquela associada à perspectiva do tráfico, a que adquiriu mais sucesso de público. Tocou durante um par de meses nos *walk-man* e nas festinhas de aniversário. Talvez possamos atribuir tal êxito a uma certa ambivalência da recepção em certos públicos. Uma ambivalência, porém, que não põe em questão a principal afirmação do filme: há uma guerra entre o poder constituído e o tráfico nas favelas de Rio de Janeiro.

A tradição das narrativas da violência

Tanto suas características formais quanto sua articulação com outros discursos e com a ação do Estado inserem Tropa de Elite numa tradição da narrativa latino-americana.

Muitos autores coincidem em afirmar que Argentina é inaugurada, no século XIX, com *El Matadero*, de Esteban Echeverría. Nesse relato, pela primeira vez é capturada, no texto erudito, a voz dos não letrados (PIGLIA, 2001). Ela aparece como uma fala-ação (xingamentos, encorajamentos à violência) encapsulada pelo travessão de diálogo dentro de um texto dominado pelo narrador onisciente. Os trabalhadores do matadouro são descritos de uma maneira que os aproxima à escala animal e que os mostra brutais e sedentos de sangue nobre. Tais personagens são projeção do medo paranóico que a elite “criolla” tinha do povo miúdo da periferia da cidade ainda muito próxima do campo. Essa narrativa, de 1837, é preanúncio do dilema que marcaria a cultura dominante da América Latina: civilização x barbárie. Se os pobres são os bárbaros e violentos, é preciso por em ação a violência preventiva contra eles. Esse relato inaugural impregnou o discurso da elites nacionais que legitimou o extermínio dos índios e a repressão primeiro aos “criollos” pobres e depois aos trabalhadores imigrantes. “Classes populares, classes perigosas”. Mas o enredo de *El Matadero* acaba com a morte de um “homem de bem” nas mãos dos miseráveis. É inquietante. Parece dizer: “alguma coisa precisa ser feita para parar com essa barbárie”. De *El Matadero* ao discurso da última ditadura Argentina há um mesmo traço: “a guerra suja exige métodos cirúrgicos, sem anestesia”, dizia Videla.

Esse primeiro desdobra-se em outros. Desde os poemas épicos *La Cautiva*, também de Echeverría, e *La vuelta de Martín Fierro*, de José Hernández, onde a barbárie é atribuída aos índios, prenúncio e clausura da campanha de extermínio indígena realizada pelo exército argentino. Até os ensaios *Facundo-Civilização e Barbárie*, de Domingo Faustino Sarmiento, e *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Os dois atravessados pelas teorias climáticas, raciais e de darwinismo social que sustentavam as narrativas das nações recém constituídas e justificavam a dominação das elites locais sobre o povo miúdo do campo. Euclides da Cunha, apesar de armado de todo esse aparato teórico, teve a lucidez de reconhecer na crônica da guerra de Canudos um crime cometido pela classe dirigente contra seu próprio povo. Nesse sentido, se afasta da série, mas sem

abandonar o ideologema “civilização x barbárie” para descrever os desafios da sua época e propor projetos para superá-los.

As narrativas hegemônicas da nação brasileira reproduzem este quadro até a exaustão: os pobres violentos e a necessidade da violência preventiva para controlá-los (HARDMAN, 1998). O filme *Tropa de Elite* faz operação semelhante, não antes ou depois, mas durante a repressão. Fora da ficção das telas, o BOPE não entra nas favelas com a cara e a coragem. Sobem em veículos blindados. O “caveirão”¹². A justificativa é a suposta guerra, que não afeta as elites que jogam a tropa de pobres contra os pobres, enquanto suporta, patrocina, faz negócios e participa do tráfico em grande escala. Esses mesmos setores dominantes não dão conta de controlar as bordas do grande negócio do tráfico e não sabe bem o que fazer com o crescente “excedente” populacional. O BOPE está para isso: para fazer o trabalho sujo de torturar e matar os moradores das favelas. Eles não têm de que se orgulhar. Descem o morro sem histórias para contar para os seus netos, nem para espectador de filme de ação e muito menos para júri do Oscar. Não há relato heróico. Há apenas vítimas e vitimários. A ficção não é inocente, ela age no campo das narrativas para justificar esse trabalho sujo.

