

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

ARNALDO DE FREITAS VIEIRA

**FACA NA CAVEIRA: O REALISMO ESPETACULAR NA  
ADAPTAÇÃO DE *ELITE DA TROPA* PARA *TROPA DE ELITE***

Orientação: Prof. Dr. Marcelo Magalhães Bulhões

Bauru  
2017

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

ARNALDO DE FREITAS VIEIRA

**FACA NA CAVEIRA: O REALISMO ESPETACULAR NA  
ADAPTAÇÃO DE *ELITE DA TROPA* PARA *TROPA DE ELITE***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Área de concentração: Comunicação Midiática, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista – UNESP – para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Bauru  
2017

Vieira, Arnaldo de Freitas.

Faca na Caveira: O realismo espetacular na  
adaptação de Elite da Tropa para Tropa de Elite /  
Arnaldo de Freitas Vieira, 2017

106 f.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Bulhões

Dissertação (Mestrado)-Universidade  
Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e  
Comunicação, Bauru, 2017

1. Adaptação Literária. 2. Jornalismo. 3. Cinema.  
4. Literatura I. Universidade Estadual Paulista. II.  
Título.

**ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE ARNALDO DE FREITAS VIEIRA, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO - CÂMPUS DE BAURU.**


Aos 26 dias do mês de outubro do ano de 2017, às 15:00 horas, no(a) Escritório de Pesquisa da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - ERAPI, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Prof. Adj. MARCELO MAGALHAES BULHOES - Orientador(a) do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Prof. Dr. JOSE CARLOS MARQUES do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. LAURA LOGUERCIO CÂNEPA do(a) Programa de Pós-graduação em Comunicação / UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de ARNALDO DE FREITAS VIEIRA, intitulada **Faca na Caveira: o realismo espetacular na adaptação de Elite da Tropa para Tropa de Elite**. Após a exposição, o discente foi arguido oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: APROVADO. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.



Prof. Dr.. Marcelo Magalhães Bulhões



Prof. Dr. José Carlos Marques



Profª Drª. Laura louguercio cânepa



*Uma guerra tem muitas versões*

Frase presente na capa o livro ELITE DA TROPA,  
re-publicado após o lançamento do filme, em 2007.

## Agradecimentos

Aos meus pais, Dona Marize e São Arnaldo. Simplesmente porque os amo incondicionalmente.

À Vanessa Monteiro, minha esposa, meu amor de adolescência, que Deus e a vida me trouxeram de volta 23 anos depois. Que me deu uma família incrível, que me compreendeu e ajudou tanto durante os períodos de isolamento e imersão para a realização dessa dissertação.

Ao meu orientador, mestre e amigo, **MARCELO BULHÕES**, todo agradecimento possível por acreditar nessa dissertação, acreditar em mim e nortear meu caminho pelas veredas da literatura e do cinema, paixão que compartilhamos. Todo meu respeito, admiração e gratidão eternas. E em tempo à Camila Guerra, me apresentada por ele que mesmo à distância, também teve participação importante para a concretização desse trabalho.

À coordenação, aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação da FAAC UNESP/BAURU. Ao competente Silvio Decimone, secretário da Pós, aos professores Dr. José Carlos Marques e Dr. Arlindo Rabechi Jr., que participaram de minha banca de qualificação e junto com meu brilhante orientador, Prof. Dr. Marcelo Bulhões, pelas correções e ampliações dadas ao trabalho em sua etapa final e à Prof.<sup>a</sup> Laura Cánepa, que gentilmente aceitou fazer parte da minha banca final.

Aos amigos da turma de Pós-Graduação, turma 2015/2017. Que todos nós tenhamos um caminho brilhante pelas sendas da pesquisa em comunicação.

À União das Faculdades dos Grandes Lagos, Faculdades UNILAGO, instituição de ensino a qual devo toda minha carreira profissional até o momento no ensino superior, especialmente ao Dr. Edmo Gabriel e a Dra. Maria Lúcia Atique Gabriel, pela confiança e ajuda imprescindíveis para a realização do meu mestrado.

Aos demais amigos e familiares que elenco aqui, todos com suas parcelas de participação, incentivo e apoio de alguma maneira:

Dr. Jairo Garcia Pereira, Jean Dornelas, Carla Dornelas, Marquinhos Cardoso, Renata Bolognini, Rhayssa Emanuelle, Dayana Dornelas, Jean Dornelas Júnior, Adauto Cruz, Marcela Chiara Gélío, Lucas Pelai, Gabriela Sauer, Ademir Terradas, Thayla Azevedo, Gabriel Bonfim, Valdete Stéfani Nogueira, Marinês Nadoti, César Bechara, Helaine Cristina Carvalho dos Santos, Rafaela Distaci, Júlia Distaci, Vera Lúcia Monteiro, Ueider Mendonça Monteiro (São Lima), Nati Conte, Vick Sayuri, Priscila Flora, Mariane Bovoloni, Aline de Freitas Vieira Neviani, Marcos Neviani, Allison de Freitas Vieira, Luana Cordioli, Fabrício Ronaldo Vieira, Carolina Vieira, Maria Clara Vieira, Guilherme Vieira, Miguel Cordioli Vieira, Cássia Fernandes, Augusto Barbieri Jr.

**VIEIRA, Arnaldo de Freitas.** *Faca na Caveira: O realismo espetacular na adaptação de *Elite da Tropa* para *Tropa de Elite**. 2017. 106 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Midiática) - UNESP, Bauru, 2017.

**Resumo:** Este projeto pretende focar a problemática que permeia a adaptação de obras literárias para os meios audiovisuais, mais em específico, o cinema brasileiro, por meio da análise da obra *Elite da Tropa*, de Luiz Eduardo Soares, André Batista e Rodrigo Pimentel, e sua transposição cinematográfica *Tropa de Elite*, filme dirigido por José Padilha. Desta forma, temos o interesse de, no cerne do processo da tradução/adaptação, investigar relações discursivas entre o factual e o ficcional que marcam tanto o livro quanto o filme, analisando a presença de traços de reportagem jornalística na obra literária e de cinema documental na obra fílmica.

**Palavras-Chaves:** adaptação audiovisual, jornalismo literário, romance-reportagem, cinema brasileiro

**VIEIRA, Arnaldo de Freitas.** Knife in the Skull: Spectacular realism in adaptation of Elite's Troop for Elite Squad. 2017. 106 f. Dissertation (Master in Media Communication) - UNESP, Bauru, 2017

**Abstract:** This project intends to focus the problematic that permeates the adaptation of literary works to the audiovisual media, more specifically, the Brazilian cinema, through the analysis of book *Elite's Troop*, from Luiz Eduardo Soares, André Batista and Rodrigo Pimentel and your cinematographic transition *Elite Squad*, directed by José Padilha. In this way, we have the interest of investigating the discursive relations between the factual and the fictional that mark both the book and the film, analyzing the presence of traits of journalistic reporting in the literary work and documentary film in the film work.

**Key-words:** literary adaptation for the cinema, literary journalism, novel-reportage, Brazilian cinema

# SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	10
<b>1 – “NÃO VAI SUBIR NINGUÉM!” - JORNALISMO E LITERATURA</b> .....	14
1.1 - Breve abordagem histórica.....	14
1.2 - Romance-reportagem .....	20
1.3 - A nova narrativa .....	23
1.4 - A hora e a vez dos não-jornalistas.....	27
1.5. - Elite da Tropa .....	32
<b>2 – “NUNCA SERÃO!” - CINEMA VERSUS REALIDADE VERSUS FICÇÃO</b> .....	50
2.1 - A impressão do “real” no Cinema.....	50
2.2 - O “estilo” cinematográfico cortejando a literatura: Amálgamas entre as artes.....	55
<b>3 – “PEDE PRA SAIR!” – VIOLÊNCIA EM CLIMA DE THRILLER CINEMATOGRAFICO</b> ...	58
3. 1 - “Cinema da retomada” .....	58
3.2 - <i>Cidade de Deus</i> : relações entre livro e filme .....	62
<b>4 – “CADÊ O BAIANO?” – ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO DO LIVRO <i>ELITE DA TROPA</i> PARA FILME <i>TROPA DE ELITE</i></b> .....	69
4.1 – Questão de método .....	69
4.2 - Intersecções entre livro e filme .....	72
4.3 – Decupagem das cenas.....	75
4.4 – Transposições do livro para as cenas.....	83
4.5 - Depreensões .....	89
<b>5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	96
<b>6 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	99
<b>7 - FILMOGRAFIA</b> .....	103
<b>8 - SITIOGRAFIA</b> .....	104
<b>9 – LISTA DE FIGURAS</b> .....	106

## Introdução

Este trabalho pretende analisar a adaptação da obra *Elite da Tropa* para o filme *Tropa de Elite*. O universo temático da narrativa verbal em livro e da fílmica é concernente à violência urbana, o constante conflito entre polícia e traficantes e a corrupção policial, além do próprio combate à criminalidade. O filme “transplanta” a brutalidade do confronto entre esses grupos, abrindo margem para inúmeros debates, principalmente no que diz respeito ao papel da polícia nesse teatro de operações. Aliás, a obra de José Padilha produziu na época de sua difusão nos cinemas uma série de debates na imprensa em torno de assuntos como o enfrentamento ao tráfico de drogas e a corrupção policial.

O livro constrói-se com narrativas episódicas supostamente não-ficcionais vividas por dois de seus autores, ex-policiais militares e o ex-Secretário Nacional de Segurança Pública. Em suas páginas são relatadas situações “reais” integrantes do BOPE (Batalhão de Operações Policiais Especiais da Polícia Militar do Rio de Janeiro). Tais situações chamam por si só a atenção por serem relatadas com riqueza de detalhes, resguardando-se os nomes reais dos envolvidos e dos locais onde aconteceram os fatos. Inapelavelmente, a obra remete, pelo tratamento da linguagem e natureza factual do relato, à tradição do jornalismo-literário praticado no Brasil, mesmo não tendo sido escrito por jornalistas.

A repercussão do livro gerou o interesse na produção de uma adaptação para o cinema, que, por sua vez, estabeleceu uma reconfiguração da linha narrativa para a condução às telas das situações da narrativa em formato de brochura. Porém o maior impacto da “transposição” cinematográfica realizada pelo diretor José Padilha diz respeito às situações de ação, em que os policiais saem a campo, matam e torturam traficantes ou pessoas das favelas cariocas. Tais situações, aliadas à narração acusatória e desveladora dos subterrâneos da corrupção policial e política do país, na voz *over* do protagonista, Capitão Nascimento, parecem ser responsáveis pelo impacto gerado entre público e crítica.

A contundência da narrativa cinematográfica de *Tropa de Elite* enseja uma reflexão a respeito das relações entre o factual e o ficcional. A propósito, Sidney Ferreira Leite, em seu livro *O cinema manipula a realidade* nos serve de amparo teórico quando comenta sobre a relação do real com o cinema:

(...) a criação dos irmãos Lumière residiu na possibilidade de conferir aos homens um rico filão para a representação do real ou, em outros termos, na ilusão de se estar diante do real. Tal impressão de realidade explica, pelo menos em parte, o sucesso do cinema ao longo do mundo contemporâneo. Pois, o filme é antes de tudo a soma de técnicas e de linguagens que têm como produto uma versão da realidade. Como sustentam diversos teóricos sobre o tema: o cinema é o aperfeiçoamento da pintura e da fotografia. A sétima arte criou a ilusão de uma arte objetiva, neutra, na qual o homem não interfere, pois o artefato mecânico elimina a intervenção humana e, supostamente, assegura a objetividade. (LEITE, 2003, p. 15)

Desta forma, interessa-nos avaliar algumas questões relacionadas à “passagem” da narrativa literária para a audiovisual, como a criação dos personagens, o ambiente (cenário) onde ocorrem as situações, os pontos de semelhança direta entre narrativa e sua forma em cinema.

O cinema adquiriu, no Século XX, dimensões de uma das maiores indústrias de entretenimento no mundo. A cobrança de um determinado valor pelo ingresso a um filme financia a produção de curtas ou longas-metragens, diminuindo bastante a influência que determinados indivíduos ou empresas de grande prestígio costumam ter sobre outros veículos, que dependem do apoio dos mesmos ou da venda de espaços para publicidade. Nos Estados Unidos, algumas exceções a essa “regra” aconteceram durante a Segunda Guerra Mundial, quando o cinema foi usado como meio de persuasão para convencer alguns pacifistas remanescentes de que o ingresso do país na guerra era inevitável.

(...) Para reduzir os “mórbidos” sentimentos pacifistas, George Creel, chefe da Comissão sobre Informação Pública (o órgão oficial dos Estados Unidos para a propaganda interna), mobilizou o cinema como parte de um esforço global para “vender a guerra ao público norte-americano. (DEFLEUR, BALL-ROKEACH, 1989, p. 95).

Claro que muitos filmes são capazes de fazer o público refletir, despertar emoções diversas e até se tornarem objetos de estudo (como é este o caso). O cinema é um excelente motivador da consciência humana, e é a partir deste estímulo que muitas pesquisas são realizadas. O filme *Tropa de Elite* por exemplo, é uma produção audiovisual que fornece ideias e temas para reflexões sobre múltiplos assuntos que podem ser encontrados, de maneira semelhante, em nossa sociedade. E que foi “inspirado” em uma obra que retrata uma realidade cotidiana da sociedade carioca. Vemos que esta produção audiovisual tem importante poder

de influência social, caracterizado como um elemento da cultura midiática atual que Douglas Kellner estuda em seu livro *A Cultura da mídia*:

Em geral, a mídia cria um sistema de cultura organizado segundo uma variedade de indústrias, tipos, gêneros, subgêneros e ciclos de gênero. Nisso segue o modelo da produção industrial e é dividida em gêneros com suas próprias regras, convenções e fórmulas. No cinema, por exemplo, há uma divisão em filmes de horror, de guerra, musicais, comédias, etc. com suas próprias convenções, formas, temas e que tais. Os gêneros populares inspiram-se nas preocupações da época e dão origem a ciclos que tentam emular o sucesso de produções populares. (KELLNER, 2001, p. 87-88)

Dentro do escopo principal desta dissertação, e tendo em vista que adaptações audiovisuais de obras em livro (classificadas ou não como de natureza literária) nunca são “replicação” do texto verbal, a “transferência” para um novo sistema semiótico, do verbal para o audiovisual, é responsável pela geração de uma nova obra. Cabe aqui, aliás, uma consideração: a “realidade” cinematográfica (a construção do efeito do real) do filme de José Padilha, como fruto de um produto cultural midiático, derivada da “passagem” de um sistema semiótico a outro, parece servir para ampliar a “gama de ação” que a obra literária dos autores de *Elite da Tropa* alcançaram. Daí resulta nossa hipótese, a ser desenvolvida neste trabalho, de que a obra audiovisual dialoga mais com o grande público do que a obra literária, uma vez que ela possui o poder de “ilustrar” a narrativa do livro *Elite da Tropa* com as marcas de um efeito poderoso de factualidade.

O objetivo desta dissertação encerra-se, portanto, na tradução intersemiótica da adaptação, apontando para as relações entre o factual e o ficcional, suas relações complexas de como o ficcional utiliza elementos da narrativa do factual, do ponto de vista da construção narrativa. Como o factual se apresenta como elemento de impacto para produzir efeitos junto ao espectador e ao leitor? O par livro/filme *Elite da Tropa/Tropa de Elite* nos conduz à necessidade de averiguar, mesmo que de modo breve, certo vetor de nossa tradição jornalístico-literária-cinematográfica: o romance-reportagem e suas adaptações cinematográficas. Nos anos 70 e 80, não foram poucas as adaptações cinematográficas de livros-reportagens e romances reportagens, como *Lúcio Flávio* ou *Lili Carabina*. Inapelavelmente, o aporte factual de *Elite da Tropa* nos leva a aventar suas relações com a vertente do livro-reportagem e do romance-reportagem brasileiros e os dilemas que se apresentam nas adaptações cinematográficas.



No campo metodológico, nossa intenção é, de um lado, operar análise fílmica a partir de contribuições de obras que se prestam à apreensão de procedimentos da linguagem cinematográfica. Um dos autores que utilizaremos é David Bordwell. De outro lado, no âmbito da análise da narrativa, servem-nos aspectos fundamentais da teoria da narrativa dedicada ao discurso verbal. Em termos mais latos, questões da narratividade serão evocadas, como as desenvolvidas por Luis Gonzaga Motta em sua obra *Análise Crítica da Narrativa*. Para discutir questão sobre romance-reportagem e livro-reportagem utilizaremos discussões estabelecidas por autores como Marcelo Bulhões, Rildo Cosson, Edvaldo Pereira Lima, Cristiane Costa, entre outros. Nas discussões sobre a relação entre o factual e o ficcional, além dos autores citados que avaliam a relação entre jornalismo e literatura, vamos nos amparar em algumas considerações de Davi Arrigucci Jr., Malcolm Silverman, entre outros.

Na primeira etapa do trabalho, pretendemos realizar uma contextualização dos termos e conceitos sobre os quais iremos dissertar, situando as relações existentes entre obra e filme dentro de alguns (e breves) preceitos teóricos sobre romance-reportagem e sobre adaptação literária, realizando um pequeno panorama histórico dessas relações e idealizando o que poderemos apreender da análise que será realizada. Também pretendemos apresentar algumas (também breves) questões a respeito das relações complexas entre o factual e o ficcional segundo autores aqui elencado, os quais discutem o problema no âmbito das relações entre literatura e jornalismo. Nesse ponto, *Elite da Tropa* merece reflexões no âmbito de suas relações com o romance-reportagem brasileiro, mais particularmente, obras escritas por não-jornalistas.

No segundo capítulo, será necessário estabelecer algumas discussões a respeito da presença do efeito de realidade no cinema (flanco para o problema da factualidade e como tal questão comparece no filme *Tropa de Elite*).

Finalmente, nos terceiro e quarto capítulos, chegaremos ao trabalho analítico propriamente dito, buscando antes situar, todavia, *Tropa de Elite* no momento cinematográfico brasileiro em que foi lançado, o chamado “cinema da retomada”. Chegando ao momento da análise, nossos esforços se dedicarão à adaptação em visada mais específica, objeto deste trabalho: do livro *Elite da Tropa* para o filme *Tropa de Elite*. Interessarão configurações de suas estruturas narrativas, suas simbioses e dissonâncias, considerando naturalmente pontos de convergência presentes em ambos e como a “passagem” das duas obras pode refletir questões mais gerais sobre o problema da adaptação.

## 1 – “NÃO VAI SUBIR NINGUÉM!” - JORNALISMO E LITERATURA

### 1.1 - Breve abordagem histórica

Primeiramente, devemos considerar um dos focos dessa dissertação: o Jornalismo Literário, ou, nas palavras de Edivaldo Pereira Lima, em seus artigos recentes, *Literatura da Realidade*, um tipo de escrita que teria como característica primordial o uso de técnicas literárias na elaboração de textos sobre a “vida real”, uma forma de olhar a realidade e narrá-la sob a égide da literatura. Para Lima na maior parte dos casos os textos possuem as características de reportagens jornalísticas e narrativas, o que de imediato implica na imersão do narrador na atmosfera a qual ele retrata em seu texto. Embora *Elite da Tropa* não possa ser caracterizada como obra tomada pelo signo literário, questões fundamentais levantadas pela discussão a respeito do jornalismo literário no Brasil são bastante pertinentes ao livro. Afinal, trata-se de uma longa narrativa, configurada a partir de episódios, cujos “relato do real é construído sem as amarras do jornalismo convencional, o *hard news*.”

Os princípios dessa junção entre literatura e jornalismo são notados em vários momentos. Na Europa do século XIX, a prosa de ficção da “escola” do Realismo Social tinha como característica para sua realização a presença do escritor em campo, realizando suas pesquisas antes de elaborar um romance. Os fatos narrados surgiam de uma análise da realidade de forma minuciosa.

Flora Süssekind assinala sobre o surgimento de uma estética narrativa realista/naturalistas e sua extensão durante todo o século XX, até dias atuais:

É necessário que se tente dar ao Naturalismo os contornos históricos de sua entrada no país, como ‘escola literária’ sobretudo nas três últimas décadas do século XIX. É preciso observar não só a sua *continuidade* no sistema intelectual brasileiro, mas as diferenças e transformações por que passa nesse último século desde que o termo tomou corpo no país com a publicação de *O Mulato* em 1881. (SÜSSEKIND, 1984, p. 46)

Monica Martinez, doutora e pesquisadora pela ECA-USP, aponta, no artigo “Jornalismo Literário: a realidade de forma autoral e humanizada” (2009), que nesse período, na Europa, autores como Charles Dickens tinham como ponto de partida de suas obras a

observação detalhada de tipos sociais existentes em classes mais marginalizadas para transcrever em suas obras tais tipos, costumes e ambientes. Já na França, Honoré de Balzac privilegiou tanto a precisão de sua observação social que sua prática “inspirou” a técnica dos símbolos do status de vida, prática aproveitada pelo *new journalism* norte-americano no século XX, entre as décadas de 1960 e 1970, fato reconhecido e comentado diretamente Tom Wolfe em seu *The New Journalism* (1973).

No campo da não-ficção, Balzac escreveu *Os Jornalistas* (Ediouro), uma crítica contundente e feroz da imprensa do século XIX. Do outro lado do canal da Mancha outro escritor-jornalista que viveu no mesmo período foi tão genial quanto o francês, ajudando a introduzir o realismo social no jornalismo e na literatura praticados durante a era vitoriana. Trata-se de Charles Dickens (1812-1870), autor que, por ter vivido no auge da revolução industrial, na época em que o reino britânico era o maior império já visto no planeta, optou por abordar gente comum que vivia em condições duras da vida, como as crianças trabalhadoras da classe operária inglesa, caso de *Oliver Twist* (1837-1839). (MARTINEZ, 2009, p. 75)

Já o crítico literário Boris Schnaiderman denomina tal vertente como “literatura do fato real” ou “literatura fática”, conforme entrevista concedida a Edivaldo Pereira Lima e publicada em seu livro *Páginas Ampliadas – o Livro-Reportagem como extensão do Jornalismo e da Literatura* (2004), o fato de escritores de ficção do século XIX produzirem trabalhos jornalísticos que ficariam bem caracterizados pelo uso de tais recursos de captação de informações para a elaboração de suas obras, muito semelhantes ao que fazem hoje os jornalistas literários e os “narradores da realidade”, ou seja, um aprofundamento nos ambientes, tipos e fatos sobre os quais narram. Exemplos disso seriam Fiódor Dostoiévski e José Martí, que igualmente produziram escritos jornalísticos respectivamente na Rússia e em Cuba.

Tom Wolfe (1973) aponta alguns literatos norte-americanos como Mark Twain, George Orwell e Ernest Hemingway que usaram seus talentos literários para fazer jornalismo. Já no Brasil, o pioneiro dessa linha literário-jornalística foi Euclides da Cunha em *Os Sertões*:

Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a história, resistiu até ao esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente 5 mil soldados. (CUNHA, 1984, p. 351)

Da mesma forma, encontramos em Graciliano Ramos um ótimo exemplo da “Literatura do fato real”, descrita por Schnaiderman:

Do terraço, no banho de sol, vi-as lá embaixo, num pátio, em companhia das outras mulheres. Eram dez ou doze, formavam círculo e faziam exercício atirando uma à outra, a desenferrujar os braços, uma bola de borracha. Todas as manhãs passavam ali uma hora. Na ida e na volta, demoravam-se às vezes no patamar, afastavam a lona que disfarçava a Praça Vermelha, detinham-se alguns minutos a conversar com os homens. Sinais de relance percebidos serviram-me para distinguir várias delas: os lábios vermelhos de Valentina, os cabelos grisalhos de Elisa Berger, os olhos verdes de Eneida. Olga Prestes era branca e serena. Rosa Meireles, forte e enérgica, tinha voz rija, decidida. No rosto ardente de Maria Werneck, no corpo magro, ondulado, adivinhava-se de longe intensa vibração. A figura de Nise entrara-me fundo no espírito. (RAMOS, 1954, p. 110)

Naturalmente, as obras desses “pioneiros” influenciaram o jornalismo e sua forma de produção na época. O caminho mais trilhado foi o de escritores que, num primeiro momento, também estavam na prática diária jornalística. Na esteira desses fatos vieram outros profissionais do jornalismo que, se deparando com essas interconexões entre as duas formas narrativas, partiram desde os primórdios de suas carreiras para uma produção enraizada na presença da literatura e seus recursos de linguagem, gerando dessa forma narrativas fidelizadas com o real retratado. Lima cita como exemplo o jornalista John Reed, americano que ganhou notoriedade escrevendo *México Insurgente* (livro que narra a Revolução Mexicana Zapatista) e *Os dez dias que abalaram o mundo*, obra sobre a Revolução Russa. Tais iniciativas em exercitar um jornalismo diferente afastado do *hard news* foram “espontâneas” e individuais até meados dos anos 1920 por não haver até então uma “escola jornalística-literária” ou interesse acadêmico sobre a confluência entre jornalismo e literatura, o que ocorreria décadas à frente. Em sua maioria, tais produções poderiam ser condicionadas na designação “livro-reportagem”, uma vez que o espaço em brochura abrigava textos narrativos os quais todavia, já haviam sido publicados, de modo segmentado, na página do jornal. Tal é caso, por exemplo, de *Hiroshima* (1946), de John Hershey.

Entre os anos 20 e 30, o cenário começa a ganhar contornos de “escola” quando a revista *The New Yorker* passa a publicar uma espécie de texto jornalístico que toma melhor forma quando redigido sob a égide do que hoje conhecemos como Jornalismo Literário: o *perfil*. Um dos principais nomes desse tipo de texto foi Joseph Mitchell, jornalista americano. É dele um dos perfis mais conhecidos publicados pela revista, *Professor Sea Gull*,

publicado em 05 de dezembro de 1942, que gerou dezenas de reportagens posteriores e a publicação do livro *O Segredo de Joe Gould*:

Profile of Joseph Ferdinand Gould, Harvard graduate, hobo panhandler and writer of "An Oral History of Our Time." Gould is a Yankee. His branch of the Goulds has been in New England since 1635, and he is related to the Lowell, Lawrence Storer, and Vroom families. "There's nothing accidental about me," he once said. I'll tell you what it took to make me what I am today. It took old Yankee blood, an overwhelming aversion to possessions, four years of Harvard and 25 years of beating the living hell out of my insides with bad hooch and bad food. I'm out of joint with the rest of the human race because I don't want to own anything. (*The New Yorker* - <https://goo.gl/5qYTiV>, capturado em 14/11/2016)

Enquanto isso, no Brasil revistas como *Diretrizes*, *Realidade* e *Cruzeiro* podem ser lembradas como veículos que imprimiam esses procedimentos de escrita. No relato da história de vida de um “personagem”, o *perfil* buscava algumas vezes uma imersão em sua complexidade, processo não condizente com os tipos de texto factuais publicados na imprensa diária. Lima ressalta então, que as qualidades inerentes à elaboração desse tipo de texto são catalisadas pela prática do jornalismo literário:

O jornalismo literário proporciona um olhar mais amplo e profundo sobre a realidade. Dentro dele, os perfis encontram condições adequadas para que o jornalismo cumpra uma tarefa muito esquecida nos dias de hoje, especialmente na imprensa brasileira: ajudar-nos a entender quem somos, pelo olhar de espelho compreensivo sobre os nossos semelhantes, célebres ou anônimos. (LIMA, 2002, p. 96)

Jornalistas como Joseph Mitchell e Abbott Liebling são expoentes dessa primeira geração, início do século XX, que se utilizava de expedientes da linguagem literária para a prática jornalística. Conquistaram relevância nesse cenário escrevendo reportagens que retrataram personagens públicas e pessoas completamente anônimas. Nos anos seguintes, o jornalismo literário contou com uma nova safra de profissionais que vinham ganhando espaço cada vez maior em livros-reportagem e revistas, elaborando matérias cada vez mais complexas e arrojadas no uso dos recursos literários e de suas técnicas de observação do “real”.

