



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Comunicação Social

Bernardo Demaria Ignácio Brum

Vítima ou vilão: O tiroteio discursivo entre *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1977) e *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979)

Rio de Janeiro

2023

Bernardo Demaria Ignácio Brum

Vítima ou vilão: O tiroteio discursivo entre *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1977) e *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979)



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Comunicação Social. Linha de pesquisa: Tecnologias de Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Patricia Rebello da Silva

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

B893 Brum, Bernardo Demaria Ignácio.
Vítima ou vilão: o tiroteio discursivo entre Lúcio Flávio, O passageiro da agonia (1977) e Eu matei Lúcio Flávio (1979)/ Bernardo Demaria Ignácio Brum. – 2022.
142 f.

Orientadora: Patrícia Rebello da Silva.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação.

1. Comunicação – Teses. 2. Cinema – Brasil – Teses. 3. Representação cinematográfica – Teses. I. Silva, Patrícia Rebello da. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação. III. Título.

bs CDU 316.77

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação.

Assinatura

Data

Bernardo Demaria Ignácio Brum

Vítima ou vilão: O tiroteio discursivo entre *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1977) e *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979)

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Comunicação Social. Linha de pesquisa: Tecnologias de Comunicação e Cultura.

Aprovada em 15 de fevereiro de 2023.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Patricia Rebello da Silva (Orientadora)
Faculdade de Comunicação Social – UERJ

Prof. Dr. Yuri Garcia Piedade Kurylo
Faculdade de Comunicação Social – UERJ

Prof. Dr. Rafael de Luna Freire
Instituto de Arte e Comunicação Social – UFF

Rio de Janeiro

2022

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho.

Aos meus pais, Eliane Machado Demaria Brum e Maurício Inácio Brum e à minha avó, Clése Machado Demaria, pelo apoio e pelo estímulo dados por toda minha vida acadêmica, profissional e pessoal.

À Fernanda Robusti pelo encorajamento para me inscrever no curso de mestrado.

Aos colegas de curso, especialmente Luis Fellipe dos Santos, Carlos Guilherme Vogel, Sergio Schargel, Marcele Salles pela parceria em artigos, organização de eventos e grupos de estudos. Obrigado pelas convivências e experiências.

À minha orientadora, Patrícia Rebello, por me guiar durante todo esse percurso e sempre levantar minha bola. Conte comigo sempre que seus alunos quiserem uma aula sobre crítica de cinema!

E, finalmente, aos mestres do cinema que cultivaram meu amor pela arte desde a tenra idade, forneceram ferramentas alegóricas de compreensão do mundo e, de alguma forma, me trouxeram até aqui.

RESUMO

BRUM, Bernardo Demaria Ignácio. *Vítima ou vilão: o tiroteio discursivo entre Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia (1977) e Eu Matei Lúcio Flávio (1979)*. 2022. 142f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Este trabalho objetiva abordar as obras *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1977), de Hector Babenco, adaptado do romance-reportagem homônimo de José Louzeiro, de 1976, e *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979), de Antônio Calmon. Ambos os trabalhos falam sobre o personagem histórico Lúcio Flávio Vilar Lírio, famoso assaltante de bancos. Testa-se a hipótese de que, sendo obras que dialogam sobre a figura do bandido durante o Regime Militar brasileiro, as obras são produzidas sob a matriz discursiva do gênero policial e utilizam estratégias semelhantes para divergirem radicalmente entre si: do delinquente representado como anti-herói trágico ou como antagonista. Para isso, a dissertação irá situar o leitor em um contexto sócio-histórico e artístico a partir de Paes Manso (2020), Lima (1980), Galeazzi (2017), Freire (2006) e Hingst (2013). A partir daí, conceituam-se os gêneros discursivos abordados através de Bakhtin (2016), Xavier (1985), Freire (2011) e O'Brien (2012). Aprofunda-se então a composição dos dois filmes e o discurso pontuado por suas narrativas através de Misse (1999), Mbembe (2018), Butler (2021) e Moreira (2020). Com essa revisão bibliográfica, o principal objetivo é, portanto, investigar como se constroem as semelhanças e diferenças entre dois filmes sobre o mesmo personagem. Com isso, a análise intenta aprofundar estudos sobre o cinema de gênero brasileiro realizado durante o período do Regime Militar.

Palavras-chave: Representação cinematográfica. Cinema policial. Lúcio Flávio. Esquadrão da Morte.

ABSTRACT

BRUM, Bernardo Demaria Ignácio. *Victim or villain: The discursive shootout between Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia (1977) and Eu Matei Lúcio Flávio (1979)*. 2022. 142f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

This objective work addresses the works *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia (1977)*, by Hector Babenco, adapted from the homonymous novel-report by José Louzeiro from 1976, and *Eu Matei Lúcio Flávio (1979)*, by Antônio Calmon. Both works talk about the historical character Lúcio Flávio Vilar Lírio, a famous bank robber. The hypothesis is tested that, being works that dialogue about the figure of the bandit during the Brazilian Military Regime, the works are produced under the discursive matrix of the police genre and use similar strategies to radically diverge from each other: from the delinquent or as anti – tragic hero or as an antagonist. For this, the dissertation will place the reader in a socio-historical and artistic context from Paes Manso (2020), Lima (1980), Galeazzi (2017), Freire (2006) and Hingst (2013). From there, it conceptualizes discursive genres seen through Bakhtin (2016), Xavier (1985), Freire (2011) and O'Brien (2012). It then deepens the composition of the two films and the discourse punctuated by their narratives through Misse (1999), Mbembe (2018), Butler (2021) and Moreira (2020). With this qualitative bibliographical research, the main objective is carried out: to investigate how the similarities and differences between two films on the same theme are constructed. With this, the analysis intends to deepen the studies on the Brazilian genre cinema made during the period of the Military Regime.

Keywords: Film Representation. Crime Movies. Lúcio Flávio. Death Squad.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figuras 1 e 2 –	Pôsteres de <i>Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia</i> (1977) e <i>Eu Matei Lúcio Flávio</i> (1979).....	11
Figura 3 –	Reportagem de julho de 1978 do jornal <i>Em Tempo</i> traz denúncias de tortura por parte de presos.....	19
Figura 4 –	<i>O Inquilino Sinistro</i> (1927, dir. Alfred Hitchcock), um dos primeiros clássicos dos filmes de mistério.....	22
Figura 5 –	O editor Marcel Duhamel posa ao lado da <i>Série Noire</i> , da Editora Gallimard.....	23
Figura 6 –	A influência <i>noir</i> na fotografia de <i>Paraíba, Vida e Morte de um Bandido</i> (1966).....	25
Figura 7 –	A capa da revista de junho de 1962 da revista <i>Senhor</i>	28
Figura 8 –	Jornal <i>O Globo</i> reporta a execução do bandido Cara de Cavalo.....	30
Figura 9 –	O poema bandeira “Seja Marginal/ Seja Herói”.....	31
Figura 10 –	<i>Na Senda do Crime</i> (1954): destaque policial pós-chanchada.....	37
Figura 11 –	<i>O Assalto ao Trem Pagador</i> (1962), sucesso à época.....	39
Figura 12 –	Iconografia urbana em <i>A Rainha Diaba</i> (1974).....	46
Figura 13 –	Reportagem da <i>Revista Manchete</i> sobre Lúcio Flávio.....	49
Figura 14 –	O <i>Pasquim</i> nº 367 (1976) traz como matéria de capa a Scuderie Le Cocq e seu famoso símbolo.....	53
Figura 15 –	O <i>Globo</i> publica a carta escrita por Lúcio Flávio antes de fugir.....	54
Figura 16 –	O <i>Globo</i> noticia a morte de Lúcio Flávio.....	57
Figura 17 –	“Homem de bem” apaixonado-se por prostituta, em <i>O Rei da Noite</i> (1976).....	79
Figura 18 –	Pôster em formato de página de jornal de <i>Barra Pesada</i> (1977).....	82
Figura 19 –	Reginaldo Faria e Grande Otelo em cena.....	86
Figuras 20	As mulheres na vida de Lúcio Flávio: Lúcia (Lady Francisco) e	88

–	Janice (Ana Maria Magalhães).....	
Figuras 21	As mulheres na vida de Lúcio Flávio: Lúgia (Lady Francisco) e Janice (Ana Maria Magalhães).....	88
Figura 22	– revela a existência do Esquadrão da Morte.....	92
Figuras 23, 24, 25 e 26	A qualidade pictórica da morte de Lúcio Flávio.....	94
Figura 27	– Mesmo depois de morto, Lúcio Flávio continua a ter sua imagem explorada pela mídia.....	95
Figuras 28, 29, 30 e 31	A típica morte do bandido no cinema e no jornalismo.....	96
Figura 32	– <i>O Capitão Bandeira Contra o Dr. Moura Brasil</i> (1970): referência às artes marciais.....	100
Figura 33, 34, 35 e 36	A interação com a câmera em <i>Alphaville</i> (1965), <i>O Bandido da Luz Vermelha</i> (1968), <i>Nos Embalos de Ipanema</i> (1978) e <i>Eu Matei Lúcio Flávio</i> (1979).....	102
Figura 37	– Estilização e encenação antinatural em <i>Eu Matei Lúcio Flávio</i> (1979).....	103
Figuras 38 e 39	Policiais internacionais da década de 1970: <i>A Polícia Incrimina... A Lei Absolve</i> (1973) e <i>Desejo de Matar</i> (1974).....	105
Figuras 40 e 41	O policial “Dirty” Harry Callahan em <i>Perseguidor Implacável</i> (1971) e sua influência <i>Eu Matei Lúcio Flávio</i> (1979).....	106
Figura 42	– A apresentação do personagem de Jece Valadão.....	112
Figura 43	– Violência e paixão nos créditos de <i>Eu Matei Lúcio Flávio</i> (1979).....	114
Figura 44	– A plasticidade performática do Esquadrão da Morte.....	117
Figuras 45 e 46	O vilanesco Lúcio Flávio e o símbolo do Esquadrão da Morte.....	118
Figuras 47 e 48	Diferentes formas de abordar a tortura.....	123
Figuras 49 e 50	Moretti e Lúcio Flávio; Lúcio Flávio e Mariel.....	126