O relato das vítimas

A história poderia ser contada do ponto de vista do traficante Baiano, o “dono do morro”. A mudança não seria tão radical: o Baiano do filme, afinal, é espelho do Capitão Nascimento. Ambos sabem que estão numa guerra, ambos têm família. O que o filme deixa fora de discussão é justamente o fato de se tratar de uma guerra.

O relato mudaria radicalmente se o ponto de vista fosse o das vítimas. daquelas que sobreviveram para contar, já que, durante 2007, a polícia matou 961 civis no Rio de Janeiro. O relato das vítimas, das testemunhas que viram respingar o sangue não no vidro da câmara, mas diretamente nos seus olhos, não será uma epopéia.

Como seria a história contada por uma das crianças da família que tem sua casa invadida pela polícia durante o café da manhã? Como seria a história contada pela Rose, que é golpeada enquanto é sufocada com a cabeça dentro de um saco plástico? Como seria a história contada pelo garoto que acorda com sua casa invadida e, depois de sofrer a mesma tortura que a Rose, é ameaçado de violação com um cabo de vassoura?

O relato das vítimas é um relato fragmentado, e duvidoso até para elas mesmas. Foram objeto da violência que não apenas machucou seu corpo, mas sua capacidade de entender, de dar um sentido ao que aconteceu com elas. Os relatos de sobreviventes dos campos de concentração nazistas e dos cárceres das ditaduras da América Latina têm forma semelhante. A linguagem não dá conta da experiência. Não porque não há

¹² Veículo blindado, que semelha uma fortaleza ambulante, e faz parte do equipamento do BOPE. É chamado de “Caveirão” porque o logotipo do BOPE, gravado nas laterais do carro, é uma caveira atravessada por uma faca e dois revólveres.

palavras para falar nos fatos, mas porque foi uma experiência extrema, uma experiência de morte, próxima demais daquele lugar onde não há mais palavras. Que palavras seriam suficientes para comunicar a experiência da suspensão completa da possibilidade de reagir aos golpes, ao afogamento, ao choque elétrico, à violação, à mutilação? Com os sentidos ativos, ativos até demais. Mas sem conseguir organizar num relato aquilo que esses sentidos informam. Uma memória sem significado. Como um conjunto de episódios de um pesadelo enigmático, que não conseguimos decifrar. (SELIGMANN-SILVA, 2001.)

Mesmo assim, às vezes, a vítima relata. Seu relato nem sempre tem nexos, ordenação temporal e muito menos causal. Sua narração parece mais com uma descrição na que se acumulam dados, grande parte deles parecem-nos supérfluos. A cor do céu, o barulho de alguma coisa que quebrou, o cheiro da panela ainda no fogão, uma música que ficou tocando no rádio que a vizinha esqueceu de desligar no meio aos gritos dos policiais. O que diziam os gritos? Na hora não deu para entender as palavras, só foi guardado seu som. A memória conserva isso, às vezes, como um registro muito material. Não houve seleção, ordenação dos dados, muito menos interpretação. Porque foi uma experiência vivida sem a posse das faculdades que permitem entender, refletir, dar um sentido ao que acontece. Isto faz a vítima até duvidar de ter vivido aquilo todo. “Como pode? Como pode ter acontecido isso comigo?”. (AGAMBEM, 2000.)