Como já citado anteriormente, *Hiroshima*, de John Hersey, publicado na *The New Yorker*, em 1946, torna-se um o marco do jornalismo literário. A obra relata a vida de seis sobreviventes da bomba nuclear que destruiu a cidade de Hiroshima no final da 2.º Guerra Mundial. Trata-se de uma abordagem com procedimentos migrados da prosa de ficção, notadamente do conto e romance, para o jornalismo. Seus textos chamam a atenção e conquistam o público transformando-se em um símbolo do Jornalismo Literário à época.

O Jornalismo Literário, enfim, ganha representatividade nesse período, tendo espaço em periódicos específicos (*Life* e *The New Yorker* nos EUA, *O Cruzeiro* no Brasil) e sendo praticado por vários profissionais de imprensa e de literatura, além da publicação de livros-reportagem, que literalmente ampliavam as páginas do jornalismo impresso.

Porém, há de se fazer uma distinção entre dois termos justapostos que muitas vezes são associados ao mesmo sentido: Jornalismo Literário e *New Journalism*. Para o Professor Vitor Necchi, da PUCRS, em seu artigo *A (im)pertinência da denominação 'jornalismo literário'* (2009):

Quando se fala em jornalismo literário, eventualmente há uma tendência equivocada de confundir o gênero com o “novo jornalismo”, como se fossem sinônimos. Na verdade, novo jornalismo é um momento específico, uma fase do jornalismo literário verificada nos anos 1960 e ancorada, principalmente, no surgimento de obras de autores como Truman Capote, Norman Mailer, Gay Talese e Tom Wolfe. Aquela década era propensa ao questionamento e à ruptura. O mundo ainda vivia uma espécie de “ressaca” da Segunda Guerra Mundial, que de 1939 a 1945 destruiu diversos países e matou milhões de pessoas. Naquele cenário, a contracultura tomava força. Questionava-se muito: as instituições, a organização e a lógica das sociedades, a maneira como se governava, o jeito de pensar. Os hippies, coloridos e entorpecidos, pregavam paz, amor livre e sexo – também – livre. Retorno ao primitivismo. Culto à espiritualidade e ao misticismo, muitas vezes personificado em gurus orientais. Redescoberta dos escritores beatniks – Allan Ginsberg, Jack Kerouac, William Burroughs – e sua literatura que, na década anterior, fugia de padrões formais e abordava temas controversos. Isso tudo ecoou no jornalismo. Podia-se fazer mais, então acabou retomada a idéia de que a arte de contar boas histórias é fundamental para o jornalismo. Os autores do novo jornalismo conquistaram muito reconhecimento e fama com suas reportagens publicadas em revistas e, posteriormente, em livros. Contribuíram também, além da força de suas narrativas e da peculiaridade de suas histórias e personagens, suas próprias personalidades, não raro extravagantes. Mas a verdade é que não criaram nada de novo. (NECCHI, 2009, p. 104)

Portanto, o jornalismo literário como prática já estaria consolidado quando do surgimento do *New Journalism*, havendo este último bebido na fonte dos tipos de textos que retratavam a *Literatura do fato real*, apontada por Boris Schnaiderman a Edvaldo Pereira

Lima. Assim, enquanto o *New Journalism* sofreu anos depois um processo de enfraquecimento, gerado em grande parte pelos exageros de estilo, às críticas aos procedimentos de seus autores no relato de situações, o jornalismo literário manteve seu ritmo de abrangência, com publicações de livros-reportagem em novas editoras e em diversos países.

Afinal, o Jornalismo Literário não é criação exclusiva norte-americana. Por aqui, desde o século XIX, pelo menos, escritores e jornalistas eram figuras que se confundiam. E entre os anos 60 e 70, houve uma intensa produção nesse segmento, primeiramente nas revistas *Realidade* e no *Jornal da Tarde*:

No Brasil, a revista *Realidade* e o *Jornal da Tarde* são sempre citados como os expoentes máximos dessa onda de Jornalismo Literário nos anos 1960. *Realidade*, da Editora Abril, chegou a tirar 500 mil exemplares por mês graças à competência de profissionais como José Hamilton Ribeiro, Sérgio de Souza (1935-2008), Narciso Kalili, Luiz Fernando Mercadante, Roberto Freire e do redator chefe da fase inicial da revista, Paulo Patarra (1933-2008). O período áureo da revista *Realidade* é de 1966, quando nasce, a 1968, quando em 15 de novembro é promulgado o Ato Institucional no. 5. Apesar de outros fatos que podem ter contribuído para o fim da revista em 1976, como a criação da revista *VEJA* pela Editora Abril e a mudança de direção da revista imposta por Roberto Civita, parece inegável que, sem liberdade de imprensa não é possível fazer reportagens com a profundidade e amplitude social como *Realidade* fazia. (MARTINEZ, 2009, p. 79)

Em outras partes da América Latina tal produção também ganhou destaque. No México, jornalistas como Elena Poniatowska e David Martín del Campo despontam com uma forma “única” de produzir textos. Gabriel García Márquez, escritor colombiano também produz textos literário-jornalísticos, como podemos constatar em seu livro *Relato de Um Naufrago* (1955) que relata a história de Alexandre Velasco, marinheiro que tem sua embarcação naufragada no mar do Caribe, passando por muitas dificuldades durante 10 dias em uma balsa. Outro exemplo é *Notícias de um seqüestro*, de 1996, onde o Nobel de Literatura relata a onda de seqüestros feita pelo Cartel de Medellín, na Colômbia do início dos anos 90.

Em sua fase atual, os jornalistas literários ou “narradores da realidade” contemporâneos produzem obras sobre qualquer tema, ignorando a convenção ou necessidade do “gancho” jornalístico. É bem verdade que em uma visita rápida às livrarias podemos notar uma diversa gama de livros-reportagem recentes que aproveitam o “embalo” de temas

abordados à exaustão no jornalismo factual. Porém o Jornalismo Literário não se limita à atualidade. Ele abraça toda a contemporaneidade em espectro mais dilatado.

O jornalismo literário tenta possibilitar um mergulho na realidade dos fatos mais contingentes do cotidiano. Possui olhar retrospectivo e desprovido de urgência. Proporciona um alto nível de exatidão de informação, mas demanda muita pesquisa e familiaridade com o tema abordado.

Esse mergulho na realidade, que tem como um dos alvos um alto nível de exatidão de informação, demanda muita pesquisa e familiaridade com a temática. A repórter especial Eliane Brum, da revista *Época*, lembra uma vez em que estava cobrindo o enterro de uma pessoa empobrecida. O calor era intenso e sobre o muro do modesto cemitério um sabiá parou de cantar justamente na hora em que o caixão foi colocado na cova. O fato foi registrado pela jornalista não porque complementava com perfeição a cena, mas por ter acontecido. Para registrá-lo, a repórter teve de estar presente no local, acompanhar o funeral, ter sensibilidade para notar as tramas paralelas e, claro, ter bagagem cultural que permitisse identificar a espécie que estava a silenciar. (MARTINEZ, 2009, p. 80)

Um dos seus objetivos é envolver o leitor na narrativa, explorar um texto solto, romper com as fórmulas tradicionais do jornalismo *hard* e exalar profundidade. Para isso, colhe recursos da tradição da literatura para narrar o real. O jornalismo literário proporciona relatar um fato utilizando detalhes, recriando cena a cena, descrever sensações, pensamentos, sentimentos e impressões, tornando às vezes o repórter um personagem-narrador dos acontecimentos.

## 1.2 - Romance-reportagem

Um dos gêneros da simbiose entre jornalismo e literatura é o gênero *romance-reportagem*, que ganhou no Brasil destaque durante a ditadura militar na década de 70. Uma das explicações de seu *boom* no Brasil dos anos 70 estava na vigência da censura. Com seus textos e reportagens diariamente inspecionados, os repórteres buscaram omitir formas para narrar a realidade brasileira vivida na época, driblando a censura através de textos escritos e publicados em obras literárias. O linguista e pesquisador Rildo Cosson comenta:

Tal ação da censura não visava apenas assegurar tranquilidade ao novo regime retendo-lhe as críticas da oposição, mas, sobretudo a apagar ou desvirtuar a realidade histórica que se vivia na época, em prol da visão cor-de-rosa de “um país que vai pra frente” bem



adequada ao ufanismo do “milagre brasileiro”, anunciado em canções slogans da época. (COSSON, 2001, p. 16)

Desta forma, tal vertente tornou-se responsável por informar à sociedade situações e fatos reveladores de uma faceta desagradavelmente obscura do país. O romance-reportagem passou a ser uma das únicas formas de se expor aos leitores as atrocidades cometidas pelos aparelhos repressores do Estado, como se flagra em *Lúcio Flávio – Passageiro da Agonia* (1975), de José Louzeiro, o qual discutiremos mais adiante sobre. Coube a esse gênero a “missão” de transmitir a “verdade” dos fatos e, comprometidos com isso, os escritores almejavam uma observação criteriosa das situações, produzindo um discurso que apela ao efeito de realidade. Em *Pena de Aluguel* (2005), Cristiane Costa comenta sobre a posição da literatura durante o regime, citando Flora Süssekind:

Entre os anos 60 e 80, por ser menos censurada, a literatura passou a exercer a função de informar, própria do jornalismo. “Se nos jornais e meios de comunicação de massa a informação era controlada, cabia à literatura exercer uma função parajornalística”, aponta Flora Süssekind” (COSTA, 2005, p. 154)

Durante os anos 60 e 70, houve uma mudança no estilo do jornalismo praticado no país. Nessa época nasceu, como já comentamos, a revista *REALIDADE*, uma referência quando se trata da prática do jornalismo literário. Nessa mesma época, editoras como a *Alfa-Omega* e a *Civilização Brasileira*, lançaram coleções desse gênero, como “Romance-Reportagem” e “Repórter Brasileiro”. Edivaldo Pereira Lima, no livro *Páginas Ampliadas* comenta:

A linha de produção que a Alfa-Omega abriram para o livro-reportagem teve um grande impulso com *A Ilha*, de Fernando Moraes, que saiu em formato de bolso. O título daria origem a uma coleção, “Repórter Brasileiro”, cuja tônica é a reportagem, de cada livro, sobre um país socialista específico. A União Soviética, a Albânia, a República Democrática Alemã foram alguns dos países focalizados. Fora dessa linha, vários outros títulos (...) atestam a produção da Alfa-Omega na linha do livro-reportagem e do ensaio acadêmico. (LIMA, 1995, p. 180).

As coleções da *Alfa* e *Omega* tiveram um grande papel para a reportagem em formato de livro na década de 1970 no Brasil. Fizeram com que o romance-reportagem

atingisse um nível respeitável de expressão, dando “continuidade” às matérias que saíam nos jornais diários, dotando-as de menor efemeridade. Desta forma, o romance-reportagem possibilitava ao jornalista se aproximar dos acontecimentos com um olhar muito mais amplo para seus contornos contextuais. Ao mesmo tempo, a reportagem em formato de livro permitia maior exploração de categorias narrativas fundamentais, como a personagem, captando seus sentimentos diante dos fatos e tornando o texto mais atraente e emotivo à sensibilidade do leitor.

O encontro do jornalismo com a literatura no Brasil deste período também proporcionou a construção de romances-reportagens similares às produções americanas dos anos 60, a exemplo da obra de Truman Capote, *A sangue frio* (1966), uma das mais conhecidas obras no campo do jornalismo literário. A partir de reportagens – ou de séries delas – os autores produziram textos baseados na realidade dos fatos em que a preocupação com o tempo, local, datas e a inclusão de partes de matérias publicadas na imprensa diária, confirmavam a veracidade das informações apresentadas nos livros. Edvaldo Pereira Lima comenta sobre as possibilidades de se produzir e ir além da reportagem do jornal impresso, de participar, de experimentar a realidade para construção de uma obra:

É exatamente essa peculiaridade – avançar as fronteiras do jornalismo para além dos limites convencionais que ele próprio se impõe – que transforma o livro-reportagem num produto cultural fascinante. Mais que simples repetidor de padrões e formas de praticar a comunicação jornalística com o público, esse veículo renova e dinamiza, principalmente quando trabalha, com todo o seu arsenal de possibilidade, a grande reportagem. (LIMA, 1995, p. 7-8).

Tais mesclas entre o jornalismo e a literatura geram obras importantes para o desenvolvimento desse “novo” plano literário que, muitas vezes, não tem claro seus limites. Tais relações que produzem obras certamente inclassificáveis chamam a atenção e abrem espaço para outros desdobramentos de formas narrativas. Ao mesmo tempo, a aproximação jornalismo-literatura conduz à associação com outro sistema semiótico, o cinema, conforme avaliaremos no caso da adaptação de *Elite da Tropa* para *Tropa de Elite*.

### 1.3 - A nova narrativa

Esses diálogos entre o jornalismo e a literatura nos anos 70 acabam por chamar a atenção de críticos. É um momento de efervescência, de vanguarda literária que não passa despercebido aos olhos do grande crítico Antonio Candido. Em seu livro *A educação pela noite & outros ensaios* (1989), no ensaio “A Nova Narrativa”, o crítico avalia, com olhar panorâmico, mudanças da literatura brasileira e em determinado momento aponta para a questão da transposição de gêneros. A intensidade do fenômeno provocaria o próprio esfacelamento dos gêneros. O diagnóstico de Candido tangencia o cruzamento entre o jornalístico e o literário:

(...) Mas o timbre dos anos 60 e sobretudo 70 foram as contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política. Se a respeito dos escritores dos anos 50 falei na dificuldade em optar, no fim da apreciação “disjuntiva”, com relação aos que avultam no decênio de 70 pode-se falar em verdadeira, legitimação da pluralidade. Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do *boom* jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos 50, sobretudo o concretismo, *storm-center* que abalou hábitos mentais, inclusive porque se apoiou em reflexão teórica exigente. (CANDIDO, 1989, p 208-209)

Exponentes desses “textos indefiníveis”, como disse Candido, seriam obras de José Louzeiro, como *Lúcio Flávio - Passageiro da Agonia* (1975), *Aracelli meu amor* (1976) e *Infância dos Mortos* (1977), de Carlos Heitor Cony, como *O Caso Lou - Assim é se lhe Parece* (1975), de Ivan Ângelo, como *A Festa* (1976), de Antonio Callado, como *Reflexos do Baile* (1977), entre outras. Uma série de obras surgem na literatura brasileira e escapam de uma classificação rigorosa, sendo, em certa vertente, flagrante a inter-relação entre o factual, com o imediatismo das ações narradas, e o ficcional, o que passaria, nas décadas seguintes à avaliação de Candido, a ser uma constante na cena editorial brasileira.

Na esteira dessas mudanças, Davi Arrigucci Jr. em “Gabeira em Dois Tempos, ensaio publicado no livro *Enigma e Comentário* (1987), traça uma avaliação semelhante à de Antonio Candido quanto à fusão e deslocamento de gêneros tradicionais da prosa. Arrigucci utiliza a obra de Fernando Gabeira, *O que é isso, Companheiro?* (1979) como referência a um

teor interpretativo que contempla o cenário mais amplo da prosa brasileira dos anos 60, 70 e 80, em que destaca o recuo do ficcional diante do desejo de uma literatura atrelada ao factual:

Uma das faces essenciais da literatura deste tempo talvez seja a adesão à experiência imediata. Ou melhor, o desejo de adesão. Nos diversos gêneros que se mantêm, à margem do texto sem fronteiras da vanguarda, hoje fechada para balanço, é sempre visível a aderência à imediatez do vivido. (...) O romance, despregado da folha de jornal, mosaico alegórico da vida feita cacos, reduzida e degradada sob a opressão de um sistema abstrato e sufocante a uma só vez. (ARRIGUCCI, 1987, p. 121)

Ele atenta para o fato de as obras literárias estarem, senão desaparecendo, convivendo com novas formas narrativas cuja relação com o contextual e o histórico contemporâneo se dá de modo agudo e imediato. As considerações tanto de Gabeira quanto de Candido ensejam reflexões sobre obras dos anos 2000, entre as quais se podem destacar as produções de autores como Patrícia Melo, Fernando Morais, Ruy Castro, Luiz Rufato, Marçal Aquino e Paulo Lins, entre tantos outros. *Elite da Tropa*, espécie narrativa de difícil classificação, pode ser aqui evocada como obra que motiva reflexão semelhante quanto às mesclas de gêneros e processos narrativos. Sentimos – e muito – em diversos trechos de *Elite da Tropa*, a marca do depoimento franqueado ao leitor como atitude discursiva em busca de sua adesão, com uma voz que procura o efeito de aproximação íntima com ele, como veremos em breve.

Em “Gabeira em dois tempos”, Arrigucci argumenta em relação a *O que é Isso, Companheiro?* :

Mas o livro não se apresenta como ficção, e, sim, como depoimento. Ao contrário da maior parte da produção ficcional de agora, que se afirma como ficção, mas se atrela quase completamente ao fato.

O jornal de novo desempenha aqui um papel básico. Não é, porém, a fonte de um tema propício ou de um procedimento de construção, do tipo da montagem, como se vê em *Reflexos do baile*, de Antonio Callado, ou em *A Festa*, de Ivan Ângelo. Tampouco dá o contexto temático ou a matriz da linguagem, como em *Cabeça de papel*, de Paulo Francis. Não é ainda, enquanto fatia de vida em suas salas de redação, a raiz do desencanto, num romance de ilusões perdidas, como *O inferno é aqui mesmo*, de Luiz Vilela. Finalmente, não é a essência do livro enquanto reportagem, como na ficção neonaturalista de José Louzeiro e vários outros.

Por assim dizer, o jornalista é aqui jornalista: reporta, narra o que viu. No entanto vai além da reportagem e sua coleção de fatos singulares. (ARRIGUCCI, 1987, p. 120)

Ele aponta, portanto, que o personagem-chave para esse movimento de “adesão” é o jornalista, uma vez que através de sua construção textual, quebra o sentido de ficção, imprimindo um sentido de “real” em seu texto. Esse movimento muda a perspectiva do leitor, inserindo-o dentro do narrado, como se também ele estivesse vivendo a experiência imediata de situações pungentes da narrativa.

Davi Arrigucci Jr. já esboçava o que Marcelo Bulhões vai intitular como a vertente de um “recuo do ficcional” em seu *Jornalismo e Literatura em Convergência* (2007):

A literatura seria, pois, uma instância em que sintonizamos a frequência de nossas necessidades psíquicas profundas de ficção. A literatura não é o único, claro, mas um dos caminhos mais generosos para esse exercício. De modo intrigante, todavia, grande parte da produção literária das últimas décadas parece contrariar a afirmação anterior. No Brasil, por exemplo, tem-se a impressão de que os últimos quarenta anos foram tomados por uma avalanche de obras que se desinteressaram da transfiguração ficcional. (...) chama a atenção a saliência do aspecto documental e factual da prosa literária brasileira dos últimos anos. (BULHÕES, 2007, p. 167)

Ele atenta para o fato de que a cada momento novos livros da “vida real” tomam o interesse das editoras e ganham as livrarias, tendo boa aceitação do público. Isto colocaria em dúvida o conceito de “predileção pelo ficcional” do leitor, o que atenderia a suas “necessidades simbólicas”, uma vez que esse interesse aparentemente teria migrado para obras que retratariam de forma documental a realidade vivida e imediata dos contornos político e sociais do Brasil contemporâneo (BULHÕES, 2007, p.167).

Nesse caminho, *Elite da Tropa* atenderia por completo essa “necessidade”. A prosa, narrada a princípio de forma episódica dita em “primeira pessoa” e depois, em “terceira pessoa” de forma linear, apresenta um cenário “real” ao leitor, utilizando-se de recursos documentais, como se apresentando todo um panorama da vida e cotidiano dos policiais integrantes do BOPE, atados a recursos próprios da ficção, como a descrição plástica de ambientes. Num segundo momento, “insere” o leitor/enunciatário na narração dentro dos acontecimentos. Ao se dirigir diretamente ao leitor em muitos momentos da narrativa, *Elite da Tropa* busca produzir um efeito de associação e cumplicidade entre enunciadador e enunciatário:

Bem, essa questão toda é muito enrolada e eu, por mim, saltaria essa parte, mas me sinto obrigado a contar algumas coisas, já que o acordo foi não esconder nada. Depois você avalia, faz seu próprio balanço e me diz se eu sou um covarde ou se fiz a coisa certa – ou, pelo menos, o que você teria feito em meu lugar. Vai me dizer que não obrigaria um seqüestrador a falar, mesmo que tivesse de usar a força? Se sua filha estivesse seqüestrada, correndo risco de vida, nas mãos de uns doentes, vai me dizer que você não espancaria o filho da puta até a morte pra tirar dele a informação? Pois é, a única diferença é que você não saberia como bater direito e acabaria desperdiçando energia, acertando os pontos menos sensíveis e empregando mais ódio e desespero do que técnica. Nós somos pura técnica.

Hoje, olhando para trás, me sinto meio inibido em narrar fatos, mas no calor dos acontecimentos, confesso que não tinha nenhum problema com isso. A verdade é a seguinte: eu e meus colegas nos divertimos bastante. Portanto, não é bem verdade essa história de “pura técnica”. Somos técnica, diversão e arte... como diria o Arnaldo Antunes. (SOARES, PIMENTEL, BATISTA, 2006, p. 36)

É dessa forma que o livro exercita uma “necessidade de testemunho”, como comenta Bulhões:

Em vez do desejo da fantasia, parece ter havido, pois, um desejo de veracidade, uma necessidade de testemunho da experiência imediata. O arremate inequívoco desse fenômeno aparenta ser o que viabiliza o estreitamento dos laços entre literatura e jornalismo. Estreitamento que, embora fique à margem das páginas do jornal diário, não deixa de sinalizar uma renovada aproximação. Não por acaso, grande parcela de escritores representativos do período recente são provenientes da imprensa jornalística. (BULHÕES, 2007, p.168)

Mas é necessário lembrar que *Elite da Tropa* não foi escrito por jornalistas. Na verdade, foi escrito a seis mãos, dois ex-policiais militares, André Batista e Rodrigo Pimentel, ex-integrantes do BOPE e pelo antropólogo e ex-Secretário Nacional de Segurança Pública, Luis Eduardo Soares. Tal marca de três autores – explorada na quarta capa, na orelha e nos textos introdutórios – na edição realizada pela editora Objetiva, dois dos quais ex-policiais, confere ao texto certo senso de “experiência imediata” ou de “testemunho fidedigno” de pessoas não afeitas à produção jornalística ou ao jornalismo. Mais um aspecto a ser considerado no espectro amplo do recuo da ficção.

Chegado aqui, é preciso levar em conta obras que, por não serem escritas por jornalistas e, ao mesmo tempo, possuírem aspectos evidentes do jornalismo – relato do contemporâneo, levantamento de informações, temática de interesse social etc – podem se associar a *Elite da Tropa*.

#### 1.4 - A hora e a vez dos não-jornalistas

*Elite da Tropa* teve como base relatos não-ficcionais de seus autores, suas experiências na polícia militar e no combate à criminalidade carioca. Essa presença de pessoas “não-jornalistas”, realizando relatos “jornalísticos” em obras com certa feição literária, já se fazia presente em décadas anteriores no Brasil, abastecendo com suas impressões e relatos pessoais o cenário no meio literário. Maria Carolina de Jesus é um exemplo. Negra, de origem muito pobre, moradora da favela do Canindé na zona norte de São Paulo, ela jamais se encaixaria no papel tradicional do escritor, sobretudo quando levamos em conta que tal figura sempre esteve associada à distinção de classe e pertencimento ao circuito da vida ilustrada, ao “campo da intelectualidade”. Naturalmente, há exceções, como João Antônio, mais atrás, Lima Barreto. Descoberta por Audálio Dantas em 1958, quando da realização por parte deste de uma reportagem na favela, seu diário foi publicado e em poucos dias tornou-se uma febre editorial. À sua maneira simples e direta de escrever, Carolina de Jesus expôs a vida na favela de forma única até então em *Quarto de despejo – Diário de uma favelada* (1960):

**15 DE JULHO DE 1955** Aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas o custo dos gêneros alimentícios nos impede a realização dos nossos desejos. Atualmente somos escravos do custo de vida. Eu achei um par de sapatos no lixo, lavei e remendei para ela calçar.

Eu não tinha um tostão para comprar pão. Então eu lavei 3 litros e troquei com o Arnaldo. Ele ficou com os litros e deu-me pão. Fui receber o dinheiro do papel. Recebi 65 cruzeiros. Comprei 20 de carne, 1 quilo de toucinho e 1 quilo de açúcar e seis cruzeiros de queijo. E o dinheiro acabou-se.

Passsei o dia indisposta. Percebi que estava resfriada. A noite o peito doia-me. Comecei tossir. Resolvi não sair a noite para catar papel. Procurei meu filho João José. Ele estava na rua Felisberto de Carvalho, perto do mercadinho. O ônibus atirou um garoto na calçada e a turba afluíu-se. Ele estava no núcleo. Dei-lhe uns tapas e em cinco minutos ele chegou em casa.

Ablui as crianças, aleitei-as e ablui-me e aieitei-me. Esperei até as 11 horas, um certo alguém. Ele não veio. Tomei um melhoral e deitei-me novamente. Quando despenei o astro rei deslisava no espaço. A minha filha Vera Eunice dizia: - Vai buscar água mamãe!

**16 DE JULHO** Levantei. Obedeci a Vera Eunice. Fui buscar água. Fiz o café. Avisei as crianças que não tinha pão. Que tomassem café simples e comesse carne com farinha. Eu estava indisposta. resolvi benzer-me. Abri a boca duas vezes, certifiquei-me que estava com mau olhado. A indisposição desapareceu sai e fui ao seu Manoel levar umas latas para vender. Tudo quanto eu encontro no lixo eu cato para vender. Deu 13 cruzeiros. Fiquei pensando que precisava comprar pão, sabão e leite para a Vera Eunice. E os 13 cruzeiros não dava! Cheguei em casa, aliás no meu barracão, nervosa e exausta. Pensei na vida atribulada que eu levo. Cato papel, lavo roupa para dois jovens, permaneço na rua o dia todo. E estou sempre em falta. A Vera

não tem sapatos. E ela não gosta de andar descalça. Faz uns dois anos que eu pretendo comprar uma maquina de moer carne. E uma maquina de costura. (JESUS, 1960, p.09)

Sua narrativa em “primeira pessoa”, na forma de um diário, situa o leitor dentro da realidade social a qual ela pertence, lembrando que, de modo geral no Brasil, analfabetismo e carência econômico-social estão intensamente associadas. Os momentos narrativos em que ela expõe as dificuldades para conseguir comida, por exemplo, pertencem à sua própria experiência pessoal. Ao descrever os vizinhos, o ambiente onde moravam, as condições as quais vivia, o efeito discursivo é de “transposição” do que autora viveu para o papel, sem a presença do tratamento estético da linguagem verbal. É a sua vivência expressa aí, de forma crua. Inconfundível em *Quarto de Despejo* é o caráter de denúncia “genuína” ou “autêntica”, pois deriva da própria vida degradada da autora. Pela via do selo de depoimento ou confissão, o livro adquiriu o valor de “autêntico documento” social. Daí seu apreço entre sociólogos e militantes sociais que até hoje o livro goza.