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. O MARGINAL EM QUADRO: CRIANDO UM PERSONAGEM CONTROVERSO	17
1.1. As caracterizações divergentes de <i>Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia</i> (1977) e <i>Eu Matei Lúcio Flávio</i> (1979).....	17
1.2. Perseguidores e perseguidos: o gênero policial como ferramenta discursiva.....	20
1.3. O personagem marginal durante o Regime Militar brasileiro e sua representação artística.....	27
1.4. Cinema policial brasileiro: gênero popular, categoria disputada.....	33
1.4.1. <u>Década de 1960 e 1970: paralelismo com o real</u>	38
1.4.2. <u>Contextos de produção</u>	41
2. LÚCIO FLÁVIO: O HOMEM POR TRÁS DO BANDIDO, POR LOUZEIRO E POR BABENCO.....	49
2.1. Lúcio Flávio e Mariel Mariscot: destaques da página policial.....	49
2.2. O <i>Passageiro da Agonia</i> : a tragédia real cria o romance- reportagem ...	59
2.3. A construção ficcional do personagem dramático Lúcio Flávio.....	62
2.3.1 <u>Conhecendo Lúcio Flávio: a intimidade do bandido</u>	65
2.3.2. <u>Lúcio Flávio, o Rei dos Bandidos: o criminoso em ação</u>	70
2.3.3. <u>Lúcio Flávio, o marginal mártir: as forças antagônicas</u>	73
2.4. Hector Babenco e Reginaldo Faria: o homem que filmou e o homem que viveu Lúcio Flávio.....	79
2.5. Os antecedentes de Lúcio Flávio, personagem de cinema.....	81
2.6. <i>Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia</i> : uma análise agônica.....	83
2.6.1. <u>Lúcio Flávio como o bandido cool</u>	85
2.6.2. <u>O desejo sexual e o medo da morte</u>	87
2.6.3. <u>A influência <i>noir</i> na desconstrução de um protagonista</u>	89
2.6.4. <u>O simbólico clímax trágico</u>	91

3.	LÚCIO FLÁVIO, O VILÃO: A GUERRA SANTA CONTRA A CRIMINALIDADE, POR ANTÔNIO CALMON E JECE VALADÃO.	98
3.1.	Jece Valadão: o protagonista policial brasileiro por excelência	98
3.2.	O pop maldito de Antônio Calmon	100
3.3.	O cinema de ação setentista	104
3.4.	O discurso revanchista e a performance do poder	108
3.5.	<i>Eu Matei Lúcio Flávio</i>: o policial performático	110
3.5.1.	<u>Símbolos da violência, símbolos do desejo</u>	112
3.5.2.	<u>Calmon: a narrativa e a estilística da violência</u>	115
3.5.3.	<u>O papel social do <i>thriller</i> de vingança</u>	119
4.	NARRATIVAS DISPUTADAS: DEFENSORES E JUSTICEIROS	121
4.1.	Diferentes olhares sobre um mesmo fato	121
4.1.1.	<u>Contrastes narrativos</u>	121
4.1.2.	<u>Protagonistas e antagonistas: dois lados da moeda</u>	124
4.2.	Naturalismo e encenação	127
	CONCLUSÃO	132
	REFERÊNCIAS	136
	FILMOGRAFIA CITADA	141

INTRODUÇÃO

Entre as abordagens da violência urbana no cinema brasileiro podemos perceber dois discursos discrepantes de um ponto de vista político: de um lado, há histórias em que o crime é visto como resultante das duras condições de vida no país; em outro extremo, podemos aferir a existência de filmes que entendem o crime como um mal social e que, em resposta, pregam a retórica do vigilantismo como meio de autodefesa. No primeiro caso, podemos citar obras como *Pixote, A Lei do Mais Fraco* (1981, dir. Hector Babenco), *Carandiru* (2003, idem) e *Última Parada 174* (2008, dir. Bruno Barreto). No segundo, podemos citar *Ódio* (1977, dir. Carlo Mosso), *Rota Comando* (2009, dir. Elias Júnior) e *O Doutrinador* (2018, dir. Gustavo Bonafé).

Dentro do gênero entendido como cinema policial no Brasil, uma tradição que pode ser detectada com alguma constância é a inspiração dos filmes em casos da vida real. Entram aí os citados *Carandiru*, *Última Parada 174* e outros como *Salve Geral* (2009, dir. Sérgio Rezende). Os personagens verdadeiros retratados por essas narrativas ficcionais são, desde os seus primeiros retratos midiáticos, objetos de adoração e indignação pelo público em geral.

Tendo a premissa da obra de gênero baseada em fatos reais em mente, esta dissertação pretende analisar as obras *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1977, dir. Hector Babenco) e *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979, dir. Antônio Calmon), ambas entendidas como sendo do gênero policial sobre o mesmo personagem histórico: Lúcio Flávio Vilar Lírio (1944-1975), líder de uma quadrilha de ladrões de carros e assaltantes de bancos.

Personagem constante das páginas policiais, Lúcio Flávio escancarou a corrupção policial entre o fim dos anos 1960 e meados da década de 1970, com suas declarações jogando atenção sobre os pistoleiros de aluguel pertencentes a organizações paramilitares conhecidas como Esquadrões da Morte, a mais famosa sendo a Scuderie Le Cocq. Entre esses policiais acusados por Lúcio Flávio, um dos mais famosos à época foi Mariel Mariscot, policial carioca conhecido por sua violência e costumes extravagantes, que conhecia desde o início de sua carreira criminal.

O filme de Babenco foi adaptado do romance homônimo, escrito por José Louzeiro, em 1975. A obra, considerada do gênero literário brasileiro conhecido como romance-reportagem, conta a história de Lúcio Flávio através da utilização de recursos

ficcionais e abriu portas para outras obras literárias do mesmo filão, como *Abusado – O Dono do Morro Dona Marta* (2003), de Caco Barcellos.

Contando com o protagonismo de Reginaldo Faria representando um Lúcio Flávio como um bandido atormentado por policiais desonestos, o filme foi um grande sucesso à época, atraindo 5.401.325 de espectadores, sendo atualmente 11ª maior bilheteria da história do cinema nacional.¹

O filme de Calmon, por sua vez, desloca o protagonismo para o personagem Mariel Mariscot, interpretado pelo ator Jece Valadão, que dialoga com a cobertura midiática da figura do policial como um anti-herói violento, satirizando o discurso midiático de vingança, muito popular ao cobrir o Esquadrão da Morte como uma necessidade para enfrentar bandidos perigosos.

Figuras 1 e 2: Os pôsteres de *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1977) e *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979).



Fonte: Wikiwand, Clube do Colecionador.

Trabalha-se aqui a contraposição de duas obras com perspectivas diferentes sobre o mesmo personagem. Nosso principal objetivo com o trabalho é detalhar como se dá a formação estético-narrativa de dois diferentes discursos sobre questões

¹ Listagem de filmes brasileiros com mais de 500.000 espectadores 1970 a 2021. Fonte: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-filmes-brasileiros-com-mais-de-500-000-espectadores-1970-a-2021.pdf>>. Acesso em 29/12/2022.

sociais a partir do personagem Lucio Flávio, e como as obras retratam as preocupações da sociedade.

Pensa-se, portanto, na fomentação desses discursos, de que forma a contação das histórias é por eles impactada e sua importância persistente no debate público brasileiro. Como objeto de discussão, a violência urbana influencia a criação artística e essa pesquisa visa investigar a origem dos filmes, seu choque de ideias e seu impacto cultural no debate brasileiro.

As duas obras analisadas são comparadas para detalhar como diferentes artistas constroem diferentes visões sobre os mesmos fatos (a ascensão de Lúcio Flávio no mundo do crime; sua prisão; sua relação com o policial Mariel Mariscot; sua prisão e morte) – fatos estes já interpretados a partir de fontes igualmente enviesadas, como romances-reportagens e manchetes de jornais. Investigando a memória das obras ficcionais e como retratam o período, explora-se aqui a pergunta de como o cinema expressa conflitos ideologicamente contrastantes partindo da base do gênero discursivo. Trabalha-se com a hipótese de que através dos seus códigos narrativos e imagéticos, o gênero policial permite uma multiplicidade de significações em potencial para materializar narrativamente os mais diferentes discursos, mesmo que partam do mesmo princípio: dramatizar através da ação cinematográfica os conflitos reais.

Assim, discute-se como as obras fazem uso de estratégias parecidas para chegar em posições opostas. Enquanto *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1977) é identificado como “de esquerda”, *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979) é entendido como “de direita”, podemos perceber que ambos apresentam características definidoras do gênero policial: uma estética sensacionalista e popularesca, baseada em perseguições, embate de forças e exposição da violência. Porém, a obra de Babenco adota uma estética de realismo social, enquanto Calmon filma um *thriller* de ação de tom irônico.

Tendo o objetivo geral de apontar as divergências entre os filmes, iremos pensar especificamente as razões que os levam a seguir tais abordagens, entendendo o seu discurso: apesar de ambos pertencerem ao gênero policial, orientam-se por diferentes paradigmas: enquanto a obra de Babenco propõe expor a corrupção na polícia, a de Calmon, na toada contrária, elege o policial (Mariel Mariscot), antagonista na história de Babenco, como protagonista.

Observaremos aqui como os filmes trabalham cada um à sua maneira temática similar durante o mesmo período histórico, bem como a caracterização conferida aos

seus personagens, saídos da página policial para serem então adaptados aos cinemas. Para isso, é também interessante pensar no momento histórico e cultural vivenciado no país.

Será também debatida a tensão gerada pelo debate entre o campo mais reacionário e suas ideias de vigilantismo e sua oposição com o campo progressista, em sua visão de lidar com a criminalidade de maneira humanista. Analisam-se as diferentes ocupações de espaço em diferentes momentos da história ao longo das últimas décadas.

O primeiro capítulo tem por objetivo apresentar, em confronto dialógico, os dois filmes que serão analisados: *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1977) e *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979). Partiremos, na primeira metade, da premissa de entender ambas as obras como pertencendo ao gênero policial e também de entendê-las como filmes de ação à moda do que eram na década de 1970.

Discutir-se-á como podemos conceituar o filme policial enquanto um gênero de discurso, de acordo com Bakhtin (2016), e o que torna uma obra um filme do gênero, a partir de escritos de Mascarello (2006), O'Brien (2012) e Freire (2011). Iremos, igualmente, detalhar como estava a situação do cinema brasileiro e de seu gênero policial na década de 1970.

Como último passo para detalhar o caminho até as obras de Babenco e Calmon, investigaremos a principal temática das produções do gênero policial à época: o número crescente de filmes inspirados em personagens reais, através do surgimento midiático de personagens “marginais” e “justiceiros”, e de forte tom político, realizados em meio a um contexto de Regime Militar e censura. A contextualização dessa temática política então em voga refletida nos filmes é feita através de Galeazzi (2017), Manso (2020) e Misse (1999).