Às vezes, narra em terceira pessoa, como se tivesse acontecido a outro. Porque “realmente” aconteceu a um outro. A um outro que, nessa hora, não era capaz de raciocinar. Alguém que de deve ter “morrido”, porque não se pode passar por essas coisas e sobreviver. O humano que há em todos nós narra. E o humano ainda vivo no sobrevivente precisa narrar, mas como? Não tem confiança em sua capacidade de comunicar e ser entendido, porque ele mesmo não entendeu. Procura um ouvido solidário. Alguém que o ajude a ordenar toda essa memória. Que o ajude a entender e a se fazer compreender. Precisa desse interlocutor para organizar o relato. Conta todas as minúcias, porque não sabe quais de entre esses detalhes são portadores de algum significado que lhe escapa. Por via das dúvidas, guarda todos eles, para quando conseguir processar a informação, ou para que outro lhe explique.

Já não confia na sua capacidade de discernimento. Foi pego desprevenido. Entre as vítimas, as crianças são as mais afetadas, justamente, porque a falta de experiência faz que os mais jovens sejam mais confiados. O tempo fica dividido em antes de depois. Depois, todo parece ameaçador. Inclusive e sobre todas as coisas, aquelas que antes lhe pareciam amigáveis. O mundo familiar resulta assustador, porque foi nesse mundo familiar, que inspirava tanta confiança, que a violência aconteceu. E o algoz não foi um extraterrestre e nem um monstro vindo das profundezas do mar. Foi alguém que fala a mesma língua. Que pode até torcer pelo mesmo time. E que qualquer dia a vítima encontra por aí, na praia ou na rua. Então, esses lugares são perigosos. E mais perigosos são aqueles que não o parecem. Inclusive o bairro e o lar, onde os algozes entraram sem qualquer resistência. Não há mais intimidade. Não há mais fora e dentro. A violência atingiu o âmago. Não há um lugar em que se esteja a salvo, nem mesmo o próprio

coração. Tudo foi invadido. E destruído. Como recompor essa intimidade? E como discernir a quem se pode estimar? Em quem confiar, se mesmo o afeto dos seus foi impotente para evitar a violência que caiu sobre a vítima? E se o atingido foi um ser querido que o sobrevivente não pode proteger? Como narrar essa perda e, ao mesmo tempo, esse fracasso do afeto? Se este se revela tão fraco para defender os seres queridos? E se o risco de novas perdas se apresenta assim, tão real, como apostar novamente no afeto? Como andar pela vida criando laços?

Ainda assim, com teimosia, o sobrevivente muitas vezes tenta o impossível: narra. Narra para denunciar, mas também para entender. Sua história não rende uma epopéia, nem um filme de ação e nem dá roteiro para concorrer ao Oscar. O sobrevivente narra para recuperar a capacidade de entender, para recuperar a confiança em que a vida tem alguma lógica que permite prever e ser, assim, menos vulnerável. Narra, então, para deixar de ser objeto indefenso. Foi reduzido a carne destroçada, mas ele narra. Narra para ser gente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Tradução de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- BARCELLOS, Caco. *Abusados*. São Paulo: Record, 2003.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 10ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza.
- BATISTA, André; PIMENTEL, Rodrigo e SOARES, Luiz Eduardo. *Elite da Tropa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- DA CUNHA, Euclides. *Os Sertões*. São Paulo: Círculo do Livro, s/data.
- ECHEVERRÍA, Esteban. *El Matadero-La cautiva*. Buenos Aires: Plaza Dorrego, 2003.
- FIUZA, Guilherme. *Meu nome não é Johnny*. São Paulo: Record, 2007.
- HARDMAN, Francisco Foot. “Tróia de Taipa: Canudos e os irracionais”. In: _____ (org.). *Morte e progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real. Estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MELO, Patrícia. *Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo*. 12ª. Ed. Buenos Aires: Losada, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Literatura e trauma: um novo paradigma” in: *Rivista di Studi Portghesi e Brasiliani* n III, 2001.

Filmografia citada

Cidade de Deus. Brasil, Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002.

Meu nome não é Johnny. Brasil, Mauro Lima, 2008.

Notícias de uma guerra particular. Brasil, Kátia Lund e João Moreira Salles, 1999.

Ônibus 174. Brasil, José Padilha, 2002.

Tropa de Elite. Brasil, José Padilha, 2007.