Outro exemplo dessa vertente não-ficcional escrita por não jornalistas, considerado por Bulhões como um outro fator do “recuo” da ficcionalização na produção narrativa brasileira, pode ser percebido em *Meu depoimento sobre o Esquadrão da Morte* (1976), de Hélio Bicudo, jurista e político brasileiro. Também narrado em “primeira pessoa”, o livro traz a voz de Bicudo em relato de sua atuação na Procuradoria de Justiça do Estado de São Paulo, quando participou das investigações sobre os casos envolvendo o “Esquadrão da Morte”, nos anos 70:

Por vezes a informação lhe chegava num dia e no outro sucediam as mortes. Procurou ele conhecer o mecanismo usado pela polícia para as detenções ilegais a que precedia no Presídio Tiradentes. Foi pelas palavras desse padre que eu soube da existência de um documento designado pelo nome de **grade**, no qual constava o nome dos presos e a data da prisão. Ele conseguiu que as **grades** lhe fossem entregues diariamente e, graças a isso, pôde reconstituir em muitos casos a vida dos marginais no cárcere e comprovar o momento em que eles eram retirados para o encontro com a morte nas estradas.

Infelizmente, já não tinha consigo senão alguns exemplares. Mas talvez fosse possível encontrar outros no próprio Presídio, porque a auto-convicção da impunidade induzia os policiais à imprudência.

O memorial de espancamentos, torturas e negociatas que o bom frade beneditino nos fez era de arrepiar os cabelos. Havia um delegado, por exemplo, que obrigava os presos a circularem à noite inteiramente despidos, repetindo sem pausa o “Padre Nosso” em torno do pátio na cadeia. E o suplício só tinha fim quando se esgotava a veia lúdica dos carcereiros. Como derivativo, havia as queimaduras com pontas de cigarro e chamas de isqueiro etc. (BICUDO, 1976, p.38)



A narrativa de *Bicudo* possui encaminhamento discursivo documental, em que a narração se configura por meio de informações obtidas durante investigações, transcrevendo-se depoimentos de pessoas envolvidas, vítimas, policiais e autoridades políticas da época. Seu texto não tem pretensões literárias, mas denunciativas. A obra teve nove edições, sendo traduzida para o francês, espanhol, italiano e alemão. Sua repercussão social foi grande, servindo de base para investigações por parte do Ministério Público sobre a atuação do Delegado Sergio Paranhos Fleury, figura temida e sempre associada como expoente dos aparelhos repressivos do estado no período militar. O traço de denúncia do livro de *Bicudo* mais uma vez se marca com o traço jornalístico do efeito de veracidade calcado no factual documentado.

No final dos anos 90, o médico oncologista Dráuzio Varella publica *Estação Carandiru* (1999). O livro é considerado um dos maiores fenômenos editoriais brasileiros, tendo mais de 460 mil exemplares vendidos. Em 2000, ganhou o Prêmio Jabuti de “Livro do Ano de Não-Ficção”. Nele, Varella relata suas experiências entre os anos de 1989 e 1992, como médico voluntário na Casa de Detenção de São Paulo, o “Carandiru”, onde realizava atendimentos em saúde, especialmente no combate e prevenção da AIDS entre os detentos. O relato se dá igualmente em “primeira pessoa”, com que narram-se episódios da vida de detentos – fora e dentro do presídio – e termina com o massacre ocorrido em 1992, quando cento e onze detentos no chamado “Pavilhão 9” foram mortos em confronto com a polícia durante uma rebelião.

Note-se como a narrativa constrói-se apoiando-se na concisão e precisão informativa, o que lhe confere efeito jornalístico de veracidade pelo tom descarnado da linguagem:

#### PAVILHÃO OITO

Fica atrás, à esquerda, e forma, com o Nove, o "fundão" do presídio: - O problemático fundão.

O pavilhão é quadrado como os outros, porém enorme, as galerias chegam a ter quase cem metros de comprimento. No total, moram no Oito cerca de 1700 pessoas, mais de seis vezes a população da prisão americana de Alcatraz, desativada nos anos 60.

No segundo andar ficam as celas dos faxineiros, de 150 a duzentos homens. Nos andares de cima, nos xadrezes que dão para o pátio interno, vivem em média seis pessoas. Já os da fachada externa do pavilhão podem ser semicoletivos e albergar dois ou três homens, ou coletivos, com dez a doze.

No quinto andar há oito celas de Castigo, semelhantes às dos outros pavilhões.

No térreo, além das seções burocráticas, funcionam uma capela católica, os templos da Assembléia de Deus, a Igreja Universal, a Deus é Amor e o Centro de Umbanda.

No pátio do Oito há uma quadra esportiva e o maior campo de futebol da cadeia. No chão batido são disputados os campeonatos internos e as partidas contra os times da rua que a convite enfrentam a seleção da cadeia. Nessas ocasiões, pobre daquele que desrespeitar um visitante.

Os xadrezes do Oito, assim como os do Sete, do Cinco e do Nove, têm proprietários, prática tradicional da Detenção que será explicada mais adiante. Por isso, quem não tem de trezentos a quatrocentos reais para comprar a cela de um companheiro vai morar nas “duchas” do Oito. Nestas, anteriormente destinadas aos banhos coletivos, moram de seis a dez pessoas num espaço de três metros de comprimento por dois. Há uma ducha no terceiro, no quarto e no quinto andar.

A principal característica do Oito, no entanto, não está na planta física ou na superlotação, mas na paisagem humana. Vão para lá os reincidentes no crime; réus primários são raros. A concentração de presos conhecedores das leis da cadeia estabelece regras de comportamento bem definidas.

Rolney, um ladrão da zona sul que cumpriu doze anos no pavilhão e foi libertado, mas retomou porque ao surpreender a mulher morando – na casa que era dele – com seu melhor amigo, convidou o rival para uma cerveja no bar da favela e quando este tentou consolá-lo dizendo que a vida era assim mesmo, matou-o com dois tiros para provar que não, caracteriza o Oito da seguinte forma:

– Aqui mora quem já passou pelo jardim de infância da cadeia. Entre nós não existem meias palavras. Não pode confundir *a* com *b*. Ou é ou não é. Se não é, morreu.

Gersinho, portador do vírus da AIDS, dezenove anos, assaltante primário aceito no pavilhão porque um ladrão que o viu nascer, e que talvez tenha sido namorado de sua mãe, convidou-o para morar em seu xadrez, diz que aprendeu muito com a convivência:

– No Oito, cada qual carrega sua cruz, calado. O sofrimento dos anos de cadeia ensina o sentenciado a se trancar na própria solidão. É uma escola de sábios.

O pavilhão é para aqueles com nome feito no Crime. Geralmente, o habitante do Oito é mais velho e não se envolve em confusão. Olha, escuta e fica quieto. Não age, reage:

- Faz como a cascavel: só dá o bote quando pisam nele. (VARELLA, 1999, p. 31-33)

Em 2003, *Estação Carandiru* foi adaptado para o cinema pelo diretor argentino Hector Babenco, o mesmo que anos antes adaptou e dirigiu *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977) e *Pixote, a lei do mais fraco* (1980), ambos oriundos de romances-reportagens de José Louzeiro. *Carandiru* fez sucesso nos cinemas e em 2015, entrou na lista feita pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) como um dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos (<https://goo.gl/Tz96to>, capturado em 14/06/2017).

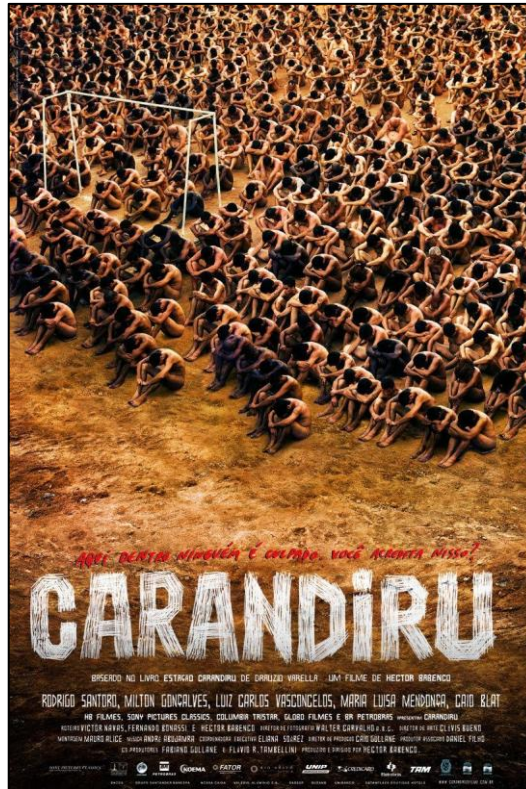


Fig 01 - Cartaz do filme *Carandiru* (2003), de Hector Babenco

Em todos esses casos estamos diante de obras que possuem caráter jornalístico não sendo produzidas por jornalistas. No caso de *Estação Carandiru*, a vertente rendeu um filme que, pelo tratamento e tema, se associa com *Elite da Tropa/Tropa de Elite*. Esses autores “não-jornalistas” ganham sua hora e vez ao relatar situações factuais, com informações obtidas mediante suas vivências e/ou observações da realidade a qual estavam inseridos. A escolha da estrutura narrativa para o relato desses fatos recai no texto mais aproximado da factualidade, o texto jornalístico, eivado de informações, descrições, depoimentos. É neste mesmo caminho que, como veremos a seguir, *Elite da Tropa* faz sua trajetória.

### 1.5. - Elite da Tropa

Tais obras “não-jornalísticas” permitem encarar *Elite da Tropa* como uma obra que possui um lastro em que a atuação de não-jornalistas não é impeditivo para a associação com o jornalismo “ampliado” em narrativa que possui certa feição de reportagem. Vale agora avaliar, mesmo que de modo breve, a obra *Elite da Tropa* em seu conjunto, com vias a observar elementos narrativos que foram importantes para sua adaptação para o cinema durante seu processo de adaptação, conforme explanaremos no quarto capítulo deste trabalho. Destacaremos elementos que julgamos necessários para a análise sobre aspectos do jornalismo literário presentes na obra.

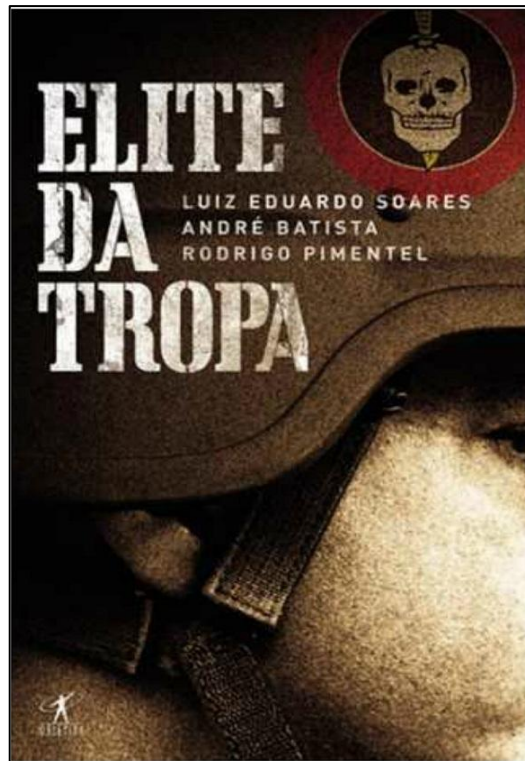


Fig 02 - Capa do livro *Elite da Tropa*, 1.<sup>a</sup> edição em 2006

O livro se apresenta em duas partes: *Diário da Guerra* (p. 15 a 148) e *Dois Anos Depois: A Cidade Beija a Lona* (p. 151 a 300). Possui também um *Epílogo* (da página 303 à página 311). *Diário da Guerra* é uma narrativa episódica em “primeira pessoa”. Porém, não se revela a identidade do narrador durante todo o seu desenrolar; seu nome não é citado em nenhum momento em suas mais de 150 páginas. Produz-se a impressão de um caráter

exemplar da narrativa: um narrador que não se identifique é uma figura prototípica para um olhar geral sobre o assunto em questão. O narrador se identifica como policial, capitão do BOPE, cujo relato possui *status* de veracidade. Afinal, se ele viveu tudo aquilo, devemos levar sua narração como um testemunho verídico. Ao mesmo tempo, estamos diante de um “eu” narrador que assume na dicção do *Diário da Guerra* uma espécie de relato jornalístico que, se por um lado dialoga com o “padrão” do romance-reportagem de José Louzeiro – para citarmos o nome que melhor representa a vertente – da década de 70 e com o “pós” romances-reportagens da década de 80, 90, como em Caco Barcellos, ganha a voz de um jornalista-repórter que estabelece um tipo de narrativa em terceira pessoa. De um modo geral, o narrador não conduz com uma voz distanciada, uma voz que está fora, uma vocalização onisciente, herança do romance realista do século XIX. Ao contrário, a marca da primeira pessoa é indicativa crucial de seu envolvimento nas ações relatadas:

A primeira história acontece na favela do Jacaré.

Foi mais ou menos assim. A gente está chegando ao Jacaré cheio de amor pra dar – se é que você me entende –, com uma puta disposição. Mal descemos da viatura, dois viciados dão de cara com a gente – porque a viatura parou justamente depois da quebrada da ladeira principal. Eu era tenente, na ocasião, e comandava a patrulha. Eles não tiveram nem tempo de disfarçar ou tentar uma fuga. Peguei o mais alto pelo braço e dei umas sacudidas, para o filho da puta acordar e perceber que tinha caído na ratoeira. Estava desarmado e trazia uns papelotes de cocaína no bolso.

– Quer dizer que o veadinho veio curtir um branco, não é? Vai ver a boneca também curte fazer passeata vestidinho de branco, pedindo paz, hein? Fala aí, mané.

– Não, senhor.

– Não senhor o quê, porra? Não comprou pó ou não gosta de passeata pela paz?

– Eu não vendo não, senhor. Vim comprar só mesmo pro meu consumo pessoal...

– Ah! É pro consumo pessoal, então tá.

Arranquei um extintor de uma de nossas viaturas e descarreguei nas narinas do sujeito. Parecia um pastelão:

– Quer pó? Quer do branco? Então toma pó, animal...

Bem, nesse ponto devo admitir que me subiu um calor e não me contive. Mas dei só umas porradas, porque tive uma idéia luminosa. Mande o Rocha parar de bater no outro viciado. (SOARES, PIMENTEL, BATISTA, 2006, p. 22)

Já na segunda parte do livro, *Dois anos depois...*, temos uma narrativa linear em terceira pessoa, que coloca o leitor quase como uma câmera oculta acompanhando os fatos como em um *thriller* cinematográfico norte-americano. Tal associação é naturalmente operação do discurso verbal que produz certo correlativo visual com a linguagem do cinema, como se lêssemos um roteiro cinematográfico, prestes a ser filmado por diretor e sua câmera.

A descrição das cenas nos transporta para a ação narrada, nosso olhar é conduzido a “assistir” as “imagens” descritas.

Para efeitos de comparação, ilustramos a primeira cena descrita no roteiro do filme *Cidade de Deus* (2003) de Fernando Meirelles:

1. EXT. CASA DE ALMEIDINHA – DIA 1

Abrimos com a imagem de um FACÃO sendo afiado.

CARACTERES em superposição: 1981

Ouve-se o murmúrio de VOZES alegres, vozes CANTANDO um samba acompanhado de um BATUQUE. Não vemos as pessoas. Mas os sons deixam claro que se trata de um ambiente festivo.

A letra do samba tem como tema: comida.

MÃOS NEGRAS amarram com um barbante a PERNA de um GALO.

O galo é imponente e vistoso. Alternamos o galo – incomodado por ter a perna amarrada -- a imagens que sugerem a preparação de um almoço:

ÁGUA FERVENDO numa enorme panela.

O galo parece reagir à imagem anterior.

Batatas sendo descascadas por MÃOS de uma mulher negra.

O galo reage como se entendesse a situação: vai virar comida.

GALINHAS MORTAS sendo depenadas por MÃOS de mulheres negras.

O galo reage. Ele tenta libertar a perna amarrada ao barbante.

MÃO masculina negra percute o couro de um pandeiro.

A letra do samba faz referência explícita ao tema comida.

O galo parece entender que seu fim está próximo.

Um FACÃO sendo afiado por mãos negras masculinas. A faca vai CRESCENDO, tornando-se cada vez mais ameaçadora.

O galo se desespera. Luta. E escapa.

ALMEIDINHA, o negro que segura o facão, percebe a fuga do galo e dá o alarme.

ALMEIDINHA

O galo fugiu!

Pela primeira vez, vemos a casa de Almeidinha do lado de fora. Trata-se de um lugar pobre, uma casa de alvenaria da Cidade de Deus. A festa está acontecendo no quintal.

A fuga do galo provoca um grande ALVOROÇO entre os convidados: na maioria homens, JOVENS, NEGROS e MULATOS. Apenas alguns são BRANCOS. Estão quase todos de calção e chinelo.

Dezenas de bandidos saem correndo atrás do galo. Eles fazem parte da quadrilha de Zé Pequeno. Todos berrando:

VOZES DOS BANDIDOS  
Pega o galo, pega o galo!  
(MANTOVANI, 2001, p. 01)

Comparemos agora com duas passagens presentes na segunda parte de *Elite da Tropa* (2006). Podemos notar o mesmo efeito de “roteirização”, de “câmera oculta” presente nesta parte da obra literária:

15 DIAS DEPOIS. GALERIA CENTRAL, PENITENCIÁRIA DE SEGURANÇA MÁXIMA, BANGU I, DIA 30 DE SETEMBRO, À UMA E MEIA DA MANHÃ

Os homens de preto do BOPE apontam as mangueiras para as celas. Os presos continuam dormindo, tombados pela exaustão. O capitão Barros faz o sinal de comando. As torneiras são abertas. Os jatos d’água gelada esguicham para dentro das celas com força máxima, espirrando nas grades e nas quinas de aço, provocando um estrondo que amortece os gritos dos líderes do Comando Vermelho. Um minuto basta para encharcar corpo e alma. Os condenados terão mais trinta minutos de repouso. Os policiais farão um lanche rápido nesse intervalo. (SOARES, PIMENTEL, BATISTA, 2006, p.169-170)

SALA DE REUNIÃO DOS TÉCNICOS PENITENCIÁRIOS, DIA 30 DE SETEMBRO, À 1H50

Dezesseis soldados e oficiais do BOPE sentados nas cadeiras, na beira da mesa e no chão. Tomam refrigerantes e copos de leite. Comentam a receptividade vip com que foram acolhidos. Lanche de madrugada era coisa rara. Mordem com pressa a mortadela. Têm mais dez minutos antes do próximo banho. Vilmar comenta com Zara, observado pelo Chico Santos:

– Por mim, o banho seria outro. Definitivo. Esse negócio de jato d’água parece um troço meio esquisito. Não parece um troço sério, de sujeito homem.

– Isso é porque tu não lá do lado de lá da mangueira.

– Pois é, mas esse negócio de mangueira, não sei não.

– Deixa de sacanagem.

– Eu, por mim, preferia levar logo uma azeitona na testa. Passar um dia e uma noite sendo bombardeado com água gelada, cara fica maluco.

Barros suspende o recreio. Hora de trabalhar. (IDEM, p.171-172)

*Elite da Tropa* convida a alguns dilemas. Estamos diante de um romance-reportagem? De um livro-reportagem? Não existem elementos que nos permitam uma

classificação unilateral. Ou categórica. Torna-se então um híbrido, dificilmente classificável, pertencente ao “novo estilo”. Segundo Bulhões:

(...) muito da produção narrativa dos últimos anos hora marca-se como atitude de franca recusa da expressão literária, privando-se do atributo da configuração do belo na capacidade inovadora da linguagem, ora inscreve-se como região limítrofe do literário ou não literário. Junto a isso, vale lembrar que as demarcações de gênero e formato ficaram ainda mais comprometidas aceitando, no máximo, designações híbridas: conto-reportagem, romance reportagem, crônica-poema, romance jornalístico, etc. (BULHÕES, 2007, p. 168)

Dispensando a atitude classificatória, vale dizer que estamos diante, então, da voz de um narrador em “primeira pessoa” portadora de um caráter de relato sob o título *Diário da Guerra*, numa alusão ao “jornalismo” em uma de suas dimensões, o diário de teor factual. Aliás, o diário de guerra, por exemplo, foi um dos gêneros importantes do jornalismo no século XX e XXI, tendo, em muitos casos, se transformado em edições em livro após uma série de relatos jornalísticos produzidos por correspondentes que escreviam para as edições diárias dos jornais.

*Elite da Tropa* marca diferença importante em relação a várias outras publicações, diferentemente da visão de um narrador-repórter, como estão presentes em vários romances-reportagem da década de 70, como as obras de José Louzeiro ou Valério Meinel, que muitas vezes são narradas em terceira pessoa mas com a indicação final de que o autor elaborou uma pesquisa sobre todos os fatos narrados. Isso é bem perceptível em *Rota 66 – A história da Polícia que Mata* (1992) de Caco Barcellos. Este sim um autor que elabora sua narrativa em terceira pessoa e depois insere-se no texto com sua voz em primeira pessoa, dizendo que o próprio jornalista, Caco, esteve nos locais onde começou a apurar os casos da Rota:

Cláudio estava sem documentos. Ao ver a Veraneio cinza se aproximar do botequim, ameaçou fugir por medo de ter que dar muitas explicações. A sua atitude despertou a atenção dos PMs. Várias pessoas do bairro assistiram Cláudio e Gilberto sendo abordados pelos policiais, o que contradiz a versão de tiroteio no matagal. A própria dona do botequim, Rosalinda Sandroni, guardou no balcão uma prova da prisão de Cláudio.

– Os chinelos caíram no chão na hora em que os PMs jogaram o Cláudio dentro do chiqueirinho da viatura. Eu guardei um pé, vou devolver pra família.

– Ele reagiu?

– De que jeito, é um aleijado...

– A senhora viu pra onde eles foram levados?



– Desceram. Depois de alguns minutos eu ouvi o barulho de tiros lá pra baixo. (BARCELLOS, 1992, p. 115)

A descoberta da grande quantidade de crimes dos policiais envolvidos no caso Rota 66 me levou a ampliar o Banco de Dados criado em 1975. Até agora a pesquisa era limitada a duas fontes: os parentes das vítimas entrevistadas no pátio do IML e os arquivos do jornal Notícias Populares. Essas duas fontes já tinham me possibilitado a identificação de alguns matadores da PM. Meu plano agora era mais complexo e pretensioso. Precisava de alguém que continuasse a fazer o levantamento nos arquivos do NP em meu lugar. Sidney adorou a idéia. Resolveu acumular duas funções um tanto penosas: pela manhã, plantão no IML para observar a movimentação de cadáveres; à tarde, na biblioteca do jornal, leitura das notícias sobre pessoas mortas pela Polícia Militar.

A pesquisa nos arquivos do Notícias Populares, agora sob a responsabilidade de Sidney, continuou a revelar um número sempre crescente de tiroteios entre policiais militares e pessoas suspeitas de serem criminosas. Criamos uma ficha-padrão para tornar mais prática a anotação dos dados principais de cada caso. Passamos a copiar todas as informações relativas à vítima: nome, idade, cor da pele, endereço, profissão, local e motivo da morte. Copiávamos também os dados dos matadores, além dos nomes da delegacia da área do tiroteio e do delegado que escreveu o Boletim de Ocorrência. (IDEM, p. 117)

Barcellos insere-se na narrativa, comparece com sua voz em primeira pessoa como personagem de sua própria narrativa assumindo as funções de um repórter investigativo que se coloca até de maneira emocional em seu relato jornalístico.

Em *Elite da Tropa*, comparece uma primeira parte cuja principal característica é sua narrativa episódica, embora entre esses episódios existam lastros, fios que os amarram e conduzem ao final da trama. Em larga medida o leitor pode lê-los de maneira separada, como se fossem pontos independentes da narrativa principal, com uma autonomia relativa. Com sua voz em “primeira pessoa” – embora essa voz não anuncie um “eu” narrador claramente identificável –, trata-se de um olhar “de dentro” dos acontecimentos, da personagem policial que vive todas as experiências na figura de um policial do BOPE:

TUIUTI, AGOSTO, ÀS SETE DA MANHÃ.

Esse caso ocorreu em um ano já distante. Descíamos do morro do Salseiro, na Tijuca, onde passamos uma noite pesada. Em frente ao antigo estádio do América, na Campos Sales, um carro estava parado no meio da rua, com a porta do motorista aberta, ao lado de um carro-forte. Uma senhora aflita fazia sinal. Paramos atrás do carro. Éramos cinco. Encontramos o corpo de uma mulher, debruçada sobre o volante, com um tiro de fuzil na cabeça. Você pode imaginar o quadro. Não vou lhe dar os detalhes chocantes. Dá para entender por que a tal senhora, mãe da vítima, se recusava a aceitar a morte e insistia na remoção do cadáver para atendimento médico, por mais

que o óbito fosse evidente. Se lhe contasse como estava o console e o pára-brisa, você entenderia por que falo em óbito evidente. (SOARES, PIMENTEL, BATISTA, 2006, p.27)

(...)

Encontramos dois corpos entre os escombros e um sobrevivente.

O cara estava desfigurado, mas vivo. A cena ficaria por muito tempo conosco, revirando o estômago e assombrando o sono. Cada homem da tropa a digeriu como pôde. Dois de nós acabaram recebendo o apelido tarja-preta por causa disso – esse apelido é dado a quem toma esse tipo de remédio. Mesmo para quem vê a morte todo dia, não foi fácil encarar a vida sob aquela forma. O infeliz perdera o queixo. Não tente imaginar. Você não conseguiria. Aliás, melhor mesmo que não consiga. (IDEM, p.29)

(...)

Eles vinham de uma batida na boca de fumo da favela da Galinha, descendo de viatura uma ladeira deserta, os faróis desligados. Um carro subia. Era suspeito. Favelado não tinha carro importado. Enviesaram a viatura num movimento súbito, desembarcaram armados e jogaram o foco das lanternas no interior do carro. Duas aeromoças e dois tripulantes de conhecida companhia aérea, ainda em uniforme de trabalho, certamente chegando de uma viagem e, pelo visto, buscando decolar para outra. Atrapalhadas e nervosas, as moças não demoraram a confessar: iam, sim, comprar droga, mas não eram traficantes. Quem consome prefere o rótulo de viciado, porque tem o dom de converter o crime em doença e o perpetrador em vítima. Tudo bem, estava na cara que não eram mesmo traficantes. Mas nem por isso o tenente Diogo refrescou. Ele ficava furioso com essa cumplicidade hipócrita da classe média com os criminosos. Os maconheiros financiavam os bandidos e depois faziam passeata contra a violência.

Mandou todo mundo saltar. Percebeu, com as antenas de policial experiente, que elas eram casadas; eles, não. Dedução: não são pares. Pronto, impôs-se a linha de trabalho. Escolheu a mais graciosa.

– Escuta aqui, sua putinha. Quer dizer que vocês vieram limiar, cheirar e trepar com os garotões. O veado de seu marido vai gostar de saber que o seu vôo está apenas começando. Cadê o celular? Isso, liga aí pro chifrudo que eu quero falar com ele.

A mulher chorava como se estivesse levando uma surra.

– Você também – dirigiu-se à outra. – Pode ir digitando o número.

Vamos fazer uma conferência virtual com os chifrudos. Chama o maridão, sua puta.

Os rapazes entrevistaram, fazendo o tipo "vamos ser razoáveis". O gênero enfureceu Diogo. Naquele momento, qualquer palavra poderia ser a gota d'água. O problema é que, em vez de vir dos homens, a gota que faltava veio da mulher mais destemida, que resolveu topar a briga, dizendo que o tenente estava fazendo aquela cena para vender mais caro a liberdade. Levou uma porrada que a fez girar sobre o próprio eixo, antes de desabar. Tonta, foi erguida pelos rapazes, enquanto a fraquinha derramava-se toda, em prantos. A equipe de bordo caiu na real, mas o tenente atingiu seu próprio grupo, que achou o sopapo indecoroso, desnecessário, covarde.