No segundo capítulo, analisaremos individualmente *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1977). Fazendo uma leitura sócio-histórica, abordaremos o surgimento do que Xavier (1985, p. 38) entende por “policiais políticos”, filmes do gênero que comportam em suas narrativas uma forte carga de denúncia social. Inicialmente, iremos entender como foi o surgimento e a trajetória do personagem da vida real, Lúcio Flávio Vilar Lírio, e como se deu seu retrato na mídia, através de uma breve análise do discurso midiático das notícias de jornal. Antes de ser adaptado para o cinema, é importante notar como, desde antes de virar roteiro de filme, o personagem da vida real era abordado de forma polissêmica, seja como figura trágica e anti-

heroica, seja como vilão. Trabalhamos aqui com arquivos dos jornais *O Globo*, *Luta Democrática*, *Jornal da Tarde*, entre outros, que ajudam a entender a percepção popular que construiu as figuras do assaltante e do investigador como personagens das folhas policiais que causavam admiração e choque.

Diante desse recorte do personagem midiático, olharemos em direção à dramatização literária de sua vida no romance-reportagem *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1975), de José Louzeiro, entendendo o contexto artístico por trás da criação do romance-reportagem. Como o próprio nome do gênero indica, há uma ilação do fato, isto é, a biografia de Lúcio Flávio, com o relato, ou seja, as estratégias narrativas de ficcionalização literária como uma nova forma de relatar histórias feita a partir de uma coleta de informações. Faremos um esforço para entender como se dão as principais características do gênero, bem como Louzeiro se vale dessas técnicas para criar uma obra literária, e como Lúcio Flávio é transformado em personagem, principalmente a partir da conceituação de Cosson (2007).

Nesse capítulo, iremos explicar como Louzeiro adaptou seu livro para um roteiro cinematográfico, bem como a intimidade que o diretor Hector Babenco e o ator Reginaldo Faria possuíam com o gênero policial na hora de realizar a obra cinematográfica. Analisaremos assim como, a partir da temática e forma, o filme compõe o seu discurso, pensando em sua aproximação com o típico filme policial.

Em âmbito político, pontos-chaves da narrativa serão oportunamente explorados a partir dos conceitos de Moreira (2020) sobre racismo recreativo, detectando as manifestações de discriminação racial presentes na obra sobre essa questão, e Mbembe (2018) como uma espécie de materialização desse racismo e marginalização pelo aparato estatal, pensando no poder do Estado como o que passa a ditar os que devem viver ou morrer.

No terceiro capítulo, entenderemos primeiro os principais envolvidos na produção de *Eu Matei Lúcio Flávio*: o protagonista da história, Jece Valadão, íntimo como diretor e ator do gênero policial, e Antônio Calmon, saído de filmes pertencentes ao movimento conhecido como pornochanchada. Analisamos o estilo visual de Calmon e o que torna seu filme uma obra distinta da típica obra de gênero.

A partir daí, procuraremos entender a lógica narrativa do cinema de ação, como conceitua O'Brien (2012), ao lado de outros filmes contemporâneos. Pensa-se como esse filme, bem como essas outras obras, compunham uma miríade de impressões que expressavam um ponto de vista particular: a figura do policial violento como um

agente necessário contra a figura socialmente construída do marginal, como aponta Misse (1999).

Essa performance de poder é expressa principalmente através dos escritos de Butler (2021) sobre os “performativos soberanos”. Pensa-se na tese de que o Estado produz discurso de ódio ao empoderar os homens que o praticam, dando-lhes agência para materializar suas correntes de pensamento. Assim, analisaremos *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979) sob a luz dessas premissas e como o filme compõe seu discurso singular através dos códigos de gênero, e como Calmon, como um autor, modela o gênero de acordo com seu ponto de vista. Ainda no âmbito do recorte sobre o discurso de ódio, discute-se, a partir de Xavier (2003), o entendimento do cinema como mecanismo social de “alívio de tensão”, um lugar onde escolhemos sermos *voyeurs* e ver obras nas quais se pode experimentar com as transgressões sociais, transformando o cinema em um “lugar do crime”.

O quarto capítulo tratará do nosso principal interesse: após pesquisarmos a fortuna bibliográfica e documental que fundamenta os conceitos cinematográfico e históricos em disputa aqui, será feita uma análise comparativa dos filmes, para que se possa comparar as duas obras a fim de se perceber no que se aproximam e dialogam e no que são distintos e irreconciliáveis, levando em consideração a construção estilística dos filmes e como as narrativas trabalham os temas.

Veremos, então, como cada filme aborda os mesmos grupos de personagens, os detalhes biográficos fornecidos pela narrativa e o caminho psicológico de cada personagem em cada obra. A partir daí, analisa-se como o discurso produzido por essas escolhas temáticas e estilísticas é composto, e onde as obras dialogam e divergem.

Serão utilizadas imagens que consigam ilustrar diferentes óticas do fazer cinematográfico, mostrando como a guerra retórica também é uma guerra estética, de composição e edição que opera para a percepção tanto coletiva quanto individual das problemáticas sociais verificadas no Brasil e como são filmados esses avatares da violência urbana, com legendas explicativas sobre a ótica implementada.

Na conclusão, apresentaremos o resultado da investigação: a conceituação do que torna o gênero discursivo, entendido como um construto social; o que torna uma obra como pertence ao gênero policial; o contexto nacional que possibilitou a produção dos filmes de Babenco e Calmon; como os filmes são construídos, como ambos se

comparam e, por fim, como essa investigação responde à pergunta e sustenta ou contesta a hipótese levantada acima.

1 O MARGINAL EM QUADRO: CRIANDO UM PERSONAGEM CONTROVERSO

1.1 As caracterizações divergentes de *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1977) e *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979)

Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia (1977) foi dirigido pelo argentino radicado brasileiro Hector Babenco (1946-2016), seu segundo longa-metragem após *O Rei da Noite* (1975). O filme é uma adaptação do romance-reportagem homônimo de José Louzeiro, lançado em 1975, baseado na carreira de crimes e no assassinato do assaltante de bancos Lúcio Flávio Vilar Lírio, que chefiava uma gangue de amigos e parentes.

Detalha Lúcio Flávio como um bandido que ocupa as páginas dos jornais com assaltos e fugas espetaculares da prisão, que ficamos sabendo serem arranjadas pelo policial corrupto Mauro Moretti, a quem suborna. Lúcio Flávio é retratado como um criminoso atormentado, pois apesar da vida que leva, carrega certos princípios morais. Após delatar os policiais a quem subornava, ele e seu bando acabam assassinados por agentes corruptos da lei que formam uma organização conhecida como “Esquadrão da Morte”.

No papel principal, Babenco escalou o ator brasileiro Reginaldo Faria como o personagem-título, o mesmo já identificado ao gênero policial por conta de produções anteriores como *Cidade Ameaçada* (1960) e *Assalto ao Trem Pagador* (1962), ambos dirigidos pelo irmão do ator, o diretor Roberto Farias. *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* foi um grande sucesso de bilheteria; foi assistido por mais de cinco milhões de espectadores, sendo atualmente o 11º filme mais assistido desde que a Embrafilme (e, posteriormente, a ANCINE) começou a contar o público em 1970;² no Festival de Gramado, em 1978, ganhou os Kikitos de Melhor Ator (Reginaldo Faria, Melhor Ator Coadjuvante (Ivan Cândido), Melhor Fotografia e Melhor Edição.

Dois anos depois, em 1979, é lançado o filme *Eu Matei Lúcio Flávio*, dirigido por Antônio Calmon, produzido e estrelado pelo ator Jece Valadão no papel do policial Mariel Mariscot, também um personagem da vida real que mantinha relações

² Listagem de filmes brasileiros com mais de 500.000 espectadores (1970 a 2021). Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-filmes-brasileiros-com-mais-de-500-000-espectadores-1970-a-2021.pdf>>. Acesso: 02/01/2023.

próximas a Lúcio Flávio. Valadão era então um ator identificado com o gênero de filmes policiais, tendo interpretado tipos criminosos em *Boca de Ouro* (1963), *Paraíba*, *Vida e Morte de um Bandido* (1966) e *Mineirinho vivo ou morto* (1967), os dois últimos baseados em personagens reais.

O filme pode ser interpretado como uma espécie de resposta a *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1977), de dois anos antes. Mariel é mostrado como “um herói que tem por princípio eliminar o mal” (Machado, 2018, p. 56), um agente da lei integrante da organização paramilitar conhecida como Esquadrão da Morte. De certa forma, o personagem Mariel pode ser percebido como um antepassado do personagem Capitão Nascimento, de *Tropa de Elite* (2007, dir. José Padilha), que também teve grande sucesso midiático.

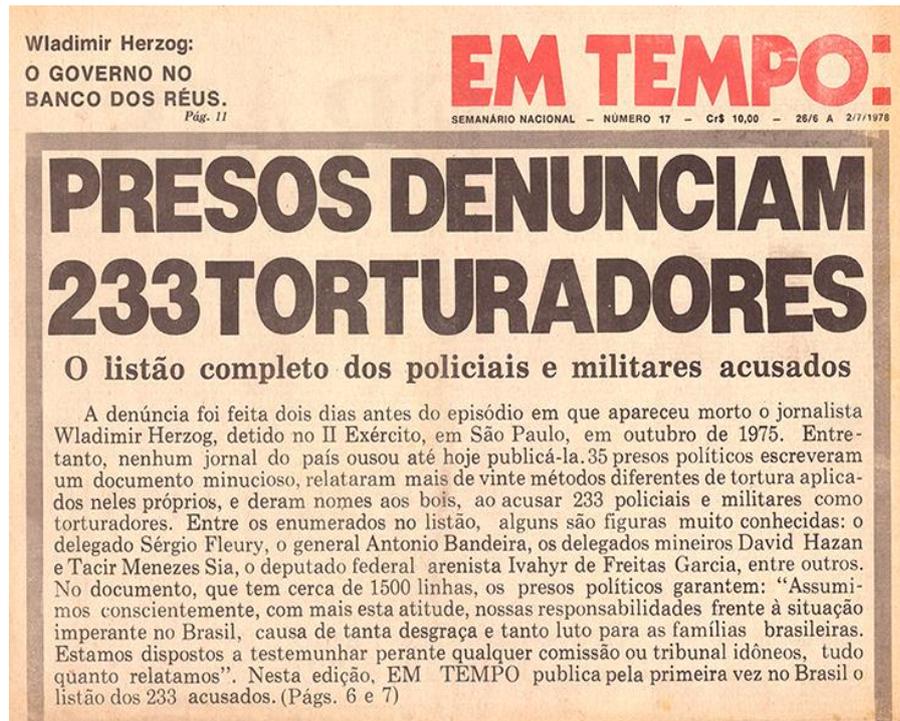
Sua profissão o coloca em rota de colisão com o bandido Lúcio Flávio, aqui apresentado como assassino de aluguel de uma quadrilha de roubo de carros. Eventualmente, Mariel acaba sofrendo represálias de policiais corruptos, tendo que fugir e ser preso.