– Porra, tenente, numa mulher?

O sargento Ávila traduzia o sentimento geral: “Numa mulher?” Fez esse comentário piedoso depois que os comissários tinham ido embora, liberados por Diogo, que também sentiu que havia exagerado a mão, por assim dizer. Meio culpado, despachou os suspeitos, desistindo dos telefonemas pedagógicos aos esposos cornudos.

Moral da história: não se bate em mulher nem com uma flor? Negativo. Foi o próprio Diogo quem esclareceu:

– Vocês ficam me olhando com essa cara e resmungando, mas eu queria ver se fosse uma negrinha de cabelo pixaim, mal vestida. Duvido que me viessem com essas delicadezas. Atire em mim a primeira pedra quem jura que não faria galhofa da pobre coitada e não faria questão de contribuir com um pontapé para a surra na negrinha. (IDEM, p.134-136)

Comparecem nesse encaminhamento da narrativa aspectos de uma “retificação” ou reconfiguração do romance-reportagem segundo o padrão estabelecido nos anos 70. Afinal, se se aproxima de alguns elementos do romance-reportagem, como a narração de feição jornalística, com predomínio do aspecto referencial em confluência com a forma narrativa dilatada, *Elite da Tropa* evita o costumeiro efeito de distanciamento “em terceira pessoa” tão comum do romance-reportagem dos anos 70. Em *Elite da Tropa* desde o início há um narrador que se assume como “persona” fundamental da narrativa, cuja vida profissional e convicções pessoais tomam a tela da história como um todo ou dos episódios particulares. Temos a voz em “primeira pessoa” de um narrador cuja identidade nunca se revela, mas se identifica como uma voz que representa uma identidade institucional, a de uma corporação policial a todo momento elogiada por essa mesma voz: a identidade do BOPE, de que, segundo as próprias palavras deste narrador, “não se corrompe”. O narrador porta uma voz que tanto narra as ações de que participa – junto com companheiros – quanto confecciona uma apologia dessa corporação que funcionaria como contraponto à polícia corrupta. A identidade do narrador anônimo é associada à defesa eloquente da instituição incorruptível de que faz parte.

Para o narrador, os policiais do BOPE são a demonstração desse “poder de não se corromper”, da sua força conquistada graças ao seu “rigoroso treinamento”, capaz de separar os policiais corruptos dos incorruptíveis de forma a beirar a desumanidade. Situação que foi “transposta” para o filme, de forma reconfigurada da obra literária e a ser analisada na quarta parte dessa dissertação. Essa mesma voz demonstra sua contrariedade a todo o sistema corrupto presente nas instâncias da sociedade e portanto exalta, em larga medida, a própria instituição policial.

Qual o antídoto para a corrupção? Na história do BOPE, a resposta foi uma só: orgulho. Orgulho pessoal e profissional. Respeito ao uniforme negro. Antes a morte que a desonra. O processo de seleção era tão difícil e doloroso, o ritual de passagem era tão difícil e doloroso, o ritual de passagem era tão dramático, que o pertencimento passou a ser o bem mais precioso.

Ser membro do BOPE, partilhar dessa identidade, converteu-se no patrimônio mais valioso. A auto-estima não tem preço. Portanto, não se negocia. (IDEM, p.07)

Neste sentido *Elite da Tropa* segue caminho oposto a *Rota 66*, uma vez que a obra de Caco Barcellos compõe a acusação à polícia “que mata”:

#### O CAMPEÃO DOS MATADORES

A Veraneio cinza do campeão dos matadores faz a curva em duas rodas, em frente à estação ferroviária do Jaraguá. Quase capota. São 11 horas da noite. O ruído dos pneus que escorregam no asfalto assusta as poucas pessoas da rua, atrai a atenção dos que estão em casa. Alguns correm à janela para ver. Meio corpo enfiado pela janela do carro, revólver na mão direita apontado para o alto, ele olha para todos os lados como um animal à procura de uma presa. O estilo é inconfundível. Dez anos depois de ter metralhado os rapazes do caso Rota 66, o ex-cabo Roberto Lopes Martinez continua a usar seus métodos brutais no patrulhamento da cidade. Martinez é o causador de tragédias na vida de dezenas de famílias. As provas estão em nosso Banco de Dados. Descobrimos que ele matou, no mínimo, 45 pessoas. Nesta noite em que procura mais uma vítima pelas ruas escuras do Jaraguá, já detém um recorde: Roberto Lopes Martinez é o campeão dos matadores da Polícia Militar. (BARCELLOS, 1992, p.147)

(...)

Tivemos acesso aos exames de cadáver de 31 jovens mortos por Martínez. Constatamos que os ferimentos indicavam a grande possibilidade de eles terem sido executados. Dos 31, 29 morreram por consequência de tiros na cabeça, alguns inclusive na parte posterior do crânio. Quatro desses também apresentaram ferimentos nas costas, marcas clássicas das mortes por execução.

Roberto Lopes Martínez começou a matar dois anos antes de se envolver no caso Rota 66. O primeiro crime, é semelhante a esse em vários aspectos. O número de vítimas, por exemplo, é o mesmo: três jovens que circulavam pela cidade em um táxi roubado. As circunstâncias do crime, se acreditarmos na versão dos PMs, também são idênticas às da Rota 66. Depois de alguns minutos de perseguição pelas ruas do bairro Tatuapé, os rapazes teriam perdido o controle do carro, que bateu contra um muro. No momento do acidente, eles teriam resistido à prisão e agredido os PMs a tiros. Não houve testemunhas no local do tiroteio. Todos foram baleados por Martínez no rosto e na cabeça. (BARCELLOS, 1992, p.152)

Todavia, há associações inegáveis. Em *Rota 66* há uma narração em “terceira pessoa” que compõem também uma série de episódios denunciadores ou demonstradores das barbáries policiais cometidas pelas *Rondas Ostensivas Tristão de Athayde*, a ROTA, grupamento especial de policiais militares do Estado de São Paulo. Apresenta, portanto,

semelhanças em sua estrutura narrativa na forma de episódios como o *Diário da Guerra de Elite da Tropa*.

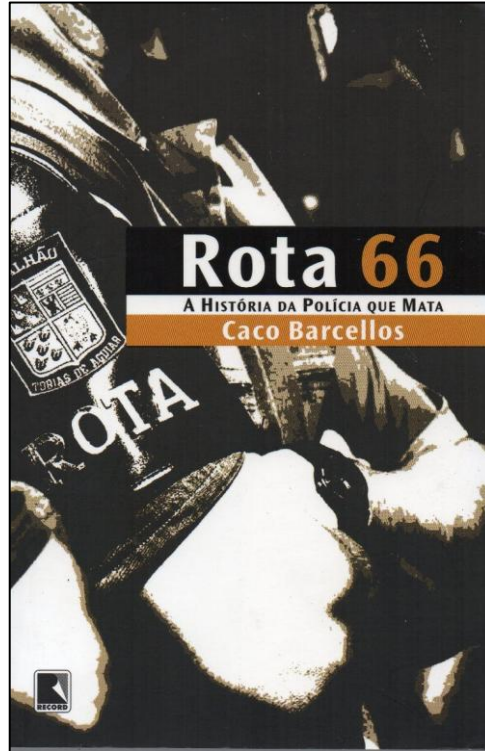


Fig. 03 - Livro *Rota 66* (1992) de Caco Barcellos: investigação jornalística que gerou livro

Entre tantas formas narrativas, *Elite* não tem o olhar de um “jornalista”, de um repórter-narrador ou uma entidade discursiva “neutra”, cujo discurso produz efeitos de objetividade próprios de muitos romances-reportagens brasileiros. Porém, já na segunda parte do livro, é percebida uma voz dessa “primeira pessoa” que, curiosamente, interpela o enunciatário (não estamos nos referindo ao leitor que terá contato físico com o livro, mas uma projeção discursiva do leitor de carne e osso). Essa “voz” se dirige ao enunciatário quase sempre durante toda a primeira parte do livro, interpelando-o em situações supostamente favoráveis:

#### MIL E UMA NOITES

O Batalhão de Operações Policiais Especiais, BOPE para os íntimos, chega à praça de guerra. Estamos com gana de invadir favela, um puta tesão. Desculpe falar assim, mas é para contar verdade ou não é? Você vai logo descobrir que sou um cara bem formado, com uma educação que pouca gente tem no Brasil. Talvez você até se espante quando souber que estudo na PUC, falo inglês e li Foucault. Mas isso fica para depois. Vou tomar a liberdade de falar com toda franqueza, e, você sabe, quando a gente é sincero, solta o verbo e nem sempre as palavras são as mais sóbrias e elegantes.

Se você está esperando um depoimento bem educadinho, pode esquecer. Melhor fechar o livro agora mesmo. Desculpe, mas me irrita com as pessoas que querem ao mesmo tempo a verdade e um discurso de cavalheiro. A verdade tem de ser convocada a comparecer, e ela só baixa no cavalo desbocado, que se recusa a filtrar a voz que vem do coração. Por isso, a verdade está mais para discurso de cavaleiro e de cavalo, do que para os salamaleques da corte. Esse depoimento é como se fosse minha casa. Ele vai ser belo, sublime e horrendo, como eu sou, como tem sido a minha vida. E como é a sua vida também, com toda certeza. Entre, fique à vontade. A casa é sua. No início você vai estranhar um pouco algumas coisas, mas depois vai se acostumar. Eu também estranhei no começo. Quando entrei pra polícia, estranhei muita coisa. Mas logo me acostumei. A gente se acostuma. Portanto, meu caro amigo, caríssima amiga – posso chamá-los assim? –, apertem o cinto e vamos em frente. (SOARES, PIMENTEL, BATISTA, 2006, p. 21-22)

Comparecem, a todo o momento, manifestações de metanarrativa que fazem exaltação à violência, à própria barbárie narrada e praticada no plano da diegese pelo BOPE. Ao mesmo tempo, existe uma “moralidade” desse “Eu- narrador”, quase demonstrando uma ética desses “bastidores do horror” da polícia e tendo o BOPE como resistência ao mundo de corrupção generalizada em que entraria até o próprio Estado, na figura do personagem do Secretário de Segurança, uma projeção do Estado constitucional.

Deve-se, discernir com mais nitidez tal o ponto de distinção em relação a tradição do romance-reportagem. Existe um movimento de adesão, de aproximação, e um movimento de afastamento. Em nenhum momento, naturalmente, a obra se diz “jornalística”. Em nenhum momento a obra se declara “romance reportagem”. Mas existem em sentido *lato* aproximações com o jornalismo. Torna-se importante discriminar que o jornalismo é: a capacidade de se colher fatos, organizá-los em um sentido coerente e veiculá-los em órgãos de comunicação:

De modo provocativo, pode-se dizer que o jornalismo possui uma natureza presunçosa. Definindo-se historicamente como atividade que apura acontecimentos e difunde informações da atualidade, ele buscaria captar o movimento da própria vida. Seria da natureza do jornalismo tomar a existência como algo observável, comprovável, palpável, a ser transmitido como produto digno de credibilidade. Com isso, prestaria – ou desejaria prestar – uma espécie de testemunho do “real”, fixando-o e ao mesmo tempo buscando compreendê-lo. (BULHÕES, 2007, p.11)

Esse “testemunho do real” também encontra eco nas palavras de Cosson:

Pressupomos, quando lemos as notícias, que os fatos ali relatados aconteceram em conformidade com o que deles se diz. Tal pressuposição surge, por um lado, da necessidade pragmática que temos de nos relacionar

com o real, e retirar dele assertivas que nos garantam a convivência social; por outro lado, porque acreditamos que as notícias apresentadas pelo jornal são, no fundo, apenas fatos que consistem numa verdade pura e evidente por si mesmo, *a verdade factual*. (COSSON, 2001, p. 33-34)

Mesmo não se tratando de um jornal, os autores de *Elite da Tropa*, já deixam claro ao final do Prefácio da publicação o ponto chave para desemaranharmos essa “relação” com livro com a “realidade dos fatos”:

*Elite da Tropa* é dedicado aos que trabalham, nas polícias e fora delas, para que a reconciliação seja um dia possível. Os relatos que compõem este livro são ficcionais, no sentido de que todos os cenários, fatos e personagens foram alterados, recombinações e tiveram seus nomes trocados. Se, por acaso, nossa imaginação se equiparar ao que efetivamente acontece, talvez isso decorra do fato de termos escrito este livro a partir das nossas experiências, e de termos vivido, cada um à sua maneira, a realidade da segurança pública do Rio de Janeiro. (SOARES, PIMENTEL, BATISTA, 2006, p. 11)

A segunda parte do livro apresenta outra estrutura. Trata-se de um outro modo de compor a narrativa. Temos a sensação de estarmos diante de outro livro, embora haja diálogo com a primeira parte. Sabe-se que continuamos a acompanhar o cotidiano complexo e terrível da polícia no Rio de Janeiro, quase no mesmo tempo e espaço em que a primeira parte se desenrola. Novamente temos o BOPE, o flagrante das situações da luta policial, do envolvimento da polícia com a corrupção, das situações de “arrego” (quando a polícia corrupta exige suborno para fazer vistas grossas diante da iminência de atividades criminosas como o tráfico de drogas e o contrabando). Mas neste momento teremos uma narrativa concentrada de forma linear, como se lêssemos um romance-reportagem de José Louzeiro. Aqui de fato há uma aproximação maior com o romance-reportagem da década de 70 – com a presença do narrador onisciente na “terceira pessoa”, espécie de voz *over* – se pensarmos de modo associativo com a linguagem cinematográfica: uma câmera oculta cujo *efeito* de neutralidade apenas observa os fatos:

Lúcio no entanto tinha outras idéias a respeito de como deixar o banco. Nada de afobação, nada de correrias. Abriu a porta do banheiro, chamou o guarda para fora, pediu a chave da porta principal. Nijini estava perto, a metralhadora apontando.

(...)

Nijini meteu a arma numa sacola de oleado, aguardou que Lúcio e Liece chegassem ao carro. Passou rapidamente a chave na porta, seguiu na direção onde estavam Marta Rocha e Paulinho. Jogou a sacola com a arma na mala do Dodge, esperou que Lúcio passasse.

(...)

O Dodge cortava caminho na direção da Avenida Brasil. Nos trechos menos tumultuados a velocidade chegava a cento e vinte quilômetros. Avançaram muitos sinais vermelhos, subiram calçadas, assustaram uns carregadores que ajudavam no conserto de uma carreta e finalmente chegaram à Estrada do Cabuçu.

(...)

O Dodge de Lúcio avançava a toda velocidade na direção do Aterro do Flamengo, os motociclistas atrás. O segundo carro procurava alcançá-los e Nijini não entendia o que aquilo significava. Não parecia gente da polícia. Um dos motociclistas acertou nos pneus do carro de Lúcio, este teve que parar. Quando Lúcio parecia dominado, surgiu Nijini e os motociclistas desapareceram. (LOUZEIRO, 1987, p. 174-175).

A associação com *Lucio Flávio, Passageiro da Agonia* (1975), em que Louzeiro cria um correlativo à voz *over* cinematográfica que narra, com apelo plástico, as ações, quase um roteiro de cinema, se faz com o teor de jornalismo investigativo, em que o narrador tem o poder de desvelar ao enunciatório algo perigoso e, até então, oculto. Tal teor investigativo é potencializado por esse efeito discursivo de distanciamento da narração em “terceira pessoa”, em atitude *voyeur*. Naturalmente, estamos tecendo uma analogia perigosa com o cinematográfico, uma vez que a obra de Louzeiro tem como inflexão a tradição do romance realista-naturalista do século XIX, marcado por certa “precedência” do realismo cinematográfico. Feita tal ressalva, vale perceber procedimento muito similar em *Elite da Tropa*:

BR 101, NO KM 666, DIA 11 DE JULHO, ÀS 15H25

Uma hora e meia de viagem. O carro marrom entra à esquerda, seguindo a seta com o nome da cidade. O segundo carro o acompanha como uma sombra. Mais uns 200 metros, faz o retorno na rotatória e passa veloz diante de um motel, um borracheiro, um campo de várzea, um punhado de moleques dentro da nuvem de poeira. O motorista conhece o lugar. Acelera para dentro da cidade. Pára na frente de uma padaria. Não era padaria. Era uma rodoviária. Descem, compram água, bebem café. Oferecem água e café a Dino. O segundo carro estaciona logo atrás. Ninguém desce. O homem que se identificou como subordinado de Vitor Graça vai até a janela do carro e conversa com um sujeito de óculos escuros. Não dá para ver sua fisionomia. Percebe-se a silhueta: ele está falando ao celular. (SOARES, PIMENTEL, BATISTA, 2006)



Há um molde estrutural “didático” nessa segunda parte de *Elite da Tropa*: antes do início da narrativa, são apresentadas, de modo esquemático, descrições dos personagens que “terão vida” nas ações que se desenvolverão. Mais do que descrições, trata-se de um elenco de nomes atados às suas classificações institucionais. Tal modo servirá à identificação por parte do leitor, uma vez que a narrativa conduzirá uma quantidade enorme de personagens em uma trama de contornos emaranhados:

Para que você não se perca na história vertiginosa que vai começar, a lista de personagens pode ser útil.

ADEMAR CAMINHA VIANA TORRES — Deputado federal pelo estado do Rio de Janeiro.

ALICE DE ANDRADE MELO — Namorada do policial do narrador do “Diário da Guerra” e do “Epílogo”.

AMARILDO HORTA — Deputado estadual, ligado ao governador.

AMÍLCAR — Coronel da Polícia Militar do estado do Rio de Janeiro, diretor do Serviço de Inteligência da Secretaria de Segurança Pública.

ANACLETO CHAVES DE MELO — Diretor da penitenciária de segurança máxima, Bangu I.

ANDERSON — Informante da Polícia Civil, ligado a Amarildo Horta.

BABY — Apelido de Carlos Augusto, amigo de Renata.

BARROS, CHICO SANTOS, VILMAR E ZARA — Policiais do BOPE, atuando em Bangu I. (...) (SOARES, PIMENTEL, BATISTA, 2006, p.152)

Trata-se de uma narrativa de fato impactante. De que modo se dá tal efeito de impacto? Fundamentalmente, o leitor encontrará um painel de acontecimentos muito intrincados no plano da fábula (história). Com isso, produz-se o efeito de um mundo desvelado em sua complexidade de perigos e temores nunca vistos. Ou nunca divulgados.

Vaz se levanta e puxa o quadro móvel para perto da mesa, voltando-o para o secretário. Pilot na mão, apresenta a conclusão de sua hipótese:

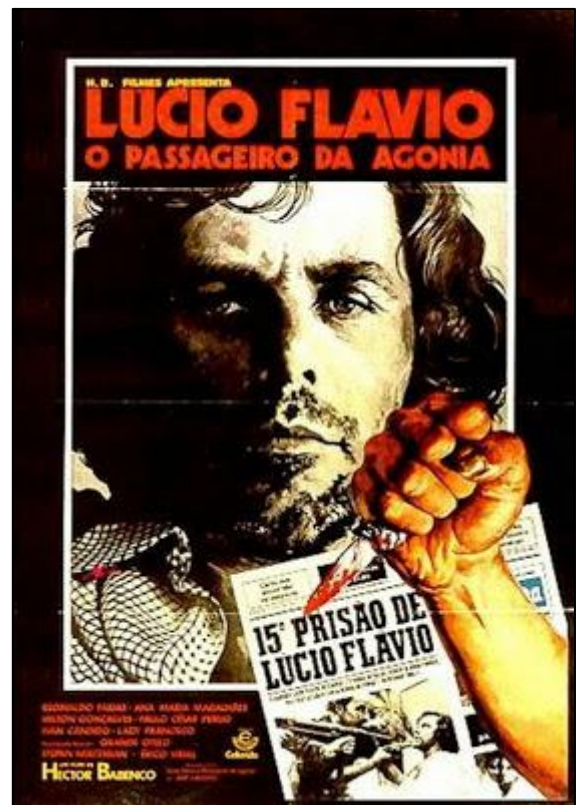
– Minha convicção e a do Amílcar, secretário, é a seguinte. Por alguma razão, o Vitor não quer o BOPE na Rocinha. Se não quer, é porque o BOPE está dificultando alguma coisa que interessa a ele. A gente sabe que o BOPE é violento, tem um treinamento duro para operações de guerra, não poupa ninguém, trata as favelas como territórios inimigos e as comunidades como populações inimigas. Em compensação, não corrompe, nem se deixa corromper. Não admite os “arregos”, as transações com os traficantes que estão acabando com a PM. Hoje, secretário, não dá pra pensar o crime no Rio sem pensar no tráfico. E não dá pra pensar no tráfico sem pensar nas polícias. Um não existe sem o outro. Não só a PM. A exceção é o BOPE. Até quando ele será exceção, não sabemos. Parece inevitável que se contamine também.

É impossível mantê-lo como uma ilha, cercada de corrupção por todos os lados. Mas hoje, o BOPE ainda é uma ilha. Fraga não é corrupto. Transige aqui e ali com uns e outros, porque sabe que não sobreviveria, politicamente, se enfrentasse os focos dentro da polícia, em todas as frentes. Quem tentar fazer isso, secretário, cai ou morre.

– Essa imagem do Fraga tá dourada demais pro meu gosto, Vaz. Vigiar o secretário com motoristas você acha que é norma aceitável, é parte do programa de trabalho de um comandante -geral, correto?

– Não, secretário. Não é aceitável. É que, nessa guerra, cada um se agarra ao poder como pode. Se ele tivesse de se livrar do senhor e pudesse, ele faria isso, tranqüilamente. Sem nenhum peso na consciência. O que ele fez com o Amílcar não foi diferente. Ele tentou de todas as maneiras fritar e rifar o coronel Amílcar, porque sempre temeu nossa proximidade com o senhor. A mim ele não alcança, porque não sou PM. Se alcançasse, me atingiria também. (IDEM, p. 280-281)

Se na primeira parte de *Elite da Tropa* comparece a estrutura episódica, na segunda parte a narração que acompanha o encadeamento da trama não deixa de trazer “suspensões” da narrativa, cuja função fundamental é estimular o interesse da leitura. Do início ao fim, a narração não perde o fio condutor, em arquitetura coesa.



Figs. 04 e 05 - Lúcio Flávio em dois tempos: livro e filme.

Não se podem negar associações entre *Elite da Tropa* e a produção jornalístico-literária de José Louzeiro, Valério Meinel ou Carlos Heitor Cony (iniciado, aliás, do romance-reportagem brasileiro com *O Caso Lou*, de 1975). Todavia, a consonância maior é com a produção de Caco Barcellos, espécie de pós-romance-reportagem dos anos 90 e 2000, como *Rota 66* (1992) e *Abusado – O Dono do Morro Dona Marta* (2003), em razão da presença da voz do narrador em primeira pessoa, não na totalidade, mas em grande parte da narrativa, sendo uma projeção do personagem “policial do BOPE”. Essa mesma voz retorna no *Epílogo*, em que se narra uma tentativa de unificação das duas partes integrantes do livro:

#### EPÍLOGO

Não sei bem por que fiz isso. Não entendi o impulso. Mas o fato é que fui visitar o comandante-geral da Polícia Militar. Pedi uma audiência; ele aceitou me receber. Talvez o fato mais estranho não tenha sido meu impulso, mas a receptividade do coronel. A PM exerce uma curiosa atração sobre os seus membros. Até sobre os que saíram, como eu. Não paro de pensar na corporação, nos colegas, nas operações. Depois que entrou em minha vida, a polícia nunca mais saiu. Acho que nunca vai sair. Este livro é prova disso. Ainda que também seja prova do contrário. Quer dizer, de minha vontade de me livrar do passado. Talvez eu ainda alimente a ilusão de que minha história tenha se tornado parte da história da corporação; de que eu esteja cravado na polícia como ela está em mim. Dizendo isso, não pude deixar de pensar na faca enterrada na caveira, o escudo do BOPE. Vai ver esse tipo de simbiose só acontece com quem passou por todas as provas e se tornou oficial da tropa de elite: cada prova, uma cicatriz, ou várias. Por isso, o resultado é uma espécie de tatuagem. Fica gravado no corpo e grudado na alma. Não tem como lavar. Como não se lavam as culpas, nem se apaga o orgulho. (SOARES, PIMENTEL, BATISTA, 2006)

André Gustavo P. Eduardo, em sua dissertação de mestrado na FAAC/UNESP em 2013, sob orientação de Marcelo Bulhões, aborda o momento no qual, nos anos 70, os romances reportagem ganharam as telas cinematográficas, em razão de sua proximidade com os “romances de protesto”, livros que relatavam de forma jornalísticas ou com características jornalísticas a “realidade” daquele momento vivido:

(...) Identificamos assim um importante fenômeno: o cinema brasileiro da década de 1970 buscará no “romance de protesto” daquele período fontes para sua produção. A adaptação de obras como as citadas acima, romances “ensangüentados” e marcados por elementos do jornalismo, ou legítimas reportagens em forma de romance. Se tal fenômeno ganhou espaço nos anos de 1970, mesmo com os altos e baixos da produção nacional, continuaria a ter relevância em momentos posteriores. O romance-reportagem, cru e jornalístico de um Valério Meinel ou de Louzeiro, terá correspondentes no cinema, em filmes quase igualmente “crus”, despojados de grandes

preocupações estéticas, interessados no sucesso dos livros e na repercussão dos casos tratados. (EDUARDO, 2013, p.29)

Ou seja, a partir da década de 70 temos um suposto recuo da ficção com a explosão editorial do romance-reportagem, da narrativa em que a pesquisa e apuração jornalística ata-se a procedimentos do romance realista e naturalista do século XIX. Segundo o pesquisador, o momento cinematográfico brasileiro dos anos 70 e início dos 80 explorou o potencial plástico-cinematográfico do romance policial justamente pela relação entre o padrão do cinema clássico e o romance realista-naturalista. Curiosamente, o autor permite-se apontar uma espécie de herança do romance-reportagem citando o filme *Tropa de Elite*:

Porém, como notamos, os sucessos recentes nas décadas de 1990 e 2000 são perpassados por obras literárias, e obras quase sempre inspiradas ou embasadas em casos reais. *Estação Carandiru* narra as experiências de um médico que acompanhou os presos na prisão de mesmo nome, famigerada pelo massacre ocorrido em 1992, que culminou na morte de 111 presos. No filme *Carandiru* há um caso exemplar de um processo frequente na cinematografia brasileira: a busca por reportagens ou casos verídicos para alimentar a produção nacional. Não que tal fenômeno seja novo na história, mas no Brasil ocupa um espaço especial. A busca por casos verídicos, ou ainda, a busca pelo factual faz com que, com frequência o cinema brasileiro procure por obras literárias eivadas de elementos jornalísticos, quando não completamente tomadas pela reportagem. Se as histórias do Capitão Nascimento em *Tropa de Elite* são fictícias, a presença da “*elite da tropa*” composta pelo Batalhão de Operações Especiais (BOPE) da polícia do Rio e sua cruzada contra o narcotráfico são elementos de atração fundamentais. (EDUARDO, 2013, p.27-28)

Cosson, entretanto, apresenta um diagnóstico que nos conduz a outros aspectos. Para ele, mesmo se colocando no campo aparente do documental, ainda poderão ser observados elementos da ficcionalização a partir do manejo de recursos próprios do universo da literatura, da ficcionalidade. Mesmo não sendo ficção, ele aponta que existe um tratamento do romance, uma *mimesis* peculiar na relação entre reportagem e romance:

Como o romance-reportagem é construído, na maioria das vezes, sobre fatos retirados das manchetes de primeira página de jornal, a *verdade*, que o marca semanticamente, é também *factual*. Todavia, a teia da faticidade do romance-reportagem apóia-se mais na *mimesis* e na verossimilhança que na veracidade e no cruzamento dos fatos. A sua factualidade, apesar de utilizar igualmente documentos e outros elementos legitimadores do relato, substitui os meios de controle da subjetividade por um conjunto de *processos narrativos realistas*, processos que ocultam ou procuram ocultar o caráter arbitrário e subjetivo da sua história. Até porque um romance-reportagem não se contenta em ser factualmente verdadeiro, para ele é fundamental também parecer verdadeiro. Assim, a verdade factual do romance-reportagem tem uma apresentação

(mimética) e uma função (de verossimilhança) distintas daquelas da reportagem. (COSSON, 2001, p. 36)

*Elite da Tropa* apresenta um canal de associação com o romance-reportagem dos anos 70 e afirma singularidades. Configura elementos miméticos e produz associações entre a factualidade do “real” e da literatura com seus processos inerentes à narrativa ficcional, possuindo ao mesmo tempo características de um “procedimento cinematográfico” que, adiante, parecem ter levado ao processo de adaptação cinematográfica para o filme *Tropa de Elite*.