A visão sobre a atuação do Esquadrão da Morte notadamente era um objeto de controvérsia e disputa, haja visto que também havia sido retratada de maneira crítica em *Perpétuo Contra o Esquadrão da Morte* (1974, dir. Miguel Borges) e *República dos Assassinos* (1979, dir. Miguel Faria Jr.).

O filme de Calmon por sua vez não teve uma recepção tão calorosa quando foi lançado: em resenha para o *Jornal do Brasil*, Azeredo (2018, p. 106) diz se constranger com as “luzes e cores de heroísmo” que o filme confere à Mariel, vistas pelo crítico como problemáticas em um contexto em que vinham à tona “as violências cometidas em nome da legalidade em um passado recentíssimo” (*Ibid.*).

Percebe-se nesse momento inicial as principais convergências dos filmes: ambos são filmes policiais sobre a criminalidade do Rio de Janeiro, com ênfase em cenas de ação e tortura. As obras são posteriores ao período que ficou conhecido como Anos de Chumbo, quando a prática de torturar opositores ao regime tornou-se uma chaga social que, ao ser denunciada, causou grande impacto nacional e internacional.

Figura 3: Reportagem de julho de 1978 do jornal *Em Tempo* traz denúncias de tortura por parte de presos.



Fonte: *Democracia Socialista*.

Ambos os filmes dão conta de dois personagens que vivem à margem da lei e que, por conta de temperamento ou princípios inflexíveis, acabam criando inimizade com autoridades corruptas. Ambos os filmes, igualmente, são produções da empresa estatal Embrafilme, produzidos durante o momento histórico do Regime Militar brasileiro conhecido como abertura política, iniciado em 1974 durante o governo Geisel.

Por fim, é na semelhança temática que podemos notar a sua diferença mais evidente: *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1977) coloca Lúcio Flávio como o personagem ponto de vista e descreve o assaltante de bancos como o “elo fraco da corrente”. Do início ao fim, assalta bancos, termina sem dinheiro e é acossado e torturado por policiais corruptos, como Mauro Moretti, inspirado em Mariel Mariscot.

Enquanto isso, *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979) parte de outra perspectiva política: como diz o título, Mariel Mariscot é o responsável pela caçada e morte a Lúcio Flávio. O filme mostra que a corrupção policial e a violência criminosas acabam dando origem ao Esquadrão da Morte, um grupo exclusivo e radical. O discurso de tom belicista

prega desde o início a figura do marginal como principal antagonista, defendendo o discurso de devolver a violência no mesmo grau.

Para iniciar a discussão em torno de como se constroem as diferenças entre os dois filmes, torna-se necessário entender a constituição do gênero ao qual pertencem, ressaltando suas concepções e limitações, bem como o contexto sócio-histórico e cultural na época quando foram produzidos, para então detalharmos melhor os materiais que os inspiraram.

1.2 Perseguidores e perseguidos: o gênero policial como ferramenta discursiva

Os filmes abordados são ambos entendidos como pertencentes do gênero policial. Discutiremos aqui como se inscrevem a ele e de que maneira se utilizam das suas típicas características para poder expressar uma visão de mundo em particular.

De acordo com Bakhtin (2016, p. 12), o que pode ser entendido como um gênero do discurso nasce a partir de tipos relativamente estáveis de enunciados, baseado em três elementos: “o conteúdo temático, o estilo, a construção”. A partir de uma ideia definida pelo autor, conceituada com base em premissas aprendidas, há a adoção de um estilo, que é uma forma padronizada objetivando atingir determinados efeitos e capaz de expressar individualidade.

Para o autor, o fator estilístico está “ligado indissolavelmente” (Bakhtin, 2016, p. 17) ao enunciado e às formas típicas do enunciado. No caso, define que na narrativa de ficção, o estilo é secundário (complexa), surgindo “nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado” (Bakhtin, 2016 p. 15).

O estilo também está ligado à época de sua produção: os tipos de enunciados são “correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem” (Bakhtin, 2016, p. 20), e com isso modificações e novos procedimentos são capazes de acarretar “uma reconstrução e uma renovação mais ou menos substancial dos gêneros do discurso” (Bakhtin, 2016, p. 21).

O elemento composicional, segue o autor, consiste na compreensão de que gêneros possuem formas estáveis de uma “construção de conjunto” (Bakhtin, 2016,

p. 38). Aprender a expressão já torna possível a criação de um horizonte de expectativas: “desde o início temos a sensação de conjunto do discurso, que, em seguida, apenas se diferencia no processo de fala” (Bakhtin, 2016 p. 39).

No caso do cinema, podemos citar que Freire (2011, p. 23-24) argumenta ter-se consolidado uma forma de perceber os gêneros cinematográficos como “determinados padrões e estruturas invariáveis”, sob influência do estruturalismo e semiótica. Porém, a corrente mais popular seria a leitura do gênero como “crítica genérica sistemática”, analisando o filme como “concepção abstrata” (idem), não apenas verificando a presença de determinados elementos, mas também da forma como tais elementos são utilizados.

Essa instabilidade de análise pode ser aferida também no que entendemos como o gênero de filmes policiais. A estabilidade e dinamismo do gênero faz com que haja mais de uma nomenclatura para lidarmos, tal como, em inglês, há os *crime films*, os *mystery movies* ou os *murder cases* (Freire, 2011, p. 180). Podem ser citadas outras nomenclaturas tipicamente americanas para designar certos tipos de trama, como o *whodunit* (contração de *who done it*, “quem fez isso?”). No caso brasileiro, a concepção do gênero perante o grande público sofreu uma metamorfose: se na década de 1910, entendia-se esse tipo de filme como do gênero “mysterio”, para aludir à palavra inglesa *mystery* (Freire, 2011, p. 141). Cerca de vinte anos depois, na década de 1930, pode ser notado um maior volume de produções categorizadas como sendo do gênero “policial”.

De fato, se o termo “policial” aparentava ter uma designação específica – geralmente associada às cenas de perseguição, brigas e tiroteios que igualmente remontavam ao cinema silencioso –, ele indicava também ter uma abrangência maior do que a expressão “mistério”. (Freire, 2011, p. 178)

Tornava-se claro a partir desse momento a consolidação da classificação por meio de imprensa e do público da existência de um nicho de filmes que apresentavam uma gama de características em comum sendo discutidas dentro do recorte específico brasileiro.

Avançando no que foi conceitualizado por Bakhtin (2016) em sua listagem de características formadores de gênero, podemos abrir essa problematização refletindo a respeito das questões que tangem o estilo. No tocante ao que poderiam ser considerados os traços de estilo do gênero policial, a questão revela-se potencialmente complexa, dada a abstração que dificulta uma classificação precisa,

como discutido acima. Como observamos, mesmo o uso do termo “filme policial” foi culturalmente construído como um conjunto de filmes que abordam temáticas mais ou menos parecidas e se utilizam de uma iconografia similar.

Podemos pensar, portanto, em um gênero a partir do que Freire (2011, p. 24-25) observa na ideias de “subgêneros” e “ciclos”. O primeiro se refere à ideia de “grupos ou tradições específicas dentro de gêneros tradicionais”. Podemos usar como exemplo a ficção científica distópica, a comédia pastelão e o terror *slasher*. Todos abrigam características definidoras e esperadas que permitem sua catalogação.

Figura 4: O *Inquilino Sinistro* (1927, dir. Alfred Hitchcock), um dos primeiros clássicos dos filmes de mistério.



Fonte: Mubi.

Já o segundo aborda, em um faixa limitada de tempo, filmes que sejam “fundados nas características de um sucesso comercial específico” (Freire, 2011, p. 25); porém, há também uma característica expansiva dos gêneros dentro desse ciclo, onde em um “processo contínuo e alternado, novos ciclos podem então ser criados a partir da associação de um novo tipo de material ou abordagem a um gênero já existente.” (idem).

No caso brasileiro, entre os ciclos que fizeram sucesso na primeira metade do século, podemos destacar entre eles o Ciclo de Cataguases, na década de 1920, que revelou nomes como Humberto Mauro, além de outros ciclos regionais, as

chanchadas, que tiveram seu auge no Brasil entre as décadas de 1930 e 1960, e os dramas de produtoras como a Vera Cruz, produzidos no início da década de 1950.

Assim sendo, tendo essa noção em mente, podemos usar o olhar analítico de estilo de certos subgêneros ou ciclos do filme policial, como o *film noir* e o já supracitado *thriller* de ação. No primeiro caso, o termo *noir* surge na França, em 1946, pelo crítico Nino Frank como forma de designar filmes que falassem sobre o crime, portando consigo uma iconografia estética influenciada pelos filmes do expressionismo alemão.

Figura 5: O editor Marcel Duhamel posa ao lado da *Série Noire*, da Editora Gallimard.



Fonte: Biblioteca Nacional da França.

O termo aludia à coleção *Série Noire*, da editora Gallimard, fundada em 1945, que publicava histórias de detetives de autores como Dashiell Hammett e Raymond Chandler. Assim, podemos entender qual a principal temática escolhida por essas histórias:

o tema central é o elemento do crime, entendido pelos comentadores como campo simbólico para a problematização do mal-estar americano no pós-guerra. [...] seria o destino de uma individualidade psíquica e socialmente desajustada e, ao mesmo tempo, representaria a própria rede de poder ocasionadora de tal desestruturação. (Mascarello, 2006, p. 177).

Mascarello comenta que, entre elementos passíveis de identificação no *noir*, no âmbito narrativo e estético:

é possível afirmar (grosso modo) que as fontes do *noir* na literatura policial e no Expressionismo alemão contribuíram, respectivamente, com boa parte dos elementos cruciais. Entre os elementos narrativos, cumpre destacar a complexidade das tramas e o uso do *flashback* (concorrendo para desorientar o espectador), além da narração em *over* do protagonista masculino. Estilisticamente, sobressaem a iluminação *low-key* (com profusão de

sombras), o emprego de lentes grande-angulares (deformadoras da perspectiva) e o corte do big close-up para o plano geral em *plongée* (este, o enquadramento *noir* por excelência). (Mascarello, 2006, p. 181)

O autor também lista a ambientação frequente da “cidade à noite [...] em ruas escuras e desertas, iconografia frequente de objetos como espelhos, janelas [...], escadas, relógios etc.” e o uso frequente de certos termos nos títulos originais que apelem a essas iconografias (Mascarello, 2006, p. 182). Já Augusto (2018, p. 22), ainda entende o *noir* como um particular período de desenvolvimento do gênero *thriller*, conceitualizando que seriam filmes em que “certas inflexões da trama (tendência do melodrama) e estilo visual (claro-escuro neoexpressionista) predominavam sobre a coerência narrativa e solução compreensível de um crime, objetivo usual dos filmes do gênero”.

A influência do *film noir* enquanto conceito identificável pode ser encontrada nos textos que se propõem a analisar o filme policial brasileiro. Na compilação *No rastro do crime: cinema policial brasileiro* (2018), há alguns exemplos: Freire (2018, p. 30) usa para descrever o filme *Maior que o Ódio* (1951, dir. José Carlos Burle) como uma obra que incorpora aspectos do gênero no estilo e na temática; para Furtado (2018, p. 59), *Redenção* (1959, dir. Roberto Pires) é um “*film noir* à baiana” e Reis (2018, p. 63) descreve que *Paraíba, Vida e Morte de um Bandido* (1966, dir. Victor Lima) é dotado de uma cinematografia *noir*.

Figura 6: A influência *noir* na fotografia de *Paraíba, Vida e Morte de um Bandido* (1966).



Fonte: Cinelimites.

Por sua vez, Melo (2018, p. 70-71) usa o termo como um padrão comparativo (tendo como base o típico filme *noir* hollywoodiano) para comparar as diferenças de

montagem, ritmo e organização entre *Tocaia no Asfalto* (dir. Roberto Pires, 1962), *Tempo de violência* (dir. Hugo Kusnet, 1969) e *A dama do Cine Shanghai* (dir. Guilherme de Almeida Prado, 1988): o autor descreve o filme de Roberto Pires tem uma “clareza” de ação contrária ao *noir*, enquanto o filme de Kusnet é “absolutamente afinado com o *noir* e com o thriller político”; para o autor o filme de Almeida Prado tem uma “estrutura em abismo, recorrente no *film noir*” e possui certa lentidão por conta da “reprodução (ainda que em chave paródica)” do gênero *noir*.

Para o autor, as três obras possuem variados níveis de aproximação: *Tempo de violência* (1969) “é o que mais se afasta de um diálogo explícito com essas mesmas tradições”. Ou seja, ao falar-se de *noir* entende-se uma categoria delimitada, passível de um diálogo mais ou menos intenso com o que é considerado tradicional de um “cânone” formal, narrativo e temático do gênero.

Já ao falarmos de *thriller*, vemos a sua caracterização brasileira surgir no título do ensaio que Sérgio Augusto fez para a Revista Filme Cultura no ensaio “Apontamentos para uma história do *thriller* tropical”. O uso da palavra *thriller* comumente designa filmes de ação ou suspense, o que é um traço identificado pelo autor:

O *thriller* ou policial, não obstante a falta, entre nós, de uma tradição de literatura detetivesca, aqui vingou pela simples razão de que nenhum outro gênero cinematográfico soube expressar com igual impacto e intensidade as aflições e contradições dos grandes centros urbanos. O *thriller*, alguém já disse, é uma espécie de fábula moderna, a fábula das grandes cidades e suas neuroses. (Augusto, 2018, p. 16)

Observa-se aqui e acima que o autor entende o *thriller* como uma espécie de nomenclatura americana do que categorizamos por filme policial. O’Brien (2012, p. 32-33) descreve que o filme de ação ou *thriller* nasce a partir das “narrativas de perseguição”, em que se criaram “relações de tempo e espaço e edição continuada” (O’Brien, 2012, p. 44), cuja “repetição de planos de lugares com diferentes figuras movendo entre eles fora um princípio que tornou a ação “visualmente legível” (idem). Segundo o mesmo autor, com o tempo esse princípio foi refinado até os filmes ganharem uma “formalização estilística”, com cenas de ação cada vez mais “complexas e perigosas” de se realizarem.

Pensando nas temáticas que tornaram um filme do gênero policial, Augusto (2018, p. 17-18) ao definir o filme de *thriller* brasileiro identifica personagens típicos

como bicheiros e jornalistas; representações de crimes como tráfico de drogas, homicídio, rapto e chantagem; locações como as favelas; e temas como traição.

Retomando o catálogo *No rastro do crime: cinema policial brasileiro* (2018) para ver a aplicação dessas noções, a concepção de *thriller* é explorada por Furtado (2018, p. 58), que se utiliza do termo para criar uma relação entre filmes de assalto, de caçada a um assassino e um filme de gângster. Também é utilizado o termo para descrever produções nacionais de desejada identificação com filmes similares feitos em Hollywood.

Já Shatovsky escreveu sobre *Missão: Matar!* (1972, dir. Alberto Pieralisi) para o *Jornal do Brasil* como um “*thriller* rotineiro”, dando a entender a existência de filmes o suficiente dentro do gênero para que um deles seja reconhecido como um “clichê”. Por último, um dos termos que Azeredo (2018, p. 105) usa para criticar *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979) é, justamente, ser um *thriller* como outros filmados nos mercados europeus e americanos.

Assim, levantamos acima uma problemática principal – conceituar o que é o filme policial, classificação genérica e abstrata nascida no Brasil, diferentemente do entendimento de outros países (como o *crime film* e o *mystery film*) dos Estados Unidos). Detalhamos duas modalidades influentes de se conceber um filme policial, através de temática, iconografia e estilo.

Com essas ferramentas à mão, buscaremos pensar o contexto sócio-histórico e artístico onde o gênero policial se consolida no Brasil, suas inspirações literárias e criação da figura do marginal tanto como a figura do “inimigo” quanto como figura de questionamento político. Para chegar a tanto, faremos um esforço para entender a figura do “marginal” dentro do contexto da arte e do cinema brasileiros. Será apresentada uma breve historiografia do termo, os sentidos por ele carregados, e a situação da arte brasileira à época.

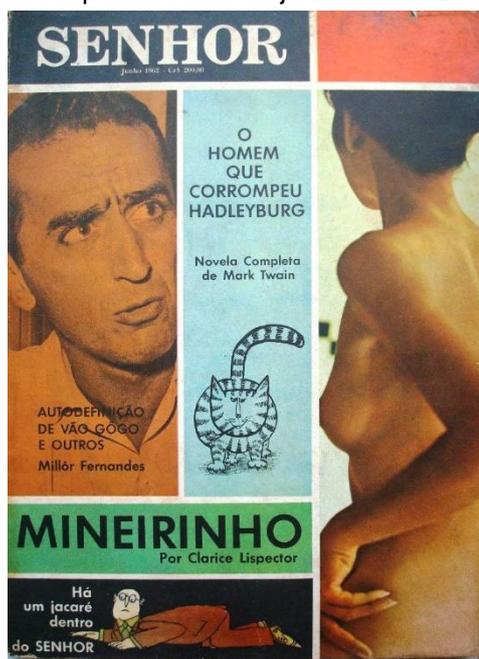
1.3 O personagem marginal durante o Regime Militar brasileiro e sua representação artística

A década de 1960 viu vários assaltantes de bancos se tornarem famosos, dentre os quais podemos citar: Lúcio Flávio (1944-1975); Manoel Moreira (1941-

1964), conhecido como “Cara de Cavalo”; José Miranda Rosa (1934-1962), conhecido como “Mineirinho”; e Manoel Machado Rocha (1952-1979), conhecido como “Mané Galinha”. São quatro nomes entre muitos que compartilham traços em comum, todos eram criminosos que tinham espaço frequente na mídia, sendo manchetes nas páginas policiais que narravam seus feitos. Por vezes, muitos davam entrevistas e depoimentos, como Lúcio Flávio e Mané Galinha. Todos, igualmente, sofreram mortes chocantes, seja na mão de policiais muitas vezes ligados aos Esquadrões da Morte, seja na mão de outros bandidos.

Além disso, é frequente também que tenham recebido um retrato mais simpático durante suas vidas ou depois de morrer por meio de crônicas, romances e filmes. Mané Galinha, por exemplo, é retratado em *Cidade de Deus* (1997), romance de Paulo Lins, que depois viraria filme, em 2001, sob direção de Fernando Meirelles. Na narrativa, conhecemos as tragédias da sua biografia que o levaram a cometer crimes. Lúcio Flávio, como estudamos aqui, foi objeto de livro de José Louzeiro e de filme com Reginaldo Faria sob direção de Hector Babenco.

Figura 7: A capa da revista de junho de 1962 da revista *Senhor*.



Fonte: Clarice Lispector – IMS.

Por sua vez, Mineirinho foi objeto de crônica de Clarice Lispector para a revista *Senhor*,³ em que ela questionou a necessidade de matar o criminoso com treze tiros, quando uma bala já bastava:

Esta é a lei. Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina — porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro. Essa justiça que vela meu sono, eu a repudio, humilhada por precisar dela. Enquanto isso durmo e falsamente me salvo. Nós, os sonsos essenciais. (Lispector, 2020, p. 134)

Por último, a manifestação artística que se tornou mais emblemática nesse sentido, muito citada até hoje como frase de efeito, é o poema-bandeira “Seja Marginal Seja Herói”, que Galeazzi (2017) relata ter sido exposta pela primeira vez em 1968 pelo seu autor, o artista plástico Hélio Oiticica durante um *happening* batizado *Bandeiras na praça General Osório*, em Ipanema, bairro de classe média-alta da cidade do Rio de Janeiro.

A obra era considerada por Oiticica um de seus *parangolés*, definidos como:

capas, bandeiras e estandartes para serem vestidos e carregados por aqueles que participam da obra em um grande *happening*. Oiticica envolve dança, música, inscrições textuais e artes visuais, ou seja, um verdadeiro conjunto artístico que só pode ser revelado no momento em que o indivíduo se apropria e incorpora o mesmo e vai ao âmbito público. (Galeazzi, 2017, p. 1231)

O parangolé em específico apresenta uma versão estilizada em serigrafia do cadáver do supracitado bandido Manoel Moreira, o “Cara de Cavalo” em um fundo vermelho. O significado possui grande impacto por conta da biografia do retratado e sua relação com o artista. Até então um criminoso com uma ficha criminal pouco notória, Moreira alcançou notoriedade midiática ao se envolver num tiroteio que vitimou o policial Milton Le Cocq d’Oliveira, em Vila Isabel. Manso (2020, p. 140) detalha as relações ambíguas entre policiais e bandidos: LeCocq defendia um contraventor do jogo do bicho que solicitou proteção contra “Cara de Cavalo”, que trabalhava com proxenetismo e extorquia a banca. A morte do policial corrupto inspirou em 1965 a criação da organização paramilitar Scuderie LeCocq.

Cinco semanas após o tiroteio, em 3 de outubro de 1964, a Scuderie Le Cocq

³ Cf. LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. São Paulo: Rocco, 2020.

matou Cara de Cavalo de maneira espetacular em Armação de Búzios, no Rio de Janeiro, em uma casa onde estava hospedado. Cem tiros foram disparados e sessenta e dois acertaram o “marginal” foragido.⁴ O corpo foi fotografado ao lado dos policiais e rapidamente alcançou grande notoriedade midiática.

Figura 8: Jornal *O Globo* reporta a execução do bandido Cara de Cavalo.