Temos nesse período o “cinema da retomada”, que proporcionou novos diálogos entre a literatura e o cinema como nos casos de *Cidade de Deus* (2002), *Carandiru* (2003) e *Tropa de Elite* (2007). Como em fases anteriores do nosso cinema, o cinema recorrera a livros que foram “testados” junto ao público e obtiveram êxito editorial. Tal foi o caso de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. E filmes da “pós-retomada” exploram obras com potencial cinematográfico. Como afirma Bulhões: “(...) a *apropriação* literária do cinematográfico deve levar em conta o fenômeno da transcodificação como construção de correlativos da expressão da linguagem verbal ao meio audiovisual; ou o manejo de procedimentos calcados numa analogia, que produziriam uma espécie de “efeito cinematográfico” (BULHÕES, 2011). Nota-se que tais obras são literárias, porém, com elementos próprios para a exploração de expedientes do sistema semiótico do cinema.

A transcodificação portanto dos elementos do “real”, presentes em *Elite da Tropa*, para o filme *Tropa de Elite* nos remetem à um estudo breve sobre o sentido do “real” no cinema, sendo este o foco de nosso próximo capítulo.

## 2 – “NUNCA SERÃO!” - CINEMA VERSUS REALIDADE VERSUS FICÇÃO

### 2.1 - A impressão do “real” no Cinema

Neste capítulo pretendemos tratar das impressões do “real” que o cinema imprime, diante dos elementos já detectados de factualidade em *Elite da Tropa* – obra literária – e que serão observados em *Tropa de Elite* – obra fílmica. Se faz necessária uma teorização breve para nos subsidiar de elementos a serem percebidos durante a análise no quarto capítulo.

Através da análise desta problemática – a vertentes da presença do “real” nas produções cinematográficas – e das suas consequências, temos que esse “real” parece implantar um ideia, um sentido ideológico para se provar “real”. Porém, parece que o segredo “ideológico” dos filmes não reside nem num “mistério” ou “truque” do próprio instrumento cinematográfico, nem em certas formas estilísticas provenientes do funcionamento deste instrumento que seriam exclusivamente de valorizar ou condenar. Com efeito, do ponto de vista ideológico, há descentralização da essência de cada filme em relação ao objeto cinematográfico. O cinema, em si mesmo ou através das suas formas de expressão, não “segrega” a ideologia. Também não a reflete como não reflete os objetos que estão nas suas imagens e dos seus sons.

Através da história do filme, das fases da sua fabricação (do seu processo de produção), e por meio do filme, há elaboração, acumulação, formação, produção de ideologia, de um conteúdo ideológico. E, se este conteúdo ideológico reproduz a ideologia dominante, não é devido à natureza do cinema, mas porque este descentramento da essência ideológica dos filmes é um descentramento social, em virtude do qual a ideologia dominante exerce todo o seu peso sobre aqueles que realizam e consomem os filmes. Isto é passível de ser observado em *Tropa de Elite* na voz over do narrador, o personagem do Capitão Nascimento, ao citar frases como: “Nesta cidade, todo policial tem de escolher: ou se corrompe, ou se omite, ou vai pra guerra”, “Homem com farda preta entra na favela pra matar, nunca pra morrer” e “Nosso símbolo mostra o que acontece quando entramos na favela” (referindo-se à caveira presente no brasão do BOPE).

Antes de tentarmos seguir no processo de adaptação literária que fez o livro *Elite da Tropa* ser transposto para o filme *Tropa de Elite*, pretendemos dissertar sobre a “impressão de realidade” que tantos entraves põe à reflexão cinematográfica.

O cinema possui como uma traço de sua “ontologia” o poder discursivo de produzir uma impressão de realidade determinada. A “matriz” fotográfica do cinema é aspecto determinante de tal efeito.

(...) Nesta perspectiva, o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica. O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto dos insetos de uma era extinta, ele livre a arte barroca de sua catalepsia convulsiva. Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação. (BAZIN, 1991, p. 25)

Deixando de lado as animações e filmes produzidos integralmente por tecnologia digital, as imagens – e às vezes os sons – são elaborados “a partir” do real empírico, assim como a fotografia, quer completamente representadas (cenas rodadas em cenários naturais em que atores representam personagens de ficção), quer não na esfera da representação ficcional (caso de documentários). Mas estas imagens e sons, que possuem o “efeito da realidade” que lhe deu origem, vão se tornar os elementos-base no material do filme em uma dimensão de autonomia. No caso de filme de ficção, o “material do real” é elemento a partir do qual é confeccionada uma “realidade imaginária”, a fabulação fílmica. Esta “realidade” não nos remete para o factual, mas para uma dimensão, a ficção, em que entramos em acordo tácito com aquilo que não existiu.

O equívoco em torno do problema parece consistir em fazer referência ao suposto mundo “real” refletido pelo filme (como se o filme, no momento em que o vemos, desse instantaneamente a imagem da realidade filmada), “mundo real” esse que designaremos pelo nome de “real induzido pelo filme”. Ao invés de nos virarmos para a coerência interna do universo de ficção que nos é proposto, equivocadamente buscamos em nossas noções de “real”, equiparações ao que vemos no filme. O equívoco está então em apreciar e comparar nossa “realidade” com o que é proposto pelo filme.

O pensamento de André Bazin é bastante fecundo quanto a essas reflexões. Bazin afirma o filme não era senão uma “janela aberta para o mundo” (BAZIN, 1971, p. 10-11) Os limites do filme não são, como por vezes o vocabulário técnico deixa parecer, o enquadramento da imagem, mas uma reserva que só pode revelar uma parte da realidade. O quadro polariza o espaço para o interior. Pelo contrário o filme, prolonga-se indefinidamente no universo. O quadro é centrípeto, o filme é centrífugo. Esta observação é bastante pertinente

e justa, com a condição de não considerar o mundo em geral como aquele para o qual o filme se abre, mas como o universo de ficção específico do filme.

Esta presença exteriormente ao filme, daquilo que está fora de campo (como se diz no vocabulário técnico cinematográfico), é um dos princípios base do discurso cinematográfico. É um fato que no cinema, não se é obrigado a mostrar aquilo que se quer fazer ver. Para apresentar um exemplo concreto, um dos processos mais elementares da realização cinematográfica é aquele que se chama “plano e contra plano”. Este processo consiste, ao filmarmos a conversa de duas pessoas, mostrá-las sucessiva e alternadamente uma após a outra. É a posição e o olhar das duas personagens uma em relação à outra que indicarão a sua posição no espaço. Tem-se assim a impressão que as duas personagens *dialogam juntas*, podendo no entanto acontecer de nunca as vermos juntas, no filme. A presença daquela que está em *plano*, referencia permanentemente aquela que está em *contra plano*; a ausência desta é substituída pelo lugar de presença que lhe confere o olhar da outra.

A partir deste exemplo pode-se aferir que o mundo para o qual remete esta propriedade do filme não é o mundo “real”, mas o da “ficção”. Com efeito, sucede muitas vezes, por motivos materiais de produção, ser rodada uma cena que envolve duas personagens sem que o diretor tenha ao mesmo tempo à sua disposição os dois atores que representam os papéis. Rodar-se separadamente, por vezes com vários dias de intervalo, toda a cena somente com um ator e depois somente com o outro. Após a montagem, quando projeta-se o filme, teremos a impressão que as duas personagens dialogam e estão *juntas*. E isto é possível de se acontecer somente na “ficção” do filme.

Assim, vê-se claramente que tal “problemática idealista” em torno da impressão de realidade” se baseia numa “mistificação”: quando emitimos nossos julgamentos estéticos e ideológicos sobre a “diferença” entre o filme na sua realidade imaginária e o “real” induzido por ele, é quase quando falamos que, ao lermos uma obra literária e depois, assistirmos uma produção cinematográfica oriunda dele, dizemos que o “livro foi melhor que o filme”, num exemplo extremamente simplista. Esta mistificação engloba não só aqueles que aceitam o postulado idealista do cinema como substituto do “real”, mas também aqueles que o denunciam. Mesmo aqueles que afirmam que o cinema não é a “vida”, que não é a “realidade”, que é só uma “imagem real” que lhe deu origem, continuam presos a esta referência ao “real induzido pelo filme”. Dizer isto é ainda supor que o cinema pode manter uma “relação objetiva” com o “mundo real” que lhe serve de referência. É ainda ceder terreno à ilusão de que o cinema poderá ser o reflexo fiel do próprio mundo e verificar que infelizmente isto não acontece. Jean-Claude Bernardet comenta:



A ilusão de verdade, que se chama *impressão de realidade*, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema. Este dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela, mesmo quando se trata de algo que sabemos não ser verdade. Junta-se a técnica e a arte para realizar o sonho de reproduzir a realidade. (BERNARDET, 2000, p 13)

Não se trata de julgar a maneira como um filme se refere ao “real” induzido por ele, visto que, de fato, o filme não produz nenhuma realidade. O que interessa não é que um filme seja a imagem de qualquer coisa (que existiria realmente), mas que seja simplesmente uma imagem. O que está em discussão não é esta “realidade” da qual o filme não “é” senão a imagem, visto que esta realidade não existe. O que está em discussão é a imagem que só existe no “universo de ficção” do filme, ou seja, tal realidade não é literalmente outra coisa senão “imaginária”.

E o universo, para onde se prolonga indefinidamente tudo o que nos é mostrado pelo filme, não é a generalidade do mundo, mas um mundo imaginário, que vai procurar a sua realidade na ficção do filme e no modo de funcionamento desta ficção.

E se o(s) mundo(s) que se vê(em) nos filmes se “assemelha(m)” por vezes estranhamente ao mundo real, é simplesmente porque a ficção que o(s) produz é fabricada a partir de “aparências da realidade”, como preconiza Gerard Betton em seu livro *Estética do Cinema* (1987). Os atores ou as personagens que o cinema utiliza assemelham-se mais (e devido a isso) a homens reais, Os objetos que utiliza assemelham-se mais a objetos usuais do que aqueles vistos em qualquer pintura cubista. As paisagens naturais ou urbanas que mostra, assemelham-se mais àquelas que temos o hábito de ver.

Desde o início do cinema, buscou-se uma reprodução cada vez mais fiel e completa da realidade: cenários dando uma imagem exata da natureza, com numerosos detalhes da existência cotidiana, sonorização e linguagem do dia-a-dia; posteriormente, a cor, o relevo, à duração real do acontecimento. A imagem fílmica suscita certamente um sentimento de realidade no espectador, pois é dotada de todas as aparências da realidade. Mas o que aparece na tela não é a realidade suprema. (...) o que aparece é um simples aspecto (relativo e transitório) da realidade, de uma realidade estética que resulta da visão eminentemente subjetiva e pessoal do realizador” (BETTON, 1987, p. 09)

Isto posto, é importante que o processo de significação originado pelos filmes e o efeito ideológico do cinema não provenham unicamente da representação destes elementos simples, mas da sua integração num todo complexo e estruturado que justamente constitui a ficção expressiva do filme.

Recapitulando e repondo de forma coerente o “problema” do efeito da realidade nos seus “diferentes níveis” pode-se dizer que num “primeiro nível”, partindo de elementos do empírico (mais ou menos fabricados ou escolhidos pelas circunstâncias, que entram em maior ou menor grau no projeto ideológico da filme), o cinema “fabrica” imagens e sons, que são reflexo – pela matriz fotográfica – mecânico do “real” que lhes deu origem. Neste nível, a “impressão de realidade” é indício da “reprodução fotográfica do real pelo filme”. O “real” que serve para construir o elemento simples (o plano) pode ser considerado, dentro de certos limites, como a referência a partir da qual se pode apreciar seu efeito ideológico.

Num “segundo nível”, estas imagens e sons – que são em si mesmo elementos “reais” – tornam-se materiais do filme. A combinação, a organização e a estruturação destas “imagens” e “sons” originam um “filme”. Este “filme” produz um universo de “ficção” que só nos remete para si mesmo. Este mundo de “ficção” não admite como referência nenhum mundo “real” que seria induzido a partir da sua própria realidade de “ficção”. Neste nível, o efeito ideológico apenas provém da coerência deste mundo imaginário do filme.

Em termos práticos, quando em *Tropa de Elite* se inicia a sequência de cenas onde os “aspira” (pretendentes a uma vaga de policial do BOPE), se submetem aos treinamentos mais degradantes, como receberem tapas e agressões físicas e verbais, terem de comer “lavagem” jogada no chão, marcharem por quilômetros sem descanso, entre outras cenas, o que é visto gera o efeito de “universo de ficção”, não admitindo uma referência do mundo “real” por ser absolutamente verossímil dentro da narrativa fílmica. Há, portanto, a presença desse “efeito ideológico”, uma vez que as cenas justificam, coerentemente, o comportamento dos personagens envolvidos antes e depois desses treinamentos.

Finalmente, num “terceiro nível”, tal “ficção, mesmo sendo somente uma simulação, um simulacro do “real”, estabelece relações com ele. Apesar de todos os filmes possuírem um certo “coeficiente de realidade”, a impressão de realidade que transparece no mundo da ficção de cada filme é “maior ou menor” segundo estes mesmos “coeficientes”. As marcas da enunciação, seriam provas disso, de forma a exemplificarmos. O sangue que espirra na tela depois de um tiro e a “câmera tremula” que produz o efeito de inserir o olho do expectador em primeira pessoa na cena seriam “coeficientes de realidade”.

## 2.2 - O “estilo” cinematográfico cortejando a literatura: Amálgamas entre as artes

Neste ponto, e diante do que dissertamos sobre a presença do “real” no cinema, pretendemos considerar de modo muito breve e para os propósitos desta dissertação pontos de relação entre literatura e cinema, procurando situar encruzilhadas em que o cinema, fazendo “uso” da literatura – ou seja, configurando processos técnicos e estéticos que operam como correlativos à linguagem literária – parece ora trair (por trair, como diria Pudovkin, o seu “tempo cinematográfico”), ora pode tangenciar potencialidades estéticas como sistema semiótico peculiar.

Será o cinema a arte que mais se aproxima das outras artes? Toda expressão artística se realiza através da estilização e o que notamos, muitas vezes, é a literatura e o cinema caminharem lado a lado nessas “estilizações”. Porém, tem se “beneficiado” o cinema com adaptações de obras literárias? Vemos F. W. Murnau adaptando Bram Stoker e nos dando *Nosferatu* (1922), antológico ao cinema. Stephen Frears, adaptando *Ligações Perigosas* (1988), configurando uma realização que precisou “trair” a estrutura epistolar para fazer fluir uma intriga que se apresenta na *mise-en-scène* dos atores no quadro. Temos igualmente um *Clube da Luta* (1999), de David Fincher, ou ainda *Trainspotting* (1996), de Danny Boyle. E tantos outros exemplos de consonâncias e afastamentos entre ambos os sistemas de signos.

Temos que convir que uma das instâncias fundamentais do “narrar” um filme é a câmera e que enxertos “extra câmera” muitas vezes são considerados indesejáveis. Conforme Pudovkin, “através da câmara, dominada pela vontade do diretor, nasce uma vez cortados e unidos, os diferentes fragmentos filmados, um tempo novo: o tempo cinematográfico” (PUDOVKIN, *apud* BRASIL, 1967, p. 13).

Estamos de pleno acordo que o artista moderno, a fim de fugir do naturalismo, procure a solução do “anti-enredo”, ou da fratura de sua linearidade, para produzir uma forma estética autorreferente. A literatura moderna tem, a nosso ver, se apropriado então de estilos presentes fundamentalmente no cinema. Obras literárias que já se apresentam como roteiros cinematográficos. Essa intertextualidade, claro, evita cair na “anti-realidade” ou na “super-realidade” inerente em obras fílmicas, mas até onde o filme pode usar o diálogo, o som e a narrativa, presentes em uma obra literária ou sugerida por ela?

Creemos que Bela Balazs em *Theory of the Film* (1953) atinge o cerne da questão, ao dizer que uma apresentação do natural pode atingir ou reproduzir a realidade, mas “a imagem estilizada expressa a verdade”:

Toda obra literária possui alguma espécie de estilo, no sentido de que formula o que tem a dizer de algum modo característico. Mas nem toda obra literária é estilizada; por exemplo: peças de teatro escritas em diálogo coloquial não são estilizadas, porém toda poesia e prosa rítmica sim. Existe, então, um contraste entre obras naturalistas ou quase naturalistas, obra “naturais” e obras que intencionalmente se desviam do natural, e que são deliberadamente fornadas e buriladas em outras palavras, estilizadas. Entre, tanto, a estilização e o realismo não são mutuamente exclusivos. Existem realistas em grande quantidade entre os poetas que escrevem em verso. A verdade e suas respectivas leis existentes na natureza podem ser reproduzidas, não raramente por uma servil imitação da mesma, mas, até mais fielmente, mediante uma estilização que exagera e acentua certos aspectos. A apresentação natural pode talvez reproduzir a realidade, porém a imagem estilizada expressa a verdade. (Tradução nossa) (BALAZS, 1953, p. 267-270)

E, mais adiante, interroga:

É possível a estilização no cinema? Pode a fotografia dar um quadro da vida que corresponderia, digamos, a uma história contada em verso? Em outras palavras, pode tolerar, o filme a apresentação do princípio plástico, que não é apenas a mera semelhança com a natureza, mas também lei abstrata de ritmo e forma? É possível fazer que uma pessoa fale em verso no cinema sem causar uma perturbadora contradição entre linguagem estilizada e a não estilizada naturalidade da imagem? (Tradução nossa) (IDEM, 1953, 270)

O dramaturgo discorre sobre situações que o cinema precisa estilizar, mas não recorrendo a processos literários. Ao se referir ao filme *Ivan, O Terrível* (1944) de Serguei Eisenstein, assinala que “o conteúdo real dessa demoniacamente monumental sinfonia pictórica musical, não é a história de *Ivan, o Terrível*, mas a revelação do que existia de aterrador no espírito e na superstição do gótico medieval, mediante quadros que são como velhos ícones revivificados. Nesse filme a estilização alcançou um ponto culminante” (BALAZS, 1953, p. 270).

Entenda-se que esta estilização, no cinema, nunca pode ser simbólica. Quando o mesmo Eisenstein se aproxima da simbologia – na famosa cena dos leões – cria-se, imediatamente, a sugestão de uma outra linguagem, talvez até mesmo literária.

*Tropa de Elite*, em nossa hipótese a ser averiguada, passa por esse processo de “estilo”, por quebrar o processo narrativo tradicional, invertendo a ordem cronológica do

enredo, contado inicialmente em *flashback* e posteriormente em ordem temporal normal. Cria uma condição de afastamento da cópia naturalista, no caso o livro *Elite da Tropa*.

O que se pretende portanto com a análise a seguir, num primeiro momento, é identificar os elementos de convergência entre a obra literária e a obra fílmica. Em seguida, discutir e estabelecer se o romance-reportagem *Elite da Tropa* retratou e transpôs sua “factualidade” através da obra fílmica. Se película cinematográfica conseguiu reproduzir a mesma experiência de “real” oriunda da obra literária. E finalmente, se o produto da adaptação originou outra obra, transformada e que produz diálogo com a “matriz” inicial. Assim, comenta Bulhões:

Guardadas as diferenças ou nuances de aporte teórico, tais perspectivas assentem em que a “passagem” do literário para audiovisual acarreta sempre uma inapelável transformação. Assim, a obra televisiva ou cinematográfica resultante do processo adaptativo nunca seria fiel à obra literária por ser diverso o seu universo semiótico. Tal transformação não representaria, aliás, infortúnio ou desgraça, uma vez que nenhuma perda se daria. No lugar de “fidelidade”, enfim, passou-se a considerar pertinente a ideia de “diálogo” entre o audiovisual e o verbal literário, ao mesmo tempo em que se entendeu ser toda adaptação um processo de recriação. (BULHÕES, 2012, p. 68)

### 3 – “PEDE PRA SAIR!” – VIOLÊNCIA EM CLIMA DE THRILLER CINEMATOGRAFICO

#### 3.1 - “Cinema da retomada”

Neste capítulo, prosseguimos as considerações sobre o cinema no Brasil e sua relação com os romances-reportagens, para situarmos de forma breve o filme *Tropa de Elite* dentro da cena cinematográfica dos anos 2000, período este que, com algumas produções igualmente baseadas em obras literárias de cunho jornalístico, tais como já citamos anteriormente *Carandiru* (2002) e *Cidade de Deus* (2003), “pavimentou” o surgimento de uma adaptação de *Elite da Tropa* para *Tropa de Elite*, objeto deste estudo. Vamos nos deter mais atentamente em *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, uma vez que este foi produzido anteriormente à *Tropa de Elite* e igualmente se trata de uma adaptação literária para o cinema. Mas antes devemos contextualizar que período cinematográfico vivia o país naquela época: o final do processo denominado “Cinema da Retomada”.

O termo “cinema de retomada” é objeto de divergências entre críticos estudiosos, uma vez que indiretamente veicula a noção de que houve uma interrupção completa da produção cinematográfica nacional em certo ponto da história brasileira recente. Todavia, pode-se afirmar que entre o fim da Embrafilme – estatal que financiava e distribuía os filmes nacionais até 1989 e que foi fechada pelo então presidente Fernando Collor no início de 1990 (O GLOBO, <https://goo.gl/9Lx8q5>, capturado em 01/07/2017), até 1993, quando a Lei do Audiovisual fora promulgada (Lei 8.685/93), a produção de obras fílmicas nacionais praticamente estagnou.

O desmonte da estrutura institucional de suporte ao filme brasileiro, realizado por Collor no início de 1990, colocou em evidência a impossibilidade de auto-sustentação do cinema no país. Durante os dois primeiros anos da década tanto a produção quanto a exibição de longas nacionais praticamente reduziu-se a patamares ínfimos (ESTEVINHO, 2008, p. 122)

Para termos uma idéia desse “congelamento” do cinema nacional, em 1992 somente um filme brasileiro de longa-metragem estreou no mercado, *A Grande Arte*, de Walter Salles, baseado na obra homônima de Rubem Fonseca. O filme, falado em inglês, necessitou contar com recursos de emissoras de televisão européias para ser concluído, sendo exibido no país, ocupando somente 1% do mercado à época.

Somente em 1995, com o lançamento de *Carlota Joaquina, A princesa do Brasil* (1995), dirigido e roteirizado por Carla Camurati, é que passamos a ter novamente uma produção cinematográfica brasileira. *Carlota* é considerado o “marco zero” do processo de retomada que propiciou ao longo dos últimos 22 anos uma grande diversidade na produção nacional, além de uma descentralização da produção somente entre no eixo Rio-São Paulo. Hoje, pólos produtores de cinema e audiovisual existem em boa parte do país – Paraná, Rio Grande do Sul, Distrito Federal, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Ceará, Maranhão, com produções audiovisuais constantes, quer sejam documentários, filmes de ficção, curtas ou longas-metragens.

Essa diversidade de produção também é sensível nas temáticas abordadas pelas produções com destaque para filmes de grande sucesso de público e que obtiveram bons prêmios em festivais, filmes que marcaram esse período de “retomada”. Além do próprio *Carlota Joaquina*, podemos elencar *Terra Estrangeira* (1996), *Central do Brasil* (1998) e *Abril Despedaçado* (2001), dirigidos por Walter Salles Jr., *Deus é Brasileiro* (2003), de Cacá Diegues, *Bicho de Sete Cabeças* (2001) de Laís Bodanzky, *O Quatrilho* (1995), de Fábio Barreto e *O que é isso companheiro?* (1997) de Bruno Barreto, além de *Dois Filhos de Francisco*, (2005) de Breno Silveira e filmes de temática espírita como *Bezerra de Menezes*, (2008) produzido no Ceará e dirigido por Glauber Santos Paiva Filho e Joe Pimentel, *Chico Xavier* (2010), de Daniel Filho e *Nosso Lar* (2010), de Wagner de Assis. Em seu período mais recentemente, o cinema brasileiro vem produzindo comédias – a maioria delas produzidas pela Globo Filmes – que têm obtido sucesso de público.

Em meio a essa produção que se restabelece e começa a ganhar a atenção do público, o início dos anos 2000 apresenta duas produções com certo vigor e força suficiente em suas narrativas para instaurar um novo ritmo nas produções cinematográficas até então. Uma delas já citada anteriormente, foi *Carandiru* (2003) de Hector Babenco, originada da obra do “não-jornalista” Dráuzio Varela. A outra, esta sim oriunda de uma obra literária de ficção, é baseada na obra homônima de Paulo Lins, publicada em 1997 – *Cidade de Deus* (2003), de Fernando Meirelles, marco por imprimir com vigor certa vertente do “filme de ação”, uma retratação do mundo na favela, dialogando com *Tropa de Elite* neste sentido.

O filme causou grande impacto no cinema e na cultura pop brasileira. Até hoje reverberam citações de frases extraídas de personagens marcantes do filme e que figuram na cultura popular. Um de seus maiores méritos foi a capacidade de comunicar-se e principalmente vender-se para um público jovem, já acostumado a assistir filmes de “ação” estrangeiros, razão pela qual identifica as características, estilos e gêneros dos quais o filme se

apropriou, uma certa inflexão dos *blockbusters* norte-americanos. Daí a comparação imediata do trabalho de Meirelles com o de diretores como Martin Scorsese e Quentin Tarantino. O ritmo *mainstream* fora aplicado na estilização da vida na favela, nas cores nostálgicas dos anos 60, no corte frenético semelhante a videoclipes de televisão. O filme explora a violência e a miséria “voyeuristicamente”, espetacularizando a pobreza para entreter.

Pelo viés social do cinema, citamos Ivana Bentes, em seu artigo *Sertão e favelas no cinema brasileiro contemporâneo - Estética e cosmética da fome* (2007), onde a professora e pesquisadora traça um panorama das relações do cinema com o sertão e a favela, impondo uma estilização, um “novo brutalismo, tendo como referência, entre outros, o filme de gangster, as sagas da máfia, o épico-espetacular e a estética MTV”:

É claro que os discursos “descritivos” sobre a pobreza (no cinema, TV, vídeo) podem funcionar tanto como reforço dos estereótipos quanto abertura para uma discussão mais ampla e complexa, em que a pobreza não seja vista somente como “risco” e “ameaça” social em si. Esse talvez seja o viés político, extra-cinematográfico que o filme pode provocar. Já a narrativa nos remete frequentemente para uma sensação já experimentada no filme de ação hollywoodiano, o “turismo no inferno” em que as favelas surgem não como “museu da miséria”, mas novos campos de concentração e horrores. O cinema do massacre dos pobres nos prepara para o massacre real, que já acontece e por massacres por vir, como o cinema americano de ação antecipou e produziu o clima de terror e controle internacional e o clamor por “justiça infinita”? Esperemos que não. (BENTES, 2007, p. 252-253)

Bentes estabelece que *Cidade de Deus* é a demonstração de um presságio social desanimador, reiterado pelo *mainstream* constantemente: o espetáculo “consumível” dos pobres se matando entre si, sem estabelecer uma reação à sua condição social, conformados que são se serem/estarem à margem da sociedade brasileira.