O GLOBO 5-10-64 Página 22

SESSENTA E UM TIROS ELIMINARAM "CARA DE CAVALO" EM CABO FRIO

EMBORA seja crença geral que foram policiais os autores do assassinato do bandido "Cara de Cavalo", tinha-se obtido como muito pouco provável, entre detetives da Delegacia de Vigilância, a hipótese de que se conseguia fixar responsabilidades, a despeito das afirmações das autoridades policiais do Estado do Rio e do Delegado de Vigilância da Guanabara, Sr. Aristides Ventura, de que não haveria condescendência com os autores do crime, que chocou pela brutalidade e pelo requinte havidos na premeditação. A disposição das autoridades fluminenses e do Delegado Ventura, anunciada sábado à noite, quando se confirmou o fuzilamento do assassino do detetive Le Cocq, foi retirada ontem à tarde, pelo Delegado de Vigilância aos jornalistas, na hora em que, no Cemitério de Irajá, "Cara de Cavalo" estava sendo sepultado, presentes ao enterro sua mãe, Dona Nilcine Moreira, seus dois irmãos e mais poucas pessoas, todos acompanhados, à distância, por seis policiais numa viatura da Invernada de Olaria.

O enterro estava marcado para as 16 horas, no Cemitério de Inhamitima, mas acabou sendo feito às 17 horas, porque à última hora surgiu um imprevisto: os parentes do pistoleiro, ao saberem que a sepultura seria perto da do detetive Perpétuo, cujo assassinato, pelo detetive Jorge Galante, foi provocado pelo clima de exacerbação que se instalou na Polícia desde a hora em que "Cara de Cavalo" matou Le Cocq, resolveram pedir transferência para Irajá.

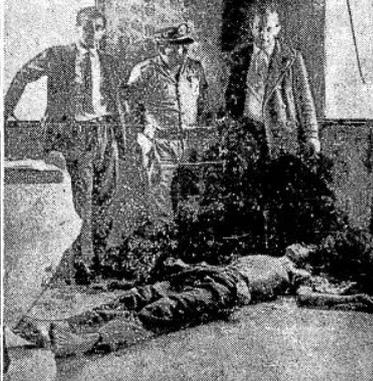
Como Chegou

Manuel Moreira, o "Cara de Cavalo", foi morto sábado de madrugada, na localidade de Saquinho de Fora, em Cabo Frio, na casa de Pedro Januário e Clotilde Alves da Costa, para onde ele fora no dia anterior com a amante, Nilza Ribeiro, levado por Vanilda Alves Luis, filha do casal e companheira de noitadas de Nilza, que, como seu acompanhante, estava com ele no momento da execução.

Manuel Moreira, conhecido como "Cara de Cavalo", foi encontrado morto em sua localização. Sabe-se, inclusive, que Nilton foi preso em São João de Meriti, após o movimento da casa de Adauto Gregório do Nascimento, na Rua Brígido Tinoco, lote 14, quadra 42, no Bairro Metrópole. Nesse local, o bandido estivera escondido dias antes de sua localização. Ao tomar, porém, conhecimento da ligação em Juiz de Fora, resolveu fugir, comunicando o fato a Nilton, que era o seu "pombo-correio". Este conseguiu que sua irmã Vanilda o levasse para Cabo Frio, para a casa de seus pais, onde passaria alguns dias até melhorar a situação. Entretanto, ao ser preso, acabou por confessar que Nilton sabia do paradeiro de "Cara de Cavalo". Preso, também, Nilton, este acabou por delatar o bandido, levando, inclusive, ao que tudo indica, a polícia ao local onde "Cara de Cavalo" foi encontrado morto.

Foi ao Encontro

No dia 2, como combinara, "Cara de Cavalo" foi ao encontro da mulher no local marcado, lá chegando por volta das 10h30m. Ali ele já não estava. Vanilda Alves Luis, sua antiga conhecida das serenatas da Central do Brasil, onde fazia "trottoir" e área de ação do bandido. Os três rumaram, então, para a Guanabara, de ônibus, indo posteriormente para a Praça XV de Novembro, onde pegaram uma barca para Niterói, uma vez que Nilza negara-se a acompanhar Manuel Moreira, por suspeitar ser ele o "Cara de Cavalo" procurado pela Polícia. Em Niterói, Manuel Moreira se propôs a ir até Cabo Frio em companhia das duas, afirmando ter familiares naquela cidade. Pegaram um ônibus para Cabo Frio, onde



Manuel Moreira, o "Cara de Cavalo", no local onde caiu morto, caindo de balas

Fonte: Blog do Acervo *O Globo*.

O conflito entre assaltantes de bancos ganha contornos explícitos à época,

sobretudo depois dos anos 1960, quando ladrões e criminosos passaram a ser vistos como um grande ameaça aos moradores das metrópoles, ideias semelhantes de uma justiça retaliativa vinham seduzindo muita gente nas cidades brasileiras. De acordo com essa perspectiva, para anular a violência do crime bastaria ser ainda mais forte e violento que o criminoso. (Manso, 2020, p.10)

Quatro anos após a morte de Cara de Cavalo, Oiticica lança o parangolé “Seja Marginal/ Seja Herói” ao lado da bólide *B33 Bólide Caixa 18 Homenagem a Cara de Cavalo*, que apresentava, dentro de um caixote, reproduções das fotos do cadáver do

⁴ As duas mortes que deram início ao grupo de extermínio Scuderie Le Cocq, no Rio. Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/blog-do-acervo/post/os-dois-assassinatos-que-deram-inicio-ao-grupo-de-extermínio-scuderie-le-cocq-ha-55-anos.html>>. Acesso: 18/10/2022.

bandido. O artista explicou o motivo pessoal que o levou a realizar as obras como “um momento ético” (Oiticica, 1986, p. 133), já que era contrastante sua percepção entre o homem que conhecia e conversava e o “inimigo público número 1” retratado nos jornais: como defendia, “ao lado de uma grande sensibilidade está um comportamento violento e muitas vezes, em geral, o crime é uma busca desesperada de felicidade” (idem).

Figura 9: O poema bandeira “Seja Marginal/ Seja Herói”.



Fonte: Escotilha.

Para entender o uso do termo por Oiticica, faz-se necessária uma rápida contextualização da popularização do uso da nomenclatura no Brasil à época. O uso do termo “marginal”, enquanto conceito, passa a ganhar mais força entre 1950 e 1970, substituindo, de acordo com Misse (1999, p. 177-178), o “malandro” e vindo a ser substituído por “bandido” ou “traficante” a partir da década de 1980. Designa todo aquele que demonstra “rejeição ao trabalho assalariado precário, mal pago e sob condições hierárquicas inadmissíveis para muitos” (ibidem). A própria definição, que subverte uma série de pressupostos filosóficos e sociológicos, contemplados generosamente pelo trabalho de Hélio Oiticica, diz muito sobre as texturas e deslocamentos do uso das palavras como sentido cronotrópico da terminologia.

No âmbito social persiste para o autor uma “associação entre marginalização econômico-social (ou exclusão, como se prefere hoje) e criminalidade” (Misse, 1999, p. 180). A mídia retrata de maneira contemporânea ao surgimento dos marginais a

criação das quadrilhas de assaltantes, que substituem os bandidos rurais (Misse, 1999, p. 185). Logo, o marginal integrante de quadrilha opera sob esse ambiente urbano plenamente estabelecido, também fortemente identificado com o uso da violência, praticando o assalto a mão armada, não sendo mais o vadio, antes percebido apenas como um inútil, mas agora ativamente como um transgressor da lei.

Em âmbito nacional, dez anos após o suicídio de Getúlio Vargas, há a deposição do presidente João Goulart, entre os dias 31 de março e 1 de abril de 1964, instituindo-se o Regime Militar, cuja intervenção golpista duraria até 15 de março de 1985. Com a interferência norte-americana junto à interposição militar, é interessante salientar para a máquina de repressão estatal o surgimento de uma outra noção, supostamente ideológica, a reboque de uma leitura desviada e enviesada dos conceitos do marxismo, de transgressão ao Estado burguês, encarnada em uma figura: o comunista.

A criminalização dos esquerdistas ultrapassará a dos bicheiros, mas atingirá principalmente uma parcela politicamente visível da juventude de classe média, principalmente estudantes universitários. Enfrentando a clandestinidade e aderindo à luta armada, muitos experimentarão a prisão ilegal, a tortura e a morte, farão a experiência comum da marginalidade, ainda que sabendo de sua diferença em relação aos bandidos. Seus bem-sucedidos assaltos, politicamente motivados, a empresas financeiras, produzem um efeito-demonstração junto aos marginais, que consideravam esse tipo de empreitada quase impossível. No final dos anos sessenta e início dos setenta, avolumam-se os assaltos a bancos economicamente motivados, praticados por quadrilhas organizadas sob base familiar ou de amigos de infância ou parceiros de confiança, provenientes da classe média baixa suburbana, como os praticados pelo grupo de Lúcio Flávio Villar Lirio. O regime instaurado pelo AI-5 envolve a todos – quadrilheiros e terroristas – na mesma Lei de Segurança Nacional, tentando inutilmente igualar os bandidos com os terroristas (Misse, 1999 p. 186-187).

Assim sendo, percebe-se o surgimento do marginal como um personagem midiático que, socialmente excluído pela sociedade, pratica crimes para ganho próprio. Visto como um grande perigo para o grupo que o excluiu, surge em reação o discurso de combatê-lo. Tal retórica acaba até mesmo transgredindo a legalidade, como se vê na criação da Scuderie LeCocq e dos Esquadrões da Morte.

Porém, a maneira do Estado autoritário brasileiro à época reprimir os militantes de esquerda que se achavam envolvidos na luta armada criaria a ilação de que combater o regime era ser criminoso, ou marginal, como era entendido à época. Logo, a obra “Seja Marginal, Seja Herói” carrega consigo o significado de que:

a esperada mistura emancipadora entre o rural e o urbano parecia descambar para um confronto entre ricos e pobres, brancos e negros, asfalto e favela, em que os primeiros tentavam dominar os segundos. A resistência marginal,

na obra colorida de Oiticica, era uma bandeira em defesa da liberdade. (Manso, 2021, p. 144)

Galeazzi (2017, p. 1236) pensa de maneira semelhante a Manso, entendendo que Oiticica trazia para o debate uma ideia do heroísmo marginal como uma concepção radical de “lutar por um país livre e democrático”, assim definindo o simbolismo dessa figura marginal:

Em Oiticica, a capacidade de ser um herói está, por assim dizer, ao alcance da mão, ou da vontade comum. A possibilidade de ser um herói, um ser notável e distinto por caráter extraordinário dentro de um contexto sócio-político extremamente autoritário, como a da época da ditadura, é concretizada a partir do posicionamento do sujeito longe daquilo considerado como centro da civilidade. Dessa forma, percebe-se que a condição para a heroicidade é a marginalidade. (Galeazzi, 2017, p. 1235-1236)

Logo, esse cruzamento de referências artísticas e teóricas confere o peso de certos termos e como se dá a sua utilização no campo artístico. O peso semântico acaba por criar a percepção que irá revigorar um debate já aferido anteriormente e que, no contexto repressivo da ditadura militar, encontra novos significados.