Nesse filme mostra-se a fissura e o fascínio dos meninos das favelas pelas armas, pelo exercício do poder e pelo prazer de ser “alguém”, de ser temido, de ser respeitado. Se não forem respeitados como cidadãos, serão como figuras da mídia, como criminosos. (BENTES, 2007, p. 252)

Enquanto os espectadores estrangeiros assistem a filmes de guerra – observando todo o massacre e o aplaudem – por aqui a morte teria mais valor, sendo mostrada de maneira mais dramática. Filmes como *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite* serviriam de temática para se discutir a violência. Grande parte do cinema brasileiro se propõe a discutir problemas sociais e políticos em alguma medida. O que, levando-se em consideração o que



reportamos no capítulo anterior, poderia ser causado pela “impressão de realidade” gerada pelo cinema.

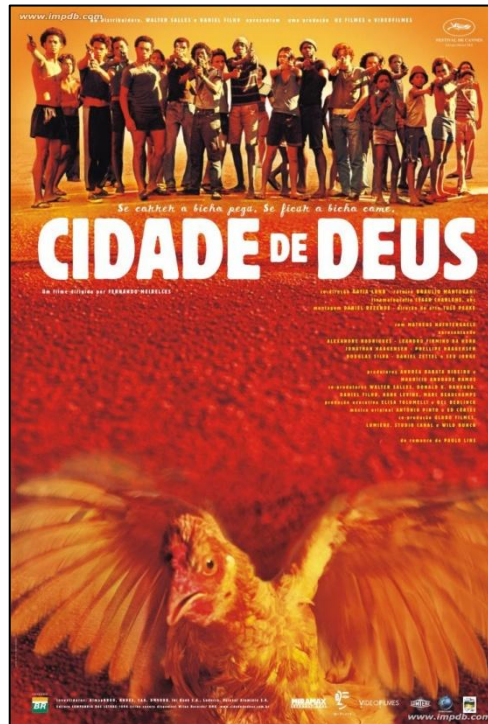


Fig 06 - *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles: o fim da retomada.

O filme de Fernando Meirelles tenta aproximar o espectador da miséria e violência na favela e periferia. Causa uma comoção pública a estilização e “glamour” da violência, que nos transportam para um cenário escapista, principalmente sem ilustrar suas causas e contextos, corrupção política, desigualdade social etc. O filme toca nestes assuntos mas de forma superficial. Exatamente o oposto do que encontramos em *Tropa de Elite*, em que a crítica ao “sistema” é notada a todo momento.

Puxando os fios para análise que faremos no capítulo a seguir, citamos esta fase do cinema nacional mas dando ênfase ao que podemos considerar como o final ou momento *pós* “cinema da retomada”. Em certo sentido *Cidade de Deus* “abre” as possibilidades para que *Tropa de Elite* surja num cenário cinematográfico multitemático e aborde, de modo oposto, a visão da criminalidade no cinema. Enquanto o primeiro compõe um discurso sobre o ponto de vista da criminalidade, *Tropa de Elite* trás o ponto de vista dos policiais, desconstruindo a imagem “heróica” do banditismo.

### 3.2 - *Cidade de Deus*: relações entre livro e filme

Neste mesmo período, anos 2000, identificamos novamente um recuo da ficcionalização, como Davi Arrigucci Júnior expôs a respeito da década de 70, com maior associação com o universo midiático. Em meio a esse processo a linhagem ganha desdobramentos para as obras literárias do estilo romance-reportagem, tais como *Estação Carandiru* e *Cidade de Deus*, como uma nova edição da tendência cinematográfica brasileira daquele período, sentida em filmes como *Lúcio Flávio Passageiro da Agonia* (1975) e *Pixote – A Lei do mais fraco* (1980). Estamos diante de uma “reedição” deste momento do romance reportagem, porém neste instante na forma de adaptações em ritmo de *thrillers* norte-americanos, com estilística diferente, ritmos narrativos diferentes.

Em 1997, o escritor Paulo Lins publica o romance *Cidade de Deus*. Diferentemente de jornalistas que saíram a campo na década de 70 e fizeram reportagens em obras literárias, Lins baseou suas pesquisas em jornais para escrever uma ficção. Embora baseie seus personagens em pessoas que tenham existido na vida real como Mané Galinha e Zé Miúdo (adaptado para o filme como “Zé Pequeno”), o autor utilizou-se da factualidade presente em jornais para elaborar uma obra ficcional. Renato Oliveira Rocha, em sua dissertação de mestrado *Narrativa e Representação – Uma leitura de Cidade de Deus* (UNESP de Araraquara, 2015, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dra. Juliana Santini), relata em determinado momento os problemas decorrentes dessa “apropriação” de personagens factuais quando da adaptação do livro para o filme, em 2003:

(...) depois que *Cidade de Deus* passou do formato livro para as telas de cinema, algumas polêmicas envolveram o escritor, moradores do conjunto habitacional, os diretores do filme, Kátia Lund e Fernando Meirelles, e a própria Alba Zaluar. Antes disso, Paulo Lins já tinha enfrentado a situação de responder a alguns processos por causa de personagens do livro que foram confundidos com moradores da favela. Note-se que, apesar da temática do romance e das cenas violentas, o escritor não foi processado por fazer apologia ao crime ou algo do tipo. (ROCHA, 2015, p. 47)

Mais uma vez o embaralhamento entre as fronteiras do factual e do ficcional se apresenta. Mas agora não mais em uma pesquisa jornalística, uma matéria jornalística. Trata-se do processo inverso realizado por jornalistas como Carlos Heitor Cony, que escreveram reportagens para depois as dilatarem de tal modo que foram transpostas para livros, como os da coleção *Romance Reportagem*, publicado pela Editora Civilização Brasileira, de Ênio Silveira, em 1975.

O traço da factualidade presente na narrativa também é notado por Renato Rocha em sua dissertação. Sobre a relação intertextual entre os jornais da época e o romance *Cidade de Deus*, ele comenta as declarações de Paulo Lins acerca da origem das histórias contadas na obra literária:

Paulo Lins afirmou que “[...] as cenas mais brutais do romance são justamente as calcadas no real” (Revista Veja, 13 ago. 1997, p. 114-120), com autoridade de quem entrevistou moradores e, posteriormente, ficcionalizou o cotidiano de Cidade de Deus no período que vai dos anos finais da década de 1960 até meados dos anos 1980. De fato, os jornais da época eram povoados por notícias sobre a criminalidade no conjunto habitacional, o que estigmatizava a população que não estava envolvida com a guerra pela disputa de poder sobre o domínio do tráfico de drogas. Coube ao escritor transformar essa realidade brutal em romance. (ROCHA, 2015, p. 43-44)

Paulo Lins incorpora o jornal na narrativa do livro e o conduz ao plano da recriação ficcional, ao desvelar a relação dos bandidos com a imprensa, em uma demonstração de poder perante os outros criminosos. A incorporação do papel da imprensa como expressão do poder do grupo de criminosos é assumida:

Na segunda-feira, um jornal trazia na primeira página os crimes de sábado. No motel, um casal fora assassinado. Nos demais assaltos não houvera vítima fatal. Pretinho, depois de soletrar as notícias para os amigos, reclamou da morte do casal. Pelé e Pará retrucaram. Disseram que haviam feito tudo que Inferninho mandara. Porém, as notícias do assalto ao motel, da morte da criança e do homem decegado, em destaque na primeira página, davam a eles a fama de corajosos e destemidos.

– Todo bandido tem que ser famoso pra nego respeitar legal! – disse Inferninho a Pretinho.

Na verdade, todos se orgulhavam de ver o motel estampado na primeira página. Sentiam-se importantes, respeitados pelos outros bandidos do conjunto, das outras favelas, pois não era para qualquer bandidinho ter seus feitos estampados na primeira página dum jornal, e, também, se dessem o azar de ir presos, seriam considerados na cadeia por terem realizado um assalto de grande porte. Pena não saírem os nomes na matéria, mas, pelo menos, disseram que só podia ter sido obra dos bandidos de Cidade de Deus. Todos os conhecidos saberiam que haviam sido eles.

– É melhor assim, morou? Porque, se sai nosso nome, é mais um inquérito que pipoca pra gente. (LINS, 1997, P.90)

No filme *Cidade de Deus*, em que também essa relação entre imprensa e bandidagem é retratada, a certa altura, o bandido Zé Pequeno entrega uma máquina fotográfica ao personagem Buscapé e exige que ele faça fotos suas e de seu bando armado. Buscapé trabalha como entregador no *Jornal do Brasil* e revela o filme com as fotos do grupo

que aterrorizava o bairro Cidade de Deus. As fotos são publicadas por engano na capa do jornal, justamente o que queria Zé Pequeno, que com a publicação demonstra força e impõe medo.



Fig. 07 - Zé Pequeno e seu bando na capa do jornal: exaltação à violência



Fig. 08 – Zé Pequeno comemora sua “fama” na capa do jornal

Esse “cortejo” entre imprensa e banditismo presente na narrativa literária é “transposto” por Fernando Meirelles no filme também na figura do personagem Mané Galinha. A certa altura do filme, durante um tiroteio na Cidade de Deus, o personagem é baleado e vai para um hospital onde também é preso. Lá, dá entrevista para uma emissora de TV, relatando que a disputa entre as facções na favela não cessará, além de denunciar a figura de Zé Pequeno como a responsável pelo conflito. A cena, transposta por Meirelles na película é uma refilmagem de uma entrevista real, feita com o verdadeiro Mané Galinha, em 1979, exibida pelo Jornal Nacional:



*Fig. 09 - Mané Galinha da ficção.*



*Fig. 10 - Mané Galinha da "vida real".*

Ao se aproximar da factualidade para a construção de sua história, Meirelles “transpõe” para o cinema certo caráter de factualidade presente nos romances reportagem dos anos 70. Porém por meio de sua narrativa, que possui relações francas com o cinema de mainstream, com um ritmo de edição até então nunca vistos em produções cinematográficas nacionais, não se pode considerar *Tropa de Elite* sem a precedência de *Cidade de Deus*, pois o filme de Meirelles também é impregnado de tal caráter, havendo uma relação muito forte entre os dois filmes mesmo com todas as divergências existentes.

O filme é contado através do ponto de vista do personagem Buscapé, narrador autodiegético que narra sua própria história – a de como conviveu com a criminalidade e não se corrompeu diante dela. Apesar de ser o personagem principal, Buscapé atua muitas vezes de fora da ação, relatando os acontecimentos para o espectador como se fosse um repórter. Os eventos são recontados por Buscapé através de *flashback* incorporando distintas perspectivas de diferentes personagens. Alguns eventos Buscapé vivenciou e alguns lhe foram ditos – como a cena do casal Bené e Angélica fumando maconha após uma relação sexual. É através do olhar de Buscapé que testemunhamos todos os acontecimentos e assumimos que esta é a versão “verdadeira” da história. Ainda sobre o aspecto da diegese, deve-se novamente ressaltar a presença de jornais impressos, fotografias, entrevistas de TV na narrativa. Por meio de “jornais” sabemos que o personagem Paraíba enterrou a mulher viva na sala de casa e que o vilão Zé Pequeno morre pelas mãos dos “moleques da caixa baixa”, estampa na primeira página do jornal, inclusive com fotografia feita pelo personagem Buscapé. Essa foto e sua relação com a imprensa criam a oportunidade para que ele saia da favela, passando a ser o Wilson Rodrigues.

Toda a edição do filme, com seus cortes frenéticos, ágeis, faz parte da tentativa de assumir diferentes resultados a partir de um mesmo material. Essa forma ou estilo possui relação com outras expressões audiovisuais como o videoclipe ou o videogame. Não faz parte de *Cidade de Deus* um teor contemplativo de estética cinematográfica como o neo-realismo, com planos mais longos, dando mais tempo ao espectador realizar uma leitura dos quadros e planos, com cortes invisíveis para se dar a impressão de continuidade.

Essa experimentação de significados com a edição aproxima *Cidade de Deus* do “efeito kuleshov”, formulado pelos soviéticos no início do século passado. O professor e pesquisador da PUC-SP, Dr. Sérgio Roclaw Basbaum, em seu artigo “No meio do caminho tinha a imagem de uma pedra”, publicado no livro “Antropologia visual e hipermedia” (2007) elucida o efeito e comenta sobre a visão de Eisenstein sobre ele:

Para entender os princípios da montagem eisensteiniana – de elaboração complexa – é preciso lembrar que o cineasta participa ativamente do debate que se trava, ao longo das primeiras décadas da era soviética, sobre o que seria um cinema propriamente socialista. Tal debate vai envolver ao menos mais três vértices essenciais: Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin e Dziga Vertov. O primeiro realizou uma das mais conhecidas demonstrações do efeito da montagem cinematográfica. Ao opor, sucessivamente, à mesma imagem de um ator (cuja expressão é neutra), as imagens de uma mulher nua, um prato de comida vazio ou o caixão de uma criança morta, Kuleshov mostrou como, na montagem, uma imagem re-significa a outra: no primeiro par de imagens, a expressão do ator parece ser a de desejo; no segundo caso, fome; no terceiro, piedade (Bazin, 1991: 68; Xavier, 1977: 35-42). Deste



achado, Pudovkin derivará os princípios teóricos para um cinema narrativo – na verdade, praticamente uma formalização teórica dos princípios da narrativa clássica. Eisenstein tomará o efeito da montagem em uma direção diversa: trata-se de fazer, numa sociedade que nasce, e pretende criar um novo indivíduo, um novo cinema. Para isto, assume as imagens como discurso ideológico, afastando-se do naturalismo, distorcendo e remodelando tempo e espaço da narrativa para que o espectador seja induzido psicologicamente a determinada leitura dos fatos narrados – uma leitura ideológica, que revele aquilo que está não na superfície, mas por detrás da aparência do real. (BASBAUM, 2007, p. 128-129)

Em 1923, Sergei Eisentein criou sua teoria da montagem, que ressaltava que os cortes na edição não servem apenas para dar continuidade ao filme, mas principalmente para dispor sequências, opondo-se umas contra as outras, colidindo e criando choques para produzir novos significados (EISENSTEIN, 2002, p. 74). Em *Cidade de Deus* a abertura é um exemplo cabal da exploração dessa edição num irônico “efeito kuleshov”. Trata-se da perseguição à galinha para ser o prato da festa do grupo de Zé Pequeno.





Figs. 11 a 20 - Sequência de abertura: ritmo e edição frenéticos

Outros exemplos de como a edição imprime um estilo cinematográfico “de tirar o fôlego”, reformulando as produções pós-retomada do cinema nacional, são as edições e montagens da cena do assalto ao motel, quando o “trio ternura” foge e vemos os corpos deixados para trás, associando a chacina ao trio, só se descobrindo a verdade mais à frente na narrativa, quando é revelado que a chacina foi cometida por Zé Pequeno ainda criança. Em outra ocasião, a edição causa um efeito notável na cena de Buscapé e Barbante oferecendo ajuda para o motorista perdido, quando planejam dar um golpe. Na sequência vemos a polícia fazendo uma busca no mato. No mesmo instante, imaginamos que Buscapé foi corrompido pelo crime afinal, tendo assassinado o motorista. Mas somos trapaceados pela edição, quando vemos os personagens passando de carro ao lado da cena do crime, alheios aos acontecimentos.

De maneira semelhante a *Carandiru* (2003) como outro elemento em todo esse processo de ressignificação do cinema nacional, *Cidade de Deus* estabelece uma “divisão de águas”, abrindo um caminho possível para a produção de *Tropa de Elite*, gerando continuações em formato *spin off*, como as séries de TV *Cidade dos Homens* (2002 e 2017), séries produzidas pela Rede Globo. No outro lado da trincheira encontra-se *Tropa de Elite*, que retrata o ponto de vista da polícia diante da marginalidade. Porém o ritmo de edição segue a mesma linha de “thriller hollywoodiano”. *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite* se antagonizam. Enquanto um exalta o banditismo, o outro o condena.



## 4 – “CADÊ O BAIANO?” – ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO DO LIVRO *ELITE DA TROPA* PARA FILME *TROPA DE ELITE*

### 4.1 – Questão de método

Neste momento da dissertação, pretendemos realizar a análise da adaptação do livro *Elite da Tropa* para o filme *Tropa de Elite*. Porém para tal, se faz necessária uma breve abordagem teórica sobre o processo de análise fílmica, para que possamos ter embasamento teórico capaz de justificar nossas depreensões sobre o cotejo entre a obra literal e a obra cinematográfica.

Partimos, a princípio, dos estudos de Jacques Aumont e Michel Marie em sua obra *A Análise do filme* (AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A Análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2013). Também buscamos apoio teórico em Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, autores do livro *Ensaio sobre a análise fílmica* (VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*, São Paulo: Papyrus, 2009) e em Luiz Gonzaga Motta, em sua *Análise Crítica da Narrativa* (MOTTA, Luiz Gonzaga. *Análise crítica da narrativa*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013).

Dos estudos de Aumont e Marie, pudemos compreender que o ato de se realizar a análise de um filme é similar ao de decompor um filme. Mesmo não havendo uma metodologia única para se fazer a análise de uma obra audiovisual, acaba sendo normal que consideremos em um processo de análise duas importantes fases: a fase da decupagem (do francês *découpage*, que deriva do verbo *découper*, recortar) onde se descreve cada elemento da obra fílmica, e a fase da compreensão, do estabelecimento das relações entre os elementos decupados, a interpretação, de acordo com o que preconizam os autores.

Do ponto de vista deles, a decupagem se aterá a considerações relativas às imagens – descrevendo os planos cinematográficos, ângulos, composição, enquadramento – ao som (trilha sonora, narração over) e às estruturas do filme, suas sequencias, planos e cenas. Já a análise teria por objetivo elucidar ou esclarecer o funcionamento de uma determinada obra, gerando assim uma explicação para sua razão de ser e produzir sentido. Porém vale ressaltar que essa explicação por diversas vezes é gerada “pela atividade interpretativa do leitor”, e não por parte do autor da obra, como explicam Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété em seu *Ensaio sobre a análise fílmica* (2009):

*Interpretar/utilizar* – O texto e o filme podem ser de fato utilizados pelo analista, em vez de serem interpretados. Compreendamos por isso que posso usar um filme para escrever a biografia de um ator ou de um diretor, ou para esboçar o quadro de uma sociedade, ou para ainda descrever os contornos de um movimento estético (...) Nesse caso, tiro informações parciais, isoladas, do filme para relacioná-las com informações extra-textuais (biográficas, sociológicas ou históricas, estéticas) a fim de construir minha história, minha descrição, minha tese. Essa utilização não é necessariamente incorreta (se repousar numa análise real do texto ou do filme e não em um levantamento arbitrário de elementos destinados a averiguar uma hipótese), mas não explica (aliás, nem é seu objetivo) o conjunto do texto. Em outras palavras, a utilização do texto procede mais do que o que leitor-analista quer dizer do que o texto diz. (VANOYE;GOLIOT-LÉTÉ, 2009, p. 53)

A análise, portanto, é uma atividade que separa, desune elementos para após a identificação desses mesmos elementos, se fazer notar a articulação entre eles. Há de se fazer uma reconstrução, capaz de se perceber de que modo esses elementos foram colocados para serem associados em um determinado filme. Igualmente o analisador deve proceder levando em conta a verificação de alguns pontos previamente estabelecidos, objetos de sua pesquisa, para serem então notados ou não. Trata-se a nosso ver de uma atividade minuciosa de observação.

Como pretensa forma metodológica de análise, elegemos duas categorias analíticas para realizar o ato comparativo entre a obra literária e a fílmica, sendo elas: 1) A sequência; 2) A narração. Partindo desses critérios, vamos procurar as intersecções entre as duas obras, analisando da mesma forma como se deu o processo de adaptação literária para o audiovisual.

Para definirmos a sequência cinematográfica, recorreremos ao professor e pesquisador Luís Nogueira, da Universidade da Beira Interior, em Portugal, em seu livro *Manuais de Cinema Vol. III* (2010). Para ele, a sequência dos planos cinematográficos é fator fundamental para se compreender uma obra audiovisual. “A forma como vemos e lemos as imagens cinematográficas é, em grande medida – e para além da cultura e rotinas visuais do espectador –, o resultado das opções do realizador no que respeita à escolha e organização dos planos” (NOGUEIRA, 2010, p.13).

E o mesmo autor se prontifica a elaborar uma definição do que seria o *plano*:

Mesmo correndo o risco de não ser absolutamente exata ou suficientemente abrangente, não podemos deixar de adiantar uma definição de plano bastante próxima da convencional. Assim, a noção de plano por nós adotada designa a unidade mínima da linguagem cinematográfica, isto é, um segmento ininterrupto de tempo e espaço fílmico, ou seja, uma imagem contínua entre dois cortes ou duas transições. Tão resumida e simples quanto possível, a

definição que acabamos de propor corre o risco de não contemplar todas as nuances conceptuais e perceptivas implicadas na ideia de plano. Será inevitavelmente incompleta. Esperemos que, pelo menos, seja operativa. (NOGUEIRA, 2010, p. 13-14).

É exatamente assim, diante de nossa pesquisa para a realização desta dissertação, que observamos que a obra cinematográfica *Tropa de Elite*, apresenta somente duas *sequências de planos*, de acordo com a definição de Nogueira, comuns a situações narradas na obra literária: durante os treinamentos para que os “aspira” integrem o BOPE, a cena do almoço servido no chão e a cena da granada durante a aula de estratégia. Mais adiante retomaremos a descrição dessas sequências, de forma detalhada, durante a análise.

Já no âmbito da narração do filme, citamos o pensamento de Marc Vernet, na obra de Jacques Aumont, *A Estética do Filme* (2009) onde elucida que também é necessário entendermos a mesma como sendo algo que vai além do cinema, englobando outros tipos de manifestações artísticas como o romance, o teatro, a vida cotidiana fora do cinema, o “extra-cinematográfico” (VERNET apud AUMONT, 1995, p.96). Entretanto, Vernet igualmente reconhece a existência “de temas de filmes, isto é, intrigas, tramas que por motivos que dizem respeito ao espetáculo cinematográfico e a seus dispositivos, são tratados preferencialmente pelo cinema (idem).” Desta forma, na tentativa de justificar a escolha da narração cinematográfica como objeto de análise, utilizamos os pensamentos de Vernet (apud AUMONT, 1995, p. 96): “O estudo do cinema narrativo reside, em primeiro lugar, no fato de que ele, ainda hoje, é predominantemente e que por meio dele é possível captar o essencial da instituição cinematográfica, seu lugar, suas funções e seus efeitos (...)”.

O que pretende-se analisar é como a história, a narrativa presente na obra literária foi “contada” no filme. Se ela fluiu de forma semelhante ao que consta no livro ou se houve alguma interrupção ou dissonância. Se ela sofreu algum tipo de alteração que a desfigurasse ao ponto de não podermos mais reconhecer nela os traços da obra literal. Cremos portanto que tal análise, a “narrativa no nível do filme”, como estabelecem Laurent Jullier e Michel Marie em *Lendo as imagens do cinema* (2009) seja ferramenta imprescindível para se determinar o processo de adaptação literária.

Os grandes sucessos do cinema têm um ponto em comum: eles contam histórias. No nível do filme – e, portanto, em termos do movimento de recuo proposto –, as figuras narrativas são muitas e permitem tomar conhecimento dessas histórias famosas que crianças e adultos adoram contar. Contar em imagens e em sons supõe, em primeiro lugar, selecionar algumas peripécias de preferência a outras, depois as mostrar em certa ordem e em certo grau de

clareza, eventualmente inscrevendo-as em certo quadro de apresentação, mas com certeza propondo ao público um posicionamento ético e estético. (...) A maioria das histórias – e, mais uma vez os filmes que deslocam multidões – apresenta personagens inicialmente em situação de desequilíbrio, ou que não demoram a se encontrar, quando um elemento perturbador irrompe na sua vida. Em geral esse desequilíbrio toma a forma de uma tarefa que exige ser realizada, uma busca que invoca uma conclusão, ou um objeto que provoca a cobiça. Em suma, eis o nosso protagonista munido de um propósito que promete o retorno ao equilíbrio ou sua descoberta: partir, instalar-se, redimir-se, casar-se, morrer em paz, restaurar a liberdade, matar o tirano, roubar dinheiro ou jóias. (JULLIER; MARIE, 2009, p.60)

Veremos a seguir como se deu a transposição da narrativa entre livro e filme, se a história presente em *Elite da Tropa* foi adaptada literariamente para *Tropa de Elite*.

#### 4.2 - Intersecções entre livro e filme

A leitura completa da obra *Elite da Tropa* estabelece, conforme já descrevemos no primeiro capítulo, que o livro é dividido em duas partes. Na primeira, intitulada *Diário da Guerra*, o narrador se apresenta como um soldado do BOPE que relata suas vivências junto ao Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar do Rio de Janeiro, de forma episódica, em primeira pessoa. Na segunda, também como já descrevemos, de forma linear e em terceira pessoa, se manifesta como uma “continuação” da experiência deste narrador-soldado, porém em uma narrativa contínua, relatando uma única história.

Já o filme *Tropa de Elite* apresenta uma narrativa não-linear, com início em *flashback*, que a certa altura realiza o cruzamento entre as histórias dos personagens principais, o Capitão Nascimento e os soldados Mathias e Neto. Nenhum desses personagens está presente no livro *Elite da Tropa*. Seriam manifestações de personagens que eventualmente poderiam estar presentes na obra literária, mas que no filme ganham vida como personagens independentes. O próprio Capitão Nascimento, através de sua presença no livro e forma de narrar os acontecimentos em voz over, poderia ser a representação física do narrador-soldado do BOPE presente na primeira parte do livro, mas em nenhum momento há o indicativo de que isso seja concreto. Em uma análise mais detalhada, o narrador-soldado do livro se identifica a certa altura como sendo negro, o que destoa completamente do personagem Capitão Nascimento:

Por falar em preconceito, assinale aí em sua agenda que sumiu. Negro, na acepção politicamente correta da palavra, porque, do ponto de vista meramente físico, sou mulato, moreno, na verdade. Mas faço questão de deixar claro – sem trocadilho – que sou negro, e prefiro que você pense em mim como negro, ok? (SOARES, PIMENTEL, BATISTA, 2006, p.23)

Encontramos, portanto, somente uma única passagem na obra literal que encontra consonância com duas cenas presentes no filme, estando ambas inclusive em sequência, a qual chamaremos portanto de *cenar*. No capítulo *Tiro amigo* (p.15), o narrador-soldado relata que um ex-companheiro fora atingido por um tiro e estaria ferido entre a vida e a morte em um CTI. Ele o procura pessoalmente para saber seu estado de saúde e durante o diálogo relembra as passagens durante o treinamento para ingresso no BOPE:

#### UMA CLAREIRA NA SERRA DO MAR, INVERNO, TRÊS DA MANHÃ, ALGUNS ANOS ANTES

Para você não perder o fio da meada, é importante conhecer a história da granada. Mas para isso, é preciso que a gente deixe o hospital, um momento, e volte no tempo, até as provas de ingresso no BOPE.

Depois de cavalgar 100 quilômetros, sem arreio e sem descanso, mortos de fome e sede, completamente devastados pelo esgotamento com as coxas e a bunda em carne viva, nós tínhamos a opção de sentar ou não na bacia com salmoura. A experiência mostrou que valia a pena sentar, mesmo ao preço de uma dor lancinante. Alguns desmaiavam de dor. Ainda assim, era melhor. Quem se poupava, no dia seguinte não conseguia nem se mexer: as feridas inflamadas, cobertas de pus; a coxa, o saco e a bunda inchados. Resultado: imobilizados, eram reprovados. E o pior era o ritual de humilhação do desligamento: tinham de cavar a sepultura e simular a própria morte, deitando-se no fundo da cova.