Na sequência, iremos discutir como artistas brasileiros criaram retratos mais simpáticos, e até mesmo heroicos, de bandidos. Passemos a como se dava a situação dentro do campo das artes ficcionais, optando por um recorte que privilegia o cinema brasileiro e seu contexto produtivo durante o pico dos anos da repressão política.

1.4 Cinema policial brasileiro: gênero popular, categoria disputada

O retrato mais simpático ao bandido, verificável em várias obras, pode ter sua origem traçada no campo das narrativas ficcionais a partir do século XIX. Hobsbawm (2015, p. 138) observa que, durante esse período, surgem os romances alemães sobre bandoleiros categorizados por historiadores como *Räuberromantik* (romantismo de bandidos). Para o autor, essas obras possuíam uma clara influência do romantismo, que influenciou “na posterior inclinação a ver o bandido como imagem de liberação nacional, social ou até mesmo pessoal”. Quase um século antes do romance *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1975), os romances alemães de bandidos já eram descritos como:

enredos cheios de ação [...] [que] ofereciam ao leitor de classe média descrições de violência e liberdade sexual [...] Enquanto o crime tem raízes, segundo o estereótipo, na negligência dos pais em relação aos filhos, na educação deficiente e na sedução por parte de mulheres de vida fácil, a família de classe média ideal, asseada, ordeira, patriarcal e redutiva das paixões é apresentada como o ideal e o fundamento de uma sociedade ordenada. (Danker, 1988, *apud* Hobsbawm, 2015, p. 38)

Como uma vertente do romantismo, é possível identificarmos nessas histórias de bandidos a lógica da individualidade e da subjetividade como valores absolutos. Para Damiano *et al.* (2012, p. 241), essas modernas histórias cinematográficas de foras-da-lei ecoam o dilema filosófico romântico, explicitando um paradoxo entre autonomia e submissão, “um anseio de submissão ao Outro e uma ênfase dada ao Eu voluntarioso”. A explicitação desse conflito se dá a partir da leitura de Früchtel (2009, p. 106 *apud* Damiano *et al.*, 2012, p. 245), que vê nele uma “explosão renovada do trágico”, com o clássico embate grego entre forças insolúveis, repaginado através da escolha da modernidade de concentrar as batalhas sobre o sujeito (Früchtel, 2009, p. 107 *apud* Damiano *et al.*, 2012, p. 246).

É assim que, durante a evolução do cinema comercial, temos a criação de arquétipos de personagem tipicamente modernos no cinema norte-americano: primeiro o caubói, a estrela do gênero faroeste, e depois a figura do gângster nos filmes de crime (ou policiais, aqui no Brasil). Um exemplo histórico do segundo é *Scarface – A vergonha de uma nação* (1932, dir. Howard Hawks), inspirado na biografia e no apelido de Al Capone, famoso gângster da época da Lei Seca americana.

O filme de gângster remete, portanto, à incorporação do urbano moderno, à sedimentação do capitalismo moderno, adquirindo uma característica empreendedora que se reflete na inquietude e ambição desmedida do herói neste gênero. [...] A figura egocêntrica, empreendedora, que ascende na sociedade por meio da crueldade e do gozo experimentado por meio desta, termina por representar o outro lado da moeda do *American Dream*, deste lado afirmativo do sucesso guiado pela ideia de felicidade material. O elemento trágico é visível neste contexto de um enriquecimento rápido e inescrupuloso. A sina do gângster é conhecida desde o início. A solidão do gângster – muito diferente da solidão do cowboy que aceita estoicamente vagar pela imensidão da planície – é tal como a do tirano, é o prenúncio de sua morte. O gângster é uma criação do imaginário do cinema americano; no mundo real dos grandes centros urbanos, ele não existe; existem criminosos. O *glamour* associado à inquietação, a um querer desmedido sem limite, calculista, que inclui o prazer da crueldade, o convívio com homens vaidosos que se julgam infinitamente poderosos, sempre acompanhados por belas e infelizes mulheres, a morte anunciada desde o início da realização de suas ambições, é uma invenção em larga escala no cinema, justificada pela inspiração de criminosos que a sociedade real mantém sob vigilância. (Damiano *et al.*, 2012, p. 238)

Apesar de ainda produzirem-se textos originais, a indústria de filmes norte-americana iria produzir outras obras famosas baseadas em criminosos da vida real, como *Assassino Público Número Um* (1957, dir. Don Siegel), *Bonnie & Clyde – Uma Rajada de Balas* (1967, dir. Arthur Penn), *O Massacre de Chicago* (1967, dir. Roger Corman), *Dillinger* (1973, dir. John Milius), entre outros.

Conceitualizando isso, iremos nos debruçar sobre alguns títulos da cinematografia brasileira. As produções audiovisuais nacionais sobre criminosos, apesar de sofrer certa escassez durante determinados períodos, como nota Freire (2011), acabaram alcançando relevância cultural significativa. Para entender tal impacto, torna-se importante entender como a produção dos anos 1960 e 1970 criou um diferencial em relação ao que era produzido até então.

O cinema brasileiro sofreu influência de um forte dirigismo cultural durante o primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945). Segundo Lusvarghi (2016, p. 2), havia uma “trava” às histórias “pesadas” do cinema policial e acabava-se por privilegiar o gênero cinematográfico das chanchadas e melodramas da Atlântida⁵ e Cinédia⁶, já que “a ideia do cinema enquanto contribuição para o desenvolvimento de uma nação permeia a linha política do Estado Novo”, logo, o teor acaba sendo indubitavelmente mais patriótico e positivista nesse sentido.

Havia uma percebida unanimidade em torno dos filmes terem um potencial educativo: “a educação foi alçada pelos reformadores republicanos ao patamar de estratégia fundamental – associada à higiene – na constituição da nacionalidade” (Freire, 2009, p. 109, *apud* Freire, 2013, p. 253).

⁵ A Atlântida Cinematográfica foi criada em 1941 por Moacir Fenelon e José Carlos Burle, produzindo 66 filmes até encerrar em 1962. Em 1947, a produtora passa a ter como sócio majoritário Luiz Severiano Ribeiro Jr., presidente da cadeia de cinemas Grupo Severiano Ribeiro, passando a controlar a produção, distribuição e exibição de seus filmes. Entre outros feitos, *O homem do Sputnik* (1959, dir. Carlos Manga) foi visto por 15 milhões de espectadores. Disponíveis em: <<http://www.atlantidacinematografica.com.br/>>; <<https://www.kinoplex.com.br/centenario/nossa-historia.html>>. Acesso em: 04/01/2023.

⁶ Criada em 1930 por Adhemar Gonzaga, a Cinédia é considerada a primeira tentativa de industrializar o cinema brasileiro. *Alô, Alô, Carnaval* (1936, dir. Ademar Gonzaga) é considerado um marco inicial da chanchada, com o maior sucesso do estúdio sendo o drama *O Ébrio* (1946, dir. Gilda Abreu), que Alice Gonzaga, filha do produtor, estima ter vendido 8 milhões de ingressos. O estúdio também produziu diretores e obras de destaque como Humberto Mauro e *Limite* (1931, dir. Mário Peixoto). Além disso, foi o estúdio que o americano Orson Welles escolheu para filmar o documentário inacabado *It's All True* (1942) como parte da Política de Boa Vizinhança durante a 2ª Guerra Mundial. Posteriormente, em seus estúdios é filmado o seriado televisivo de sucesso *Sítio do Pica-Pau Amarelo* (1977-1986). Disponíveis em: <<https://www.ufjf.br/arquivednoticias/2014/09/produtora-cinematografica-cinedia-e-tema-de-palestra-do-cinema-em-foco-no-mamm/>>; <<https://www.estadao.com.br/cultura/cinema/cd-rom-faz-raio-x-do-mercado-brasileiro-de-cinema/>>. Acesso: 04/01/2023.

Após a Revolução de 1930, quando a República Velha é deposta e Getúlio Vargas assume como presidente da República, o cinema passou a ser defendido como “agente de propaganda” da imagem que o Brasil queria passar, “valorizando e problematizando a questão da imagem do país retratada por cineastas brasileiros ou estrangeiros ou por filmes exibidos aqui e no exterior” (Freire, 2013, p. 253).

Assim, é possível ver alguns exemplos dessa higienização com motivações políticas de propaganda:

Mesmo quando tivesse elevadas finalidades morais, como no caso do melodrama paulista *Fragmentos da vida* (dir. José Medina, 1929) – “drama social” em curta-metragem que retratava um miserável faminto que tentava cometer um crime qualquer que o levasse à prisão, onde teria pelo menos comida –, não se recomendava a abordagem de “aspectos pouco bonitos da nossa moderna São Paulo”. A capital da República, então, deveria ser retratada como nada menos que uma “metrópole civilizada”, o que teria sido finalmente feito com sucesso no elogiado *Bonequinha de seda*. (Freire, 2013, p. 253)

Rocha (2012) lembra que o cinema brasileiro teve a produção estimulada pelo de 1932 onde Getúlio Vargas criou leis protecionistas, obrigando a exibição de filmes nacionais no mercado exibidor. Por conta disso, Getúlio foi considerado por muitos como “o pai do cinema brasileiro” (Freitas, 2007, *apud* Rocha, 2012).

Em paralelo ao Governo Vargas, há o advento do cinema sonoro. Durante esse período, o gênero de maior sucesso foram os filmes de comédia musical como chanchadas. Esses filmes traziam cantores de rádio em números musicais e tinham uma estrutura episódica, baseada em Teatro de Revista, onde “cenas curtas e episódicas [...] traduziam com escárnio e humor todos os acontecimentos do ano, em uma espécie de retrospectiva burlesca aliada a uma linguagem popular” (Silva & Ferreira, 2010, p.147).

Silva e Ferreira (2010, p. 147-148) também observam que havia um discurso tanto de industrialização, projeto de tornar o país uma potência, quanto um discurso de integrar o Brasil em uma única nação. Assim, elencam o cinema e o rádio como os principais difusores de “arquétipos que refletiam o quadro social brasileiro por tipos característicos, ainda que estilizados”.

Egresso do Ciclo de Cataguases anteriormente mencionado, Humberto Mauro produziu filmes bem aceitos pela Cinédia, como *Lábios Sem Beijos* (1930), e foi para a Brasil Vita Filmes, onde fez a série de curtas-metragens *As Sete Maravilhas do Rio de Janeiro* (1934). Posteriormente, sendo convidado para fazer parte do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), onde realizou mais de 300 documentários em

curta-metragem.