Vamos saltar a salmoura, porque depois é que vem o melhor – ou o pior, depende do ponto de vista. Enquanto alguns cavalos morrem de fadiga – não estou exagerando, morrem mesmo –, a comida é servida. Mas se você está pensando em um farto e saboroso bandejão, engana-se. A comida é jogada sobre uma lona, estendida no chão – lembre-se de que estamos em pleno campo e que é noite de inverno. Temos dois minutos para comer. Eu disse “dois minutos”. Com as mãos. Coma o que puder, como puder – é o lema. Vale tudo. Nessas horas é que a gente vê que, reduzido ao nosso mínimo denominador comum fisiológico, somos todos, os humanos, entre nós parecidos, e semelhantes aos mamíferos inferiores. A briga pela sobrevivência é um troço feio de ver e pior ainda de sentir.

Mas depois da tempestade vem a bonança, assim como depois da experiência física extrema, vem a contemplação, a abstração e o adestramento intelectual. Agora, procure imaginar o seguinte: um bando de marmanjos sujos, enlameados, fedendo a cavalo, com o saco esfolado, a bunda e as coxas queimando, exauridos até a última gota de energia, ainda cheios de fome e sede, com as unhas negras repletas de vestígios do jantar, as mãos enebadas, obrigados a assistir a uma longa aula teórica e entediante sobre táticas antiguerrilha, em que não há referência a ações, apenas aos conceitos fundamentais.

Adicione o seguinte ingrediente: a aula era lida, em tom propositalmente hipnótico. Éramos um bando de enfermos, sonâmbulos, espectros. Arregalávamos os olhos, sabendo que um cochilo custaria muito caro. Amâncio não resistiu e bateu a cabeça, embriagado de sono. O professor se ergueu devagar. Dirigiu-se até ele. Mandou que ficasse de cócoras sobre um tronco, tirou do cinto uma granada, puxou o pino e colocou-a na mão direita do aluno relapso. Um deslize seria o fim daquela simpática e brava matilha. Dali em diante, ninguém tirou os olhos do Amâncio – todos vigiando a vigília do colega. O pavor nos despertou como não faria o melhor café quente e amargo. (SOARES, PIMENTEL, BATISTA, 2006, p.16-18)

No filme, esta passagem é adaptada e está presente na sequência de cenas que retratam o treinamento dos “aspira” (abreviação de *aspirante*), soldados que pretendem ingressar no BOPE. Porém o contexto é totalmente divergente do presente na obra literária, não havendo nenhuma relação de causalidade posterior. Percebe-se que as cenas foram retratadas com o intuito de demonstrar situações pelas quais passam os aspirantes a uma vaga no BOPE, muitas vezes degradantes, arriscadas e feitas para separar os policiais corruptos dos potencialmente honestos. No filme através do treinamento, os restantes, aqueles que não se abatem pelos métodos brutais, violentos e desumanos aos quais são submetidos, são dignos de vestir o uniforme do BOPE, a farda preta com a insígnia de caveira no braço, criando assim um espectro de merecimento e um sentido de “valor” inexistente em outra instituição policial.

Excetuando-se esta única sequência e suas duas cenas, não encontramos durante o filme nenhuma outra similaridade narrativa com o livro. Porém cumpre ressaltar que a voz *over* do Capitão Nascimento narrando os fatos que se sucedem no filme *Tropa de Elite* cumpre a função do narrador-soldado presente na primeira parte do livro *Elite da Tropa*, de forma a os acontecimentos, descrever personagens e situações, além de tecer seus comentários sobre o “sistema”, paralelo presente no livro. Não foram notadas similaridades textuais – frases que são transpostas do livro para o filme – entre a narração em primeira pessoa do livro com a narrativa do personagem Capitão Nascimento durante o filme. Há sim certa semelhança entre os personagens no sentido do inconformismo social, da crítica a corrupção policial e à sociedade civil que na visão de ambos, é culpada pela manutenção do tráfico de drogas e por consequência, da violência urbana.

### 4.3 – Decupagem das cenas

Após identificarmos a passagem já descrita do livro na obra cinematográfica, passamos ao processo de decupagem das cenas:

#### CENA DA GRANADA - 1:12:57 / 1:14:33

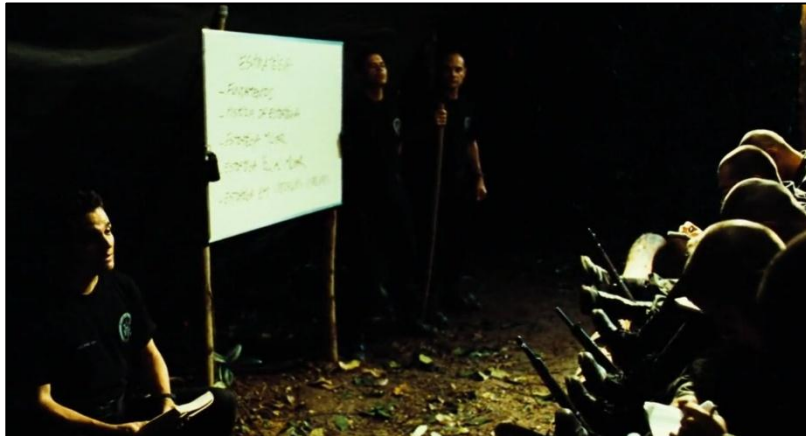


Fig. 21

É noite, todos os aspirantes estão sentados em uma espécie de arquibancada de madeira, anotando o ditado realizado pelo Capitão Nascimento, que está no lado oposto, em frente ao batalhão, sentado, ao lado de uma lousa, com outros dois membros do BOPE mirando os aspirantes. Com voz monótona, Nascimento fala pausadamente.

#### NASCIMENTO

– O conceito de Estratégia... do grego, “Stratigiki”... em latim, “estratégia”... em francês, “stratégie”... Os senhores estão anotando?

#### ASPIRANTES

– Sim senhor!

#### NASCIMENTO

– Vou pedir isso na prova. Em inglês, “strategy”... em alemão, “strategie”... em italiano, “strategia”... em espanhol, “estrategias”...

#### AUXILIAR

– Senhor coordenador?

#### NASCIMENTO

– Pois não meu auxiliar.

#### AUXILIAR

– O Seu Zero-Cinco está dormindo!



*Fig. 22*

O Capitão Nascimento se levanta, identifica o aspirante Zero-Cinco, na verdade o Soldado Mathias. Caminha até ele e tira uma granada da cintura

**NASCIMENTO**

– Zero-Cinco?

**MATHIAS**

– Sim senhor!

**NASCIMENTO**

– Tenha a bondade...



*Fig. 23*

Nascimento lhe entrega a granada. Mathias a pega enquanto Nascimento tira o pino de segurança.





Fig. 24

### NASCIMENTO

– Seu Zero cinco, se o Senhor deixar essa granada cair, o Senhor vai explodir o turno inteiro. O Senhor vai explodir os seus colegas, o Senhor vai explodir os meus auxiliares, o Senhor vai ME explodir. O Senhor vai dormir, Seu Zero-Cinco?



Fig. 25

### MATHIAS

– Não Senhor!

### NASCIMENTO

– Estamos todos confiando no Senhor.

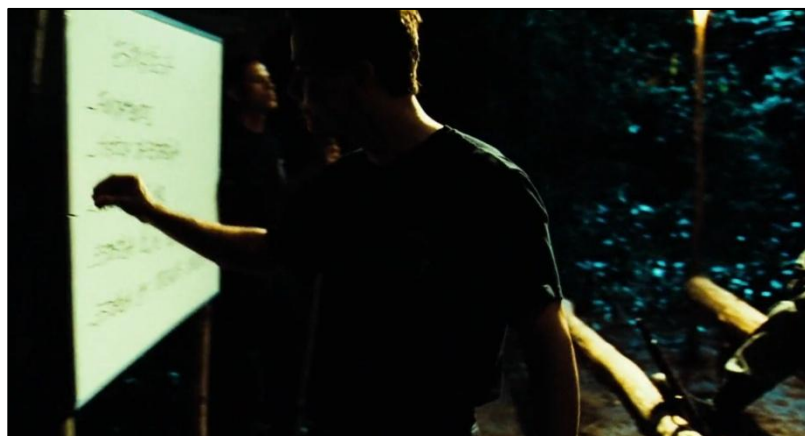


Fig. 26

O Capitão Nascimento se vira, volta ao seu lugar, pendura o pino de segurança da granada em uma argola na lousa, senta-se e continua o ditado.

### NASCIMENTO

– Eu vou... retomar o raciocínio. O conceito de Estratégia... em grego, “Stratigiki”... em latim, “estrategia”... em francês...

Enquanto o Capitão Nascimento continua o ditado, Mathias segura a granada com as duas mãos, fixamente, sendo também observado com medo pelos dois aspirantes ao seu lado.



*Fig. 27*

### 1:14:35 / 1:16:38 - CENA DA COMIDA



*Fig. 28*

É meio-dia. Os aspirantes estão em semicírculo, ao redor de uma clareira. Os membros do BOPE estão diante deles, com uma panela com o que seria o almoço do batalhão, mas parece ser uma mistura de restos de comida. O Capitão Nascimento chega ao grupo e chama pelo líder do grupo dos aspirantes.

**NASCIMENTO**

– Xeri-fe!

**NETO**

– Sim Senhor!

**NASCIMENTO**

– O turno tá pronto pra almoçar, Xerife?



*Fig. 29*

**NETO**

– Sim Senhor!

**AUXILIAR 1**

– Quanto tempo o senhor quer pro turno almoçar, Xerife?

**NETO**

– Dez minutos tá bom Senhor.

Os membros do BOPE ao lado do Capitão Nascimento riem juntos com desdém.

**AUXILIAR 2**

– Tá de sacanagem, Xerife?

**AUXILIAR 3**

– É um brincalhão...

Os membros do BOPE, perfilados, continuam rindo. O Capitão Nascimento é quem responde



*Fig. 30*

**NASCIMENTO**

– Xerife, o Senhor é um fanfarrão, Xerife! Os senhores têm 10 SEGUNDOS pra almoçar.

**AUXILIAR 2**

– Ninguém toca na comida enquanto eu não mandar heim?

Todos os aspirantes tiram os bonés em respeito à hora do almoço. As expressões são nojo e repulsa. Os auxiliares carregam a panela com o almoço e despejam no chão da clareira.



*Fig. 31*

**NASCIMENTO**

– Quando os senhores acabarem de almoçar, eu vou querer ver esse chão LIMPO. Os Senhores entenderam?

**ASPIRANTES**

– Sim Senhor!

**AUXILIAR 2**

– Vai!



Os aspirantes partem pra cima da comida jogada no chão, na terra e tentam agarrar o que puderem, empurrando-se e colocando na boca o máximo de grãos possíveis, mesmo que com sujeira e terra.



*Fig. 32*

**NASCIMENTO**

– Já se passaram 10 SEGUNDOS

**AUXILIAR 3**

– O Zero-Dois, não está comendo!

O grupo ainda tenta agarrar alguma coisa em desespero.

**NASCIMENTO**

– O tempo dos Senhores acabou.

O turno se desfaz e volta para a formação em semi-circulo anterior. Muitos grãos ainda estão no chão da clareira. Apontando para os restos, o Capitão Nascimento se dirige ao Xerife do turno, o Soldado Neto

**NASCIMENTO**

– O senhor pode me explicar essa comida aqui no chão?

**NETO**

– Não deu tempo senhor.

**NASCIMENTO**

– O Senhor acha justo, num país como o Brasil, onde as pessoas estão passando fome, Seu Zero-Meia, os Senhores deixarem essa comida aqui no chão porque os Senhores estão com nojinho, Seu Zero-Meia?

**NETO**

– Não, senhor.

Se dirigindo ao Cabo Fábio, policial corrupto que está participando do treinamento para ingressar no BOPE porque foi jurado de morte por outros policiais corruptos, o Capitão Nascimento pergunta

**NASCIMENTO**

– O Zero-Dois não comeu por que, Zero-Dois?

**FÁBIO**

– Capitão, não consegui chegar até a comida, Capitão...

**NASCIMENTO**

– O senhor pode chegar na comida agora, Seu Zero-Dois?

**FÁBIO (Com repulsa)**

– Sim Senhor.

**NASCIMENTO**

– Então o Senhor ajoelhe e coma a comida agora.

Fábio vai até a comida no chão, se ajoelha



*Fig. 33*

**NASCIMENTO**

– Eu quero ver o Senhor comer essa comida INTEIRA seu Zero-Dois

**AUXILIAR**

– Sem frescura Zero-Dois!

**FÁBIO**

– Sim Senhor...

**NASCIMENTO**

– Se o Senhor não comer essa comida INTEIRA, esse turno inteiro vai passar a madrugada na água, seu Zero-Dois!

Fábio começa a ver ânsias de vômito ao se aproximar da comida e não consegue comer.

**NASCIMENTO**

– O Senhor tá passando mal? Zero-Dois, se o Senhor vomitar na comida dos seus colegas, os seus colegas vão ter que comer essa merda vomitada, por que o senhor vomitou Seu Zero-Dois!

**FÁBIO**

– Não Senhor, eu vou comer Senhor...

**NASCIMENTO**

– Todo mundo vai comer a comida, AGORA.

Apontando para os restos no chão, o Capitão Nascimento ordena aos soldados do turno que avancem para continuar comendo. Eles avançam, sob as ordens dos membros do BOPE, enquanto o Capitão reforça

**NASCIMENTO**

– E a culpa é o Zero-Dois!

#### 4.4 – Transposições do livro para as cenas

Notamos que em termos gerais, as cenas ilustradas correspondem de forma bem próxima do que foi descrito no trecho presente do livro, como por exemplo:

Enquanto alguns cavalos morrem de fadiga — não estou exagerando, morrem mesmo —, a comida é servida. Mas se você está pensando em um farto e saboroso bandejão, engana-se. A comida é jogada sobre uma lona, estendida no chão — lembre-se de que estamos em pleno campo e que é noite de inverno. Temos dois minutos para comer. Eu disse “dois minutos”. Com as mãos. Coma o que puder, como puder — é o lema.



*Fig. 34*



Fig. 35

No aspecto da sequência, o texto descreve a cena como sendo “noite de inverno” e no filme temos o sol alto do meio dia. O quadro em *close* dos soldados despejando a comida no chão ilustra o trecho “a comida é jogada sobre uma lona, estendida no chão”, porém não há lona no filme, a comida é despejada na grama da terra. Outro *close*, quase em *close-up* de um soldado comendo com avidez ilustra o trecho “Com as mãos. Coma o que puder, como puder”. O ritmo frenético de edição e cortes de *takes* gera uma velocidade que caracteriza o tempo descrito no texto para que os soldados possam comer, de “dois minutos”. Porém no filme, o tempo que lhes é dado é de apenas 10 segundos, o que acelera mais ainda o ritmo das imagens.

Há também nesta cena – bem como na maior parte do filme – a presença de um estilo de filmagem e edição muito característico que cristaliza o que dissertamos anteriormente sobre o “efeito de realismo do cinema”, igualmente gerando um sentido de documentário ao filme. Trata-se do efeito *run-and-gun*, conforme explica Jullier e Marie (2009):

O efeito clipe, ao longo de todo o filme, entra em concorrência com o que foi convencionalmente chamado, desde o início dos anos 2000, de estilo *run-and-gun* (literalmente “correr e atirar”). Essa prática, que pertence ao grande grupo das práticas *lo-fi* (práticas que desconfiam dos excessos da alta tecnologia), remete ao jornal televisivo e, mais globalmente, a todas as práticas amadoras de filmagem em vídeo que o público se habituou a interpretar como marcas de autenticidade. O estilo *run-and-gun* provoca, pelo reflexo cultural, a leitura das imagens à maneira de “crença” – a mesma maneira em que lemos as reportagens de guerra (...) “Como a imagem é suja, isso quer dizer que ela é verdadeira”, poderia-se dizer, como um resumo do *run-and-gun*. (JULLIER; MARIE, 2009, p. 258-259)



A movimentação caótica das imagens, muitas vezes com a câmera na mão do cinegrafista, em sentido *found footage*, gera uma sensação de verossimilhança entre o que é visto e o que o expectador tem de referencial sobre o que trata a obra cinematográfica. *Tropa de Elite* demonstra em suas cenas de ação o estilo *run-and-gun*, muitas vezes inserindo a câmera (e por conseqüência o expectador) no meio dos acontecimentos, como se a mesma fosse um personagem em cena.

O principal trecho do livro, que foi transposto é o que se refere a situação com a granada. Nele, o narrador-soldado descreve que após uma cavalgada de 100 km, após a situação com a comida, exauridos, muitos à beira do esgotamento físico, sujos, feridos, com fome e sede, os “aspira” ainda eram submetidos a uma atividade de “adestramento intelectual”, onde eram:

(...) obrigados a assistir a uma longa aula teórica e entediante sobre táticas antiguerrilha, em que não há referência a ações, apenas aos conceitos fundamentais. Adicione o seguinte ingrediente: a aula era lida, em tom propositalmente hipnótico

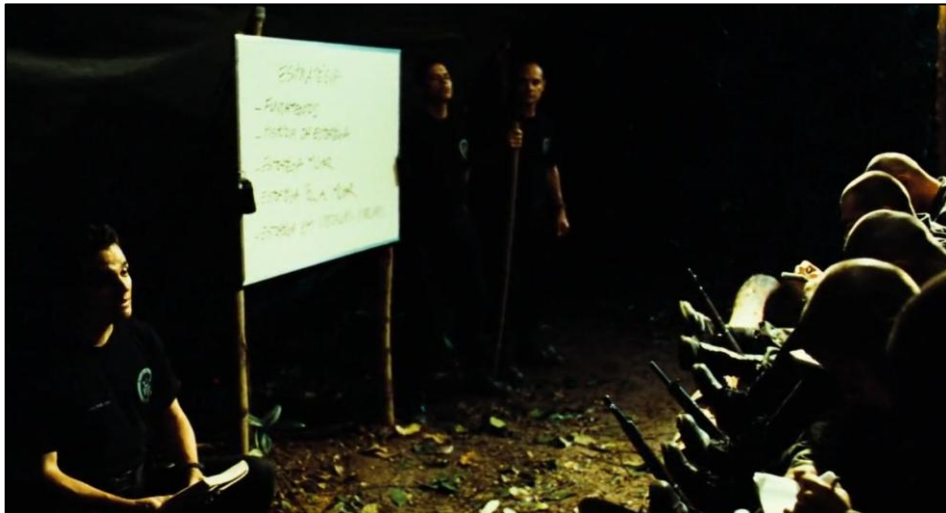


Fig. 36

Na cena, vemos os soldados sentados em uma espécie de arquibancada improvisada, simulando uma sala de aula. É noite, e o personagem do Capitão Nascimento fala pausadamente sobre o “conceito de estratégia”, citando a sonoridade da palavra “estratégia” em vários idiomas. A câmera faz um movimento de *dolly in* lento, enquadrando a condição dos soldados sentados até chegar ao Capitão Nascimento. A *mise-em-scène* é toda constituída para demonstrar a lentidão da situação e propositalmente quebrar o ritmo caótico da montagem do filme até então. A razão é explicada logo em seguida:

Éramos um bando de enfermos, sonâmbulos, espectros. Arregalávamos os olhos, sabendo que um cochilo custaria muito caro. Amâncio não resistiu e bateu a cabeça, embriagado de sono.

No filme, o personagem que cai no sono é o Soldado Mathias, que durante o treinamento usava o codinome “Zero-Cinco”.



*Fig. 37*

No livro, o narrador-soldado explana:

O professor se ergueu devagar. Dirigiu-se até ele. Mandou que ficasse de cócoras sobre um tronco, tirou do cinto uma granada, puxou o pino e colocou-a na mão direita do aluno relapso. Um deslize seria o fim daquela simpática e brava matilha.

Quase um “roteiro” do filme, por conta de suas descrições de tempo, espaço e ações dos personagens, o texto serviu de base para a sequência das ações do personagem Capitão Nascimento, que se levanta, saca uma granada, entrega ao soldado e tira o pino do explosivo. Ou seja, se o soldado pegasse no sono novamente, haveria uma detonação e todos morreriam. Nesse ponto a câmera enquadra em plano médio as ações dos personagens, fechando em close no Capitão Nascimento, que retorna ao seu lugar e retoma a leitura hipnótica e em seguida no soldado Mathias, totalmente desperto e acordado, sendo vigiado por seus companheiros de treinamento:



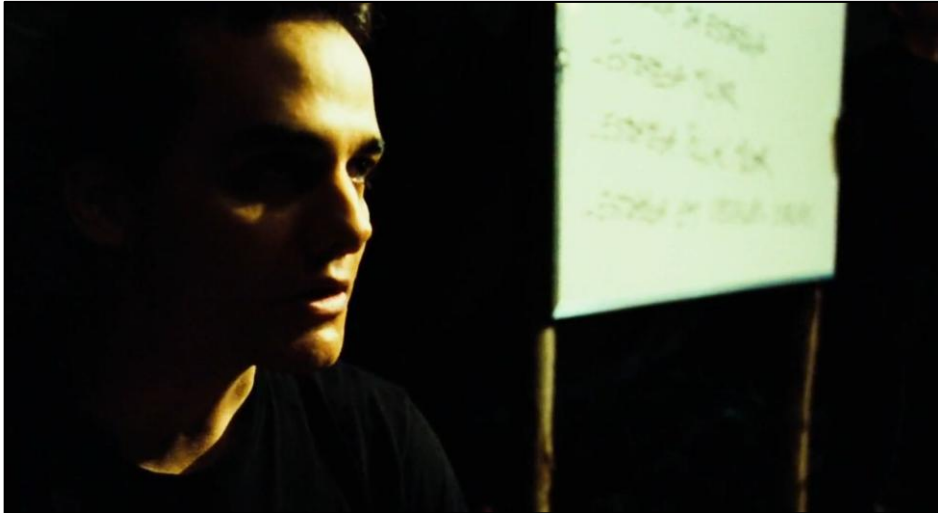
*Fig. 38*



*Fig. 39*



*Fig. 40*



*Fig. 41*



*Fig. 42*

O último trecho presente no texto do livro expressa a tensão estabelecida com a cena no filme.

Dali em diante, ninguém tirou os olhos do Amâncio – todos vigiando a vigília do colega. O pavor nos despertou como não faria o melhor café quente e amargo.

No âmbito da narração cinematográfica, só ao final é que entendemos o motivo da leitura lenta e cadenciada do Capitão Nascimento, algo intencional para testar psicologicamente os soldados aspirantes. Já no âmbito da sequência cinematográfica, a cena é lenta, com uma fotografia pouco iluminada e não apresenta cortes, num plano-sequência de pouco mais de um minuto e meio. O close final no soldado Mathias eleva o clima de tensão já existente e latente em toda a tomada.



Fig. 43

#### 4.5 - Depreensões

Diante dos aspectos necessários há pouco aportados para realização de nossa análise, tomemos por base a existência da semelhança ou até mesmo do que consideramos ser uma “roteirização” para o cinema através do texto original oriundo do livro *Elite da Tropa*. Como notamos, as interpretações, descrições de cenário e situações, bem como das caracterizações presentes no filme, nada mais são do que reconstruções – senão totais – ao menos parciais do que propõe o texto literário. Depreendemos portanto que as duas situações narradas no livro e presentes no filme são uma demonstração clara de que o processo de adaptação literária ocorreu, mesmo que não na totalidade da obra cinematográfica.

Estamos diante de uma adaptação ao menos “situacional” entre *Elite da Tropa* e *Tropa de Elite*, de maneira que os elementos constantes na narrativa literária serviram de base para construção de algumas cenas do filme. E somente algumas. A forma como esses elementos narrativos foram “transpostos” inapelavelmente não constroem o mesmo efeito do apresentado no livro. Da mesma forma que a contextualização das duas cenas que encontram similaridade com a literatura também não apresentam correlação com a obra literária, fazendo parte de outra narrativa, esta cinematográfica, com efeito no filme.

Se nos detivermos no aspecto de ordenação dos planos, a adaptação ocorreu no sentido de “roteirizar” as cenas em *live action*, descritas pelo narrador-soldado no início da obra literária. Do ponto de vista técnico cinematográfico, a câmera insere-se como o leitor-espectador que “presenciou” a diegese narrada no livro e assumindo-se a subjetividade pela



voz *over* do protagonista, assistimos pois os fatos narrados pelo Capitão Nascimento, com sua voz *over*, mesmo que sua narração não esteja presente nas duas cenas, mas antes e depois delas.

O filme, em sua totalidade, sugere um caráter documental. Tal caráter é via de associação com a marca jornalística – ou de depoimento verídico, como um diário de guerra da obra literária. Daí nosso estudo anterior que tenta estabelecer aproximações da obra com o romance-reportagem, em que comparecem alguns elementos de reportagem jornalística. Notamos este mesmo caráter na película cinematográfica, porém em nível documental.



*Fig. 44 – Uma câmera que atua como cinegrafista documental.*



*Fig. 45 – A imagem jornalística acompanhando as ações do BOPE.*

Por vários momentos o Capitão Nascimento deixa a narrativa de lado para citar informações, identificar práticas, relatar situações vividas por ele ou não, o que configuraria uma atitude documental no cinema.

Já o livro, com toda a sua carga de relato em primeira pessoa, como se estivéssemos diante de uma testemunha/vítima das ações do BOPE, serve como um “roteiro” de cinema, tomando algumas de suas categorias como enredo, tempo, espaço, personagens e os reelaborando para a linguagem literária. Em alguns momentos, o leitor tem a “impressão” de estar diante de uma tela, “assistindo” aos fatos impressos nas páginas.

Porém, os episódios contados no livro e no filme são divergentes. Enquanto o livro relata episodicamente algumas situações vividas por soldados do BOPE (e posteriormente insere o leitor como um espectador diante de uma crise entre policiais, traficantes e políticos), o filme conta a história de um capitão do Batalhão de Operações Especiais, em meio a uma crise emocional, que cruza o caminho de dois jovens policiais militares, recém formados, honestos e com princípios éticos e morais bem claros, que acabam sendo escolhidos para integrar o BOPE e sucedê-lo, tudo isso durante a visita do Papa à cidade do Rio de Janeiro no final dos anos 90. Como pano de fundo, o filme retrata situações de corrupção policial, tráfico de drogas e falência das instituições sociais.

O filme acolhe apenas alguns elementos básicos para a elaboração de uma narrativa autônoma em relação ao livro, estabelecendo breves pontos de contato. Estaremos então diante de um enredo “livremente inspirado”, que conta com elementos comuns, tanto no livro quanto no filme, mas que não possuem uma sequência narrativa ao menos parecida. Destarte, a intersecção entre o trecho presente no livro e o plano de cenas presentes no filme é muito relevante e apresenta semelhanças indiscutíveis.

Consideramos portanto que o processo de adaptação não se deu no âmbito do aspecto narrativo cinematográfico mas sim no âmbito das sequências, transpondo para a película um trecho extremamente impactante da obra literária, que visto através de uma obra cinematográfica, causaria o que consideramos no segundo capítulo desta dissertação, ser uma demonstração do efeito de realidade causado pelo cinema, como estudado por André Bazin. Temos então que os elementos factuais de *Elite da Tropa* serviram de efeito de realidade na obra cinematográfica *Tropa de Elite*. Os elementos factuais narrados na obra literária, por seu grau de crueza, verossimilhança e brutalidade, reforçaram a sensação de que as situações descritas no filme são “reais”, sendo possíveis de terem acontecido fora da película. Serviram para uma criação cinematográfica que elabora um regime de realismo.

Outro elemento que nos faz ver a adaptação como recriação autônoma baseada em “afinidades eletivas” é a semelhança entre a narração em primeira pessoa presente na obra literária e a narração *over* do personagem Capitão Nascimento durante todo o filme. Se não podemos considerar a adaptação da obra como um todo, somente nas duas passagens decupadas, temos a voz *over* presente em toda a narrativa fílmica, personificando o que acompanhamos de forma episódica, durante a narração dos fatos na primeira parte do livro *Elite da Tropa*. Destacamos que o narrador-soldado que relata os fatos no livro (como já dito anteriormente) não se identifica. Porém no filme ele se apresenta como o protagonista Capitão Nascimento, relatando ao espectador como o aparato policial é corrupto e como ele se relaciona com a criminalidade, além também de descrever, narrar e comentar situações que encontram eco, não de forma *ipsis litteris* à existente no livro, mas muito semelhantes. Dessa forma a voz *over* assume a função do narrador-soldado em primeira pessoa existente no livro *Elite da Tropa*.

Neste ponto *Tropa de Elite* se diferencia de *Cidade de Deus* uma vez que o personagem de Buscapé não narra a obra de Paulo Lins. Outra diferenciação é relativa a transposição da narrativa, a mesma presente no livro e no filme, ao menos de um modo geral.

Alguns desses apontamentos convergem para o que Marcelo Bulhões descreve sobre a questão da adaptação, como sendo “uma espécie de zona franca de intercâmbios de gêneros midiáticos, sobretudo no âmbito da narrativa ficcional” (BULHÕES, 2011, p.64). Para ele, a noção de fidelidade como indício de valor das obras adaptadas foi se tornando mais deslocada, e que a obra adaptada deve ser julgada como objeto artístico autônomo:

No lugar de tal “cobrança”, aos poucos foi prevalecendo a convicção de que a adaptação é sempre um processo de criação ou um fenômeno afeito ao engenho da reelaboração, sejam nas obras adaptadas que buscam produzir um efeito de semelhança em relação às obras originais, sejam as que acentuam o próprio traço distintivo, para não dizer discordante, em relação à obra matriz. Assim, em vez de se julgar a validade de um trabalho de adaptação pelo suposto grau de adesão ou de similitude com a obra original, passou-se a respeitar o caráter de autonomia da obra resultante, uma vez que se entendeu que o meio de expressão é distinto e à nova obra seriam respeitadas suas deliberações inventivas. (BULHÕES, 2011, p.64-65)

Esse caráter de autonomia da obra resultante gerou uma nova obra, muitas vezes com os elementos narrativos reconhecíveis na obra “forte”, oriundos de obra verbal, porém frutificada em uma nova produção midiática, talvez mais pregnante junto ao grande público, capaz de retratar a realidade dos fatos e situações relatadas pelos autores do livro. Trata-se, como disse Bulhões, de um “meio de expressão distinto”, porém no caso do filme com potência de produzir um impacto próprio de caráter visualista do cinema.



Diante desses pontos de análise, intencionamos proporcionar uma contribuição interpretativa maior para os estudos da adaptação literária propondo que podemos estar diante de um novo momento do realismo no cinema, afastado do “antigo” efeito de transparência, dito por Ismail Xavier em seu livro *O Discurso cinematográfico – A opacidade e a transparência* (2005).

Para Xavier, a transparência seria o efeito “janela” da câmera, vista como ferramenta neutra através da qual o mundo pode ser experimentado e o homem pode entrar em contato com a realidade. Do outro lado, a opacidade seria a consciência da imagem como plano de edificações significantes, nas quais o aparato técnico e textual são essenciais.

Tudo neste cinema (hollywoodiano) caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é “parecer verdadeiro”; montar um cinema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação. (XAVIER, 2005, p.41)

Xavier engloba vários conceitos sobre a presença do realismo no cinema dando eco a várias versões e visões de diferentes autores sobre o tema, o que alerta para a complexidade do assunto. No entanto utilizamos o termo “realismo” dentro da tradição literária, das artes plásticas e do cinema. No século XIX a palavra se apresentava associada ao positivismo e às doutrinas científico-empíricas do determinismo e do evolucionismo, carregando sua relação com o naturalismo. Há também o momento neo-realista literário do início do século XX no Brasil e na Itália além da sua influência no próprio cinema, como o neo-realismo italiano. São momentos em que o termo “realismo” foi associado a regimes discursivos que produziriam efeito de realidade ou de denúncia no plano social naquilo que se identificaria como a “realidade empírica”, palpável e sobretudo neste caso, quando estamos falando da passagem de uma obra que tem características jornalísticas para o cinema.

Encontramos portanto uma inter-relação deste mesmo realismo com o romance-reportagem dos anos 70, que retratava situações jornalísticas, factuais, tidas como expressão da realidade cotidiana, ganhando espaço na literatura e posteriormente sendo levadas ao cinema como forma de justificativa do espectro social vigente, em meio à ditadura militar, censura, perseguição à imprensa, etc. O romance-reportagem desse período, através (por exemplo) das mãos de José Louzeiro, traria a realidade marginal para as páginas e para as películas cinematográficas, através da linguagem jornalística, estrutura que possibilitaria a impressão da realidade dos fatos para os leitores e conseqüentemente os espectadores.

Porém estamos nos anos 2000 e encontramos uma nova vertente deste movimento em que o romance-reportagem dos anos 70 parece encontrar uma nova reconfiguração, através de obras que já citamos como *Carandiru* (2002), *Cidade de Deus* (2004) e *Tropa de Elite* (2008). Esta configuração não é nova, porém é diferente em *Elite da Tropa*. Há pontos de contato e divergência com este romance-reportagem brasileiro setentista, assim como houveram adaptações desses livros “realistas” sob viés do jornalismo. Ou seja, estamos diante de um novo momento do realismo, agora pelo caminho da reportagem jornalística feita nos anos 70, através de autores como Carlos Heitor Cony, José Louzeiro, Valério Meinel, Ivan Ângelo. Agora, anos 2000, temos um novo momento do realismo através do jornalismo, pelas mãos de Caco Barcellos, Dráuzio Varella e Paulo Lins.

No âmbito cinematográfico, reconhecemos o momento em que, ao contrário do discurso cinematográfico ocultar as marcas da enunciação, da produção do enunciado e das opacidades como as ditas por Xavier, estamos diante de um momento em que toda a transparência da narrativa está exposta, o que traz um efeito de realismo às produções cinematográficas. Vivemos uma época em que filmes, obras narrativas audiovisuais não ocultam, não escamoteiam os sinais da presença da produção cinematográfica. A câmera que treme é quase uma exigência da filmagem, a todo momento o espectador pode reconhecer a instância enunciativa, o efeito documentário, o estilo *run-and-gun*, que embaralha as imagens na tela. Parece-nos portanto que por alguma razão vivemos um regime de realismo baseado não mais nas estratégias tradicionais convencionais que respaldavam a transparência, mas aquilo que seria um recurso de opacidade, os elementos que faziam tudo para ocultar a instância enunciativa, são suplantados na medida em que as próprias marcas do discurso estão enfatizados. Não para construir uma obra de vanguarda, anti-ilusionista, mas para a produção de obras de *mainstream*, objetivando o grande público.

*Tropa de Elite* parece promover a atualização ou renovação – em consonância com a voga internacional de filmes como *Nascido para Matar* (1987) de Stanley Kubrick, *O Resgate do Soldado Ryan* (1998) de Steven Spielberg e *Guerra ao Terror* (2008) de Kathryn Bigelow – dos códigos realistas. Haveria aliás, uma intensificação dos efeitos de realidade. Tal atualização ou renovação se daria em vetor espetacular, com a seguinte peculiaridade: uma consciência de transparência que atua de modo distinto do cinema clássico.

Como diz Ilana Feldman, “hoje a reflexividade e suas marcas – como rastros de filme, presença da equipe, tematização do dispositivo, etc, – torna-se condição da própria transparência” (FELDMAN, 2008, p.236). Assim, temos um novo regime de realismo mas agora a cultura audiovisual contemporânea nos leva a fruir efeitos de realidade baseados em

modos pelos quais os dispositivos mediadores que constroem a imagem – câmeras de celular, câmeras de segurança, por exemplo – não conseguem se ocultar e se tornam indícios do próprio verismo, da própria verdade. Esta cultura audiovisual impregnaria a sensibilidade do novo espectador a ponto de termos um realismo espetacular de grande impacto, com efeitos, montagem, música e edição em ritmo veloz, frenético. O que seriam os efeitos de opacidade negando a transparência, passam a ser efeitos de produção, da sensação de realidade, do sentido do real no cinema.

Estaremos então diante de um novo regime discursivo, calcado não mais na transparência, usando os estudos de Xavier no sentido tradicional. Talvez uma nova transparência esteja se descortinando diante de produções cinematográficas com base justamente no realismo que a factualidade do jornalismo empreendido em obras literais. Nossa análise da adaptação de *Elite da Tropa* para *Tropa de Elite* traz um diálogo com os pensamentos de Xavier, mas abrindo a discussão para esse novo perfil do realismo no cinema e na literatura. Talvez estejamos vivendo um outro momento da cultura audiovisual, em que as pessoas precisam do movimento da câmera trepidante para sentirem a realidade.

## 5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos instantes finais dessa dissertação, em que objetivamos traçar os paralelos e intercruzamentos entre o romance-reportagem *Elite da Tropa* e a narrativa cinematográfica de *Tropa de Elite*, encerramos nossos estudos com intenção de colaborar com a discussão sobre as adaptações literárias. Em outro momento, também objetivamos ter contribuído para os estudos do “sentido do real”, proposto nos filmes, com base em obras literárias de caráter jornalístico.

Observamos que as narrativas audiovisuais continuam recorrendo sempre à literatura para lhes servir de “fonte inspiradora” e que essas, quando de caráter jornalístico, muitas vezes factual, “transplantam” para o cinema um sentido de “real” dado o seu grau de produção e dramatização, seus efeitos de câmera, edição e montagem.

A adaptação de *Elite da Tropa*, mesmo que não ensejando uma adaptação “total”, somente apresentando duas sequências similares em sua versão fílmica *Tropa de Elite* e tendo a narração *over* do soldado do BOPE transposta como a narração do personagem Capitão Nascimento, seria um exemplo de um movimento de adesão do “factual” nas narrativas atuais, capaz de simular o “real” apresentado de forma documental no romance-reportagem. No filme, conforme analisamos, efeitos como o *run-and-gun* indicariam uma “reconstrução” do que Ismail Xavier definiu como sendo os “critérios naturalistas”, em seu livro *O discurso cinematográfico*, presentes em obras fílmicas:

Quando aponto a presença de critérios naturalistas, refiro-me, em particular, à construção de espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações “naturais”. Num sentido mais geral, refiro-me ao princípio que está por trás das construções do sistema descrito: o estabelecimento da ilusão de que a platéia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados construíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza). (XAVIER, 2005, p. 41-42)

Nesse sentido, a busca por esses recursos como formas de demonstrar a factualidade durante o filme também serviriam como legitimação do que as obras adaptadas de romances-reportagens trazem em suas páginas. No caso de *Tropa de Elite*, conforme analisamos, a narrativa aproxima o expectador através da queda das marcas da enunciação, produzindo um regime de realismo baseado em uma transparência distinta do padrão tradicional. No livro *Elite da Tropa*, ao convidar o leitor a todo o instante para participar da

história, inserindo-o como um espectador – em especial na primeira parte do livro – a narrativa geraria, ao seu modo, um sentido de “real”.

Em filmes como *Tropa de Elite* e *Cidade de Deus*, a temática da violência, por sua aproximação com a factualidade, facilitaria esse processo de adaptação e aproximação com o leitor/espectador. A “câmera trêmula”, os sinais da enunciação presentes e o ritmo acelerado da edição seriam os movimentos de adesão e aproximação com o “real” propostos, resultando num regime de realismo distante do “classicismo” hollywoodiano.

Apresentando um estilo documental e com associações ao “amadorismo” das câmeras portáteis, celulares, etc, este cinema “adaptado” de livros-verdade se encaminharia, de qualquer modo, para o caráter de espetáculo na visão teórica de Guy Debord. Negando a presença de efeitos especiais, captando imagens de forma naturalista, gerariam uma recodificação dos estilos considerados “realistas”, cujo objetivo é a produção e uma “impressão do real”. Comparamos aqui os dizeres, tanto do cartaz do filme *Tropa de Elite* quando a capa do livro, republicado após o lançamento do filme:

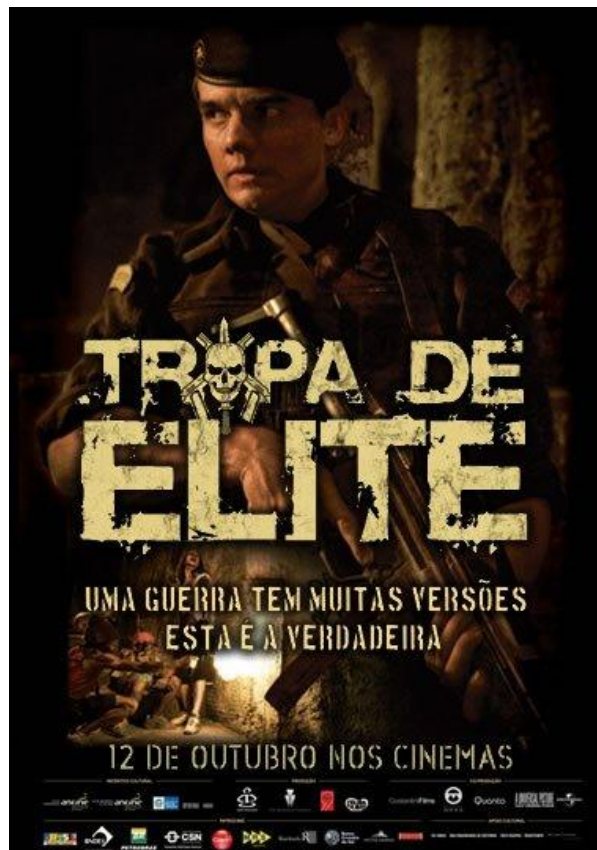


Fig. 46

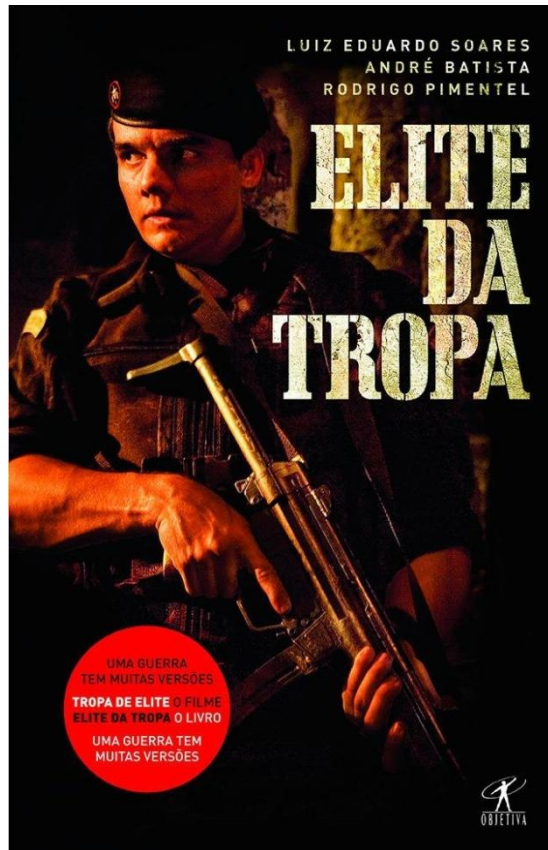


Fig. 47

“Uma guerra tem muitas versões. Esta é a verdadeira”. A frase faz alusão à pirataria de que o filme foi vítima, mas principalmente ao lugar de “verdade” e “factualidade” por ele pleiteado no contexto da violência no Rio de Janeiro.

Por fim, consideramos que os processos de adaptação literária sejam imprescindíveis para a produção de obras cinematográficas. Na esteira disso, o cotejo entre o jornalismo literário, através do romance-reportagem, e a narrativa cinematográfica estejam mais presentes, interrelacionando o “real” e a ficção, cada vez mais produzindo sentido na mídia em nome de um “choque do real”, ao qual afirmamos em diversos sentidos, que aguçam os paradoxos do momento contemporâneo.

## 6 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARCELLOS, Caco. *Abusado*. 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.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacro e Simulações*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991

BAZIN, André. *Ontologia da Imagem Fotográfica*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

\_\_\_\_\_. *O cinema – Ensaio* (S.l.): Brasiliense, 1991.

BELO, E. *Livro-reportagem*. São Paulo: Contexto, 2006.

BENTES, Ivana. *Sertão e favelas no cinema brasileiro contemporâneo - Estética e cosmética da fome*. Revista ALCEU - PUC-Rio, v.8 n.15, p. 242-255, jul./dez.2007

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BETTON, Gerard. *Estética do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BICUDO, Hélio. *Meu depoimento sobre o Esquadrão da Morte*. 2ª edição. São Paulo: Comissão de Justiça e Paz de São Paulo, 1976

BORDENAVE, Juan Diaz. *O que é comunicação?* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

BRAIT, B. *A personagem*. São Paulo: Atica, 2006.

BRASIL, Assis. *Cinema e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

BULHÕES, Marcelo Magalhães. *Jornalismo e Literatura em convergência*. São Paulo: Ed. Ática, 2007.

\_\_\_\_\_. *A ficção nas mídias: um curso sobre as narrativas nos meios audiovisuais*. São Paulo: Ática, 2009.

\_\_\_\_\_. *Para além da “fidelidade” na adaptação audiovisual: o caso da minissérie televisiva Capitu*. Galaxia (São Paulo, Online), n. 23, p. 59-71, jun. 2012.

\_\_\_\_\_. *Considerações sobre a adaptação para o audiovisual: A Ficção Noir*. Revista Signo: Universidade de Santa Cruz do Sul, v. 36 n.61, p. 64-79, jul.-dez., 2011.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CAPOTE, Truman. *A Sangue Frio*. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1980.

CARROLL, Noël. *Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. (S.l.): Senac, 2005.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia?* São Paulo: Ed. Brasiliense, 2000.

CITELLI, A. *Romantismo*. São Paulo: Ática, 1986.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Minas Gerais: UFMG, 2008.

COSSON, Rildo. *Romance-reportagem: o gênero*. Brasília: Editora Unb, 2001.

\_\_\_\_\_. *Fronteiras contaminadas: literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970*. Brasília: Editora UnB, 2007.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Três, 1984 (Biblioteca do Estudante).

DANCYGER, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Ed. Campus Elsevier, 2003

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.

DEFLEUR, Melvin L. & BALL-ROKEACH, Sandra. *Teorias da comunicação de massa*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Col. Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DUARTE JÚNIOR, J. F. *O que é realidade?* São Paulo: Brasiliense, 1984.

EDUARDO, André Gustavo de Paula. *José Louzeiro, do romance reportagem ao cinema: estudo da adaptação literária para o audiovisual a partir de “Lúcio Flávio” e “Infância dos Mortos”*. 2013. 122p. Dissertação (Mestrado) – UNESP/FAAC Bauru. 2013

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. São Paulo: Jorge Zahar, 2002.

\_\_\_\_\_. *Montagem de Atrações*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

FELDMAN, Ilana. *O apelo realista: uma expressão estética da biopolítica*, In: HAMBURGER, Esther (org.) *Estudos de Cinema SOCINE*. São Paulo: Annablume, 2008.

FIUZA, Guilherme. *Meu nome não é Johnny*. São Paulo: Record, 2007.



FRANCO JUNIOR, Arnaldo. *Operadores de leitura narrativa*. In: BONNICI, Thomas. ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed. Maringá: Eduem, 2005.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real. Estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JESUS, Maria Carolina de. *Quarto de despejo - Diário de uma favelada*. São Paulo: Editora Ática, 2010.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LEITE, Lúcia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. 11.<sup>a</sup> Ed. São Paulo: Ática, 2007

LEITE, Sidney Ferreira. *O cinema manipula a realidade?* São Paulo: Paulus, 2003.

LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas Ampliadas: o Livro-Reportagem como extensão do Jornalismo e da Literatura*. Campinas: UNICAMP, 2.<sup>a</sup> Edição, 1995.

\_\_\_\_\_. *O que é Livro-reportagem*. Coleção Primeiros Passos – Vol. 268. São Paulo: Editora Brasiliense. 1998.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARTINEZ, Monica. *Jornalismo Literário: a realidade de forma autoral e humanizada*. In: Estudos em Jornalismo e Mídia - Ano VI - n. 1 pp. 71 - 83 jan./jun. 2009

MEIRELLES, Fernando de Souza; MANTOVANI, Bráulio; MULLER, Anna Luiza. *Cidade de Deus - O Roteiro do Filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Cinema e a Nova Psicologia*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. In: Xavier, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. São Paulo: Editora Graal, 1991.

NECCHI, Vitor. *A (im)pertinência da denominação “jornalismo literário”*, In: Estudos em Jornalismo e Mídia - Ano VI - n. 1 pp. 99 - 109 jan./jun. 2009

NICHOLS, Bill. *Representing Reality. Issues and concepts in documentary*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

\_\_\_\_\_. *Introdução ao Documentário*. (S.l.): Papyrus, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Apresentação*. In: MASCARELLO, Fernando (Org) *História do Cinema Mundial*. (S.l.): Papyrus, 2006.

\_\_\_\_\_. *Mas afinal... o que é mesmo documentário*. São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. São Paulo: Record, 1953

SALLES, João Moreira. *A dificuldade do documentário*. In: MARTINS, ECKERT, NOVAES (Org.) *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2005.

SOARES, Luiz Eduardo, PIMENTEL Rodrigo e BATISTA, André. *Elite da Tropa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma Ideologia Estética e sua história: O Naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário Moderno*. In: MASCARELLO, Fernando (Org.) *História do Cinema Mundial*. (S.l.): Papyrus, 2006.

VARELLA, Drauzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

\_\_\_\_\_ (Org.). *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_ *O Discurso cinematográfico – A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

**7 - FILMOGRAFIA**

CIDADE DE DEUS. Direção de Fernando Meirelles e Kátia Lund. Brasil, 2002.

MEU NOME NÃO É JOHNNY. Direção de Mauro Lima. Brasil 2008.

ÔNIBUS 174. Direção de José Padilha. Brasil, 2002.

TROPA DE ELITE. Direção de José Padilha. Produção de José Padilha e Marcos Prado. Brasil, 2007.

ULTIMA PARADA 174. Direção de Bruno Barreto. Brasil, 2008

## 8 - SITIOGRAFIA

ABREU, A. de. *New Journalism: A experiência literária no jornalismo*. Disponível em <https://goo.gl/DsGQJq>, capturado em 14/11/2016.

Acervo O GLOBO. *Collor extingue a Embrafilme*. Disponível em <https://goo.gl/9Lx8q5>, capturado em 01/07/2017.

*As polêmicas em torno de Tropa de Elite*, por André Rodrigues. Revista Rolling Stones Brasil, 8 de Out. de 2007. Disponível em <https://goo.gl/0Cx4Za>, capturado em 13/12/2016.

BASBAUM, Sérgio. *No meio do caminho tinha a imagem de uma pedra*. Antropologia Visual e Hipermídia, p. 125-137, 2007. Disponível em <https://goo.gl/15oJ4k>, capturado em 01/07/2017.

DIB, André. *Abraccine organiza ranking dos 100 melhores filmes brasileiros*. Abraccine - Associação Brasileira de Críticos de Cinema. 27 de novembro de 2015. Disponível em <https://goo.gl/Tz96to>, capturado em 14/06/2017.

*Em entrevista ao UOL, o "verdadeiro" capitão Nascimento diz que é mais feliz longe do Bope*, por André Naddeo Do UOL Notícias No Rio de Janeiro, dia 18/10/2010, Disponível em <https://goo.gl/QKHO4h>, capturado em 13/12/2016.

ESTEVINHO, Telmo Telmo Antonio Dinelli. *Cinema e política no Brasil: os anos da retomada*. Revista Aurora - PUC/SP, vol. 5, p. 120-130, 2009. Disponível em <https://goo.gl/8aH1fz>, capturado em 01/07/2017.

FONTANA, Mônica. *Os limites entre fato e ficção: jornalismo literário em perspectiva*. Pernambuco: Anais do Evento PG Letras 30 anos Vol. I, 2006. Disponível em: <https://goo.gl/iTBwPf>, capturado em 13/12/2016.

FURTADO, Jorge. *O sujeito extraordinário e a mimesis camuflada: a representação da realidade no cinema*. 21/03/2003. Disponível em <https://goo.gl/8xnKdH>, capturado em 21/04/2017.

LIMA, Edvaldo Pereira. *Histórias de vida em Jornalismo Literário Avançado*. Revista Comunicarte, Campinas, v.1, n. 25, p. 93-107, 2002. Disponível em <https://goo.gl/CkximW>, capturado em 13/12/2016.

MORIN, Edgard. *Le cinema ou L'Homme Imaginaire – Essai d'Antropologie Sociologique*. Les Éditions de Minuit: Paris, 1956. Disponível em: <https://goo.gl/UnFsT7>, capturado em 21/04/2017.

*O BOPE da IBOPE - Parte 2*. Disponível em <https://goo.gl/VRnq8Y>, capturado em 13/12/2016.

ROCHA, Glauber. *Eztetyka da fome*, 1965. Disponível em <https://goo.gl/rC8WDZ>, capturado em 01/07/2017.

ROCHA, Renato Oliveira. *Narrativa e representação: uma leitura de Cidade de Deus*. 2015. 107 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/127921>, capturado em 01/07/2017.

SLOVICK , Matt. *All the President's Men*. Washington Post Online, 1996. Disponível em: <https://goo.gl/XL9vcI>, capturado em 21/04/2017.

WOLFE, Tom; JOHNSON, E. W. *The New Journalism*. EUA: Harper & Row, 1973. *The New Yorker* - Disponível em <https://goo.gl/frzv1c>, capturado em 14/11/2016

## 9 – LISTA DE FIGURAS

Fig 01 - Cartaz do filme *Carandiru* (2003), de Hector Babenco. Disponível em <https://goo.gl/fNQ2NL>, capturado em 23/06/2017.

Fig. 02 - Capa do livro *Elite da Tropa*, 1.<sup>a</sup> edição em 2006. Disponível em <https://goo.gl/s5Z1FF>, capturado em 17/12/2016.

Fig. 03 – Capa da edição do livro *Rota 66*, de Caco Barcelos. Disponível em <https://goo.gl/oB3StS>, capturado em 23/06/2017.

Fig. 04. – Capa da 1.<sup>a</sup> edição do livro *Lúcio Flávio, passageiro da agonia*, de José Louzeiro. Acervo próprio.

Fig. 05 – Cartaz do filme *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1975), de Hector Babenco. Disponível em <https://goo.gl/rVznVM>, capturado em 23/06/2017.

Fig 06. – Cartaz do filme *Cidade de Deus* (2003) de Fernando Meirelles. Disponível em <https://goo.gl/4QetFi>, capturado em 01/07/2017.

Figs 07 a 20 – Cenas do filme *Cidade de Deus* (2003) de Fernando Meirelles. Capturas do autor.

Figs. 21 a 45 – Cenas do filme *Tropa de Elite* (2008) de José Padilha. Capturas do autor.

Fig. 46 - Cartaz do Filme *Tropa de Elite* (2008) de José Padilha. Disponível em <https://goo.gl/v2qLTE>, capturado em 01/07/2017.

Fig. 47 - Capa do Livro *Elite da Tropa*, SOARES, Luiz Eduardo, PIMENTEL Rodrigo e BATISTA, André. Rio de Janeiro: Objetiva, publicado em 2008. Disponível em <https://goo.gl/UXb4c8>, capturada em 01/07/2017.