Tais filmes, como observa Rocha (2012), não tinham função de entretenimento, mas sim de educar. Tal caráter é refletido inclusive em um dos poucos filmes de ficção de Mauro no período, *O Descobrimento do Brasil* (1936), filme de época com trilha sonora do consagrado maestro Heitor Villa-Lobos.

Um antecessor dos filmes policiais no caso brasileiro pode ser considerado o gênero de mistério em produções radiofônicas. As obras surgem no contexto do advento do radioteatro e das radionovelas, e pode-se listar a transmissão de programas como o *Teatro Sherlock* (1938), *As aventuras de Roberto Ricardo* (1940) e *Defensores da Lei* (1942), bem como o *Programa Casé*, da Rádio Mayrink Veiga, o *Teatro Policial*, na Rádio Tupi (1941) e o *Teatro Mistério*, na Rádio Cruzeiro do Sul (1942). Freire (2011, p. 324) comenta que o gênero nessa década “se aproximava em grande parte de sua produção da literatura policial moderna da passagem para o século XX, que era então o gênero mais popular no mercado editorial brasileiro”.

Freire (2011, p. 482) argumenta que o Pós-guerra, no início da década de 1950, vê o crescimento da produção cinematográfica nacional e o lançamento de obras policiais. No Rio de Janeiro, a Atlântida lança filmes como *Maior que o ódio* (1951) e *Amei um Bicheiro* (1953, dir. Paulo Wanderley e Jorge Ileli). Em São Paulo, a Vera Cruz lança *Veneno* (1953, dir. Gianni Pons) e *Na Senda do Crime* (1954, dir. Flamínio Bollini Cerri). Estúdios menores também lançam filmes dentro do filão, como *Quem matou Anabela?* (1956, dir. D. A. Hamza), *Cais do vício* (1955, dir. Francisco José Ferreira), *Madrugada de Sangue* (1957, dir. Maurício de Barros) e *Noivas do Mal* (1952, dir. George Dusek).

Figura 10: *Na Senda do Crime* (1954): destaque policial pós-chanchada



. Fonte: 43ª Mostra Internacional de Cinema.

Ainda que não adaptem diretamente acontecimentos da vida real, já é notório, nessa época, a exploração de temáticas urbanas pouco exploradas até então, como o jogo do bicho, homicídio, tráfico de drogas e assaltos. Ainda há a persistência de um tom moralista, porém; Araújo (2006) comenta que há essa preocupação explicitada quando *Cais do Vício* (1955) “exibe cartela moralista recriminando o consumo da droga”, *Noivas do Mal* (1952) “faz questão de antecipar as possíveis reações diante da ousadia do tema, inserindo um texto em que o filme se coloca como um aviso aos pais e um apelo às jovens”.

Uma explicação possível é que, da década de 1950 em diante, os cineastas viram-se livres da influência de órgãos governamentais como o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que funcionou entre 1939 e 1945. Surge, então, uma maior quantidade de filmes policiais que, através de suas temáticas, parecem representar um discurso de modernidade chegando de vez ao Brasil do pós-Guerra. Os filmes marcavam por trazer

a discussão da realidade urbana e dos conflitos com o país que se industrializava a partir de uma linguagem menos onírica, com ênfase na questão do enredo e da discussão de fatos reais, e não da experimentação. [...] O grande atrativo era de fato a relação estreita com a realidade e o cotidiano do homem urbano. (Lusvarghi, 2016, p. 2)

Como veremos a seguir, a popularidade dos programas policiais e de mistério no rádio, bem como uma maior liberdade de abordagem temática no cinema, leva a

tendência de produções do gênero policial iniciada nessa época a ganhar tração ao longo do Regime Militar.

1.4.1 Década de 1960 e 1970: paralelismo com o real

A década de 1960 vê uma intensificação na produção desses filmes policiais que atendiam à descrição de Lusvardhi (2016, p. 2) de abordarem o cotidiano urbano através de uma linguagem mais objetiva. Além de abordar a temática de crimes, os filmes dão destaque a toda uma nova geração de atores, como Reginaldo Faria, Geraldo Del Rey, Norma Blum, Jece Valadão, Darlene Glória e Milton Gonçalves. Além disso, há também uma ponte com a época das chanchadas, com veteranos das comédias musicais como Grande Otelo e Wilson Grey nos elencos. Podemos destacar títulos como *Cidade Ameaçada* (1960) e *O Assalto ao Trem Pagador* (1962), ambos de Roberto Farias (o segundo um dos maiores sucessos da época); *Mulheres e Milhões* (1961, dir. Jorge Ileri); *Tocaia no Asfalto* (1962); *Assassinato em Copacabana* (1962, dir. Eurides Ramos); *Paraíba, Vida e Morte de um Bandido* (1966); *Crime de Amor* (1965, dir. Rex Endersleigh); *Mineirinho – Vivo ou Morto* (1967; dir. Aurélio Teixeira); *O Caso dos Irmãos Naves* (1967, dir. Luís Sérgio Person); entre outros.

Figura 11: *O Assalto ao Trem Pagador* (1962), sucesso à época.



Fonte: Mubi.

Augusto (2018, p. 19-20) observa que nessa época, o cinema brasileiro “sucumbiria de novo à antiga gula pelos escândalos do cotidiano”, fazendo filmes sobre “crimes e assaltos famosos, biografias de marginais e arcanjos da Lei e da Ordem”. O autor nota que, a partir de *Paraíba, vida e morte de um bandido* (1966), o cinema policial brasileiro passa a ter cada vez mais histórias adaptadas diretamente da página policial.

Uma característica marcante desses filmes é, justamente, a inspiração em fatos reais enxergados pelo prisma do discurso midiático dos jornais impressos e televisivos. *O assalto ao trem pagador* (1962) dramatiza o roubo do trem de pagamentos da antiga Estrada de Ferro Central do Brasil, ocorrida dois anos antes, em 1960; *Vereda da salvação* (1965, dir. Anselmo Duarte) adapta assassinatos cometidos por uma seita religiosa, em 1955; *Mineirinho Vivo ou Morto* (1967) é produzido cinco anos depois da morte do bandido assim apelidado por Clarice Lispector, em 1962; *Crime de Amor* (1965) recriou cinco anos depois o caso de Neyde Maria Maia Lopes, apelidada de “Fera da Penha”, que sequestrou e matou a filha do seu amante Antônio Couto Araújo, em 1960.

Ou seja, já temos o contexto histórico de que, no período Pós-guerra, há o fim de um momento histórico guiado pela influência governamental de exibir valores patrióticos, expressados em obras documentais e históricas de Humberto Mauro pelo INCE e as Chanchadas da Atlântida, valorizando elementos brasileiros como o samba, por exemplo. O período a seguir, especialmente a partir da criação da Vera Cruz, é diferente.

Para entendermos essa tendência tomada como “realista” que adquire popularidade no cinema brasileiro à época, iremos trazer aqui a conceituação de Ricoeur (1997, p. 317), que discute a influência que o imaginário do autor tem sobre a carga de realidade da narrativa.

Ricoeur (ibidem) chama de “ficcionalização da história” o conceito que demonstra a maneira que “o imaginário se incorpora à consideração do ter sido”. O imaginário tem um papel “mediador” como “a capacidade que um sujeito tem de se transportar para uma vida psíquica alheia”.

Para Ricoeur, essa forma de olhar para o passado tem um “valor tropológico” que pode ser interpretado “ora como metáfora, ora como metonímia, ora como sinédoque, ora como ironia” (Ricoeur, 1997, p. 322). Dessa forma, apesar da vigilância crítica exigido pelo estudo da história, o consumo de ficção apresenta uma “suspensão

voluntária da incredulidade de onde nasce a ilusão na ordem estética” (Ricoeur, 1997, p. 323).

Por último, há também a necessidade da ficcionalização da história como testemunha de eventos importantes, com “significação específica de seu poder de fundar ou reforçar a consciência de identidade da comunidade considerada, sua identidade narrativa, bem como a de seus membros” (Ricoeur, 1997, p. 324).

No caso, Ricoeur defende a existência de duas faces: o *tremendo fascinatum*, onde “grandes homens históricos” entram para o “núcleo emocional do sagrado” e a ideologia atua para “legitimar a fascinação”, temos também o *tremendo horrendum*, “a memória do horrível” (Ricoeur, 1997, p. 326).

Assim, o autor explica que a “memória do horrível” dá à ficção o papel de ser um “corolário do poder do horror”, que atua como “veneração invertida” do que Ricoeur chama de “história das vítimas”, com a ficção tendo o poder de “provocar uma ilusão de presença” dando “olhos ao narrador horrorizado” (Ricoeur, 1997, p. 326).

Logo, não à toa a força do nicho de filmes que conceituamos acima como cinema popular cresce em popularidade. Há os filmes que evocam o fascínio da nossa história, retratando momentos icônicos, tal qual *Os Inconfidentes* (1972, dir. Joaquim Pedro de Andrade), sobre a Inconfidência Mineira, porém alegórico à resistência ao Regime Militar, e *Independência ou morte* (1972, dir. Carlos Coimbra), produzido pela Embrafilme como celebração dos 150 anos da Independência.

Há também filmes produzidos pelas mesmas produtoras que, apesar de também serem inspirados em fatos reais, exibem as chagas sociais do país. Em *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977) e *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979), reflete-se a convergência do interesse popular por nossa História criminosa. O compromisso de Babenco, argentino que posteriormente mudou-se para o Brasil, surge como um recorte de fatos reais a partir de uma perspectiva estrangeira, logo, como mais uma leitura possível do processo histórico à época. O “real”, nesse caso, surge sob uma perspectiva de denúncia.

1.4.2 Contextos de produção

Conforme dito nos parágrafos acima, em meados dos anos 1970, o Brasil enfrentou um período de disputas artísticas e políticas interessantes de se mencionar aqui, uma vez que se pode dizer que impactaram a escolha temática dos filmes.

A promulgação do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968, ampliou os poderes do Executivo, inaugurando um período historicamente conhecido como “Os Anos de Chumbo”, por conta do aumento da repressão política. Esse período teve seu auge durante o governo do presidente general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974).

Ao mesmo tempo, o governo também investe pesadamente no sentimento ufanista, através de um estímulo à produção nacional. Hingst (2013, p. 177) detalha que em 1966 o governo Castello Branco (1964-1967) cria o Instituto Nacional de Cinema, quando “estabelece que a censura a filmes é assunto da União e define como política de Estado a produção, distribuição e exibição de filmes nacionais”.

Além disso, uma alteração na Lei de Remessa de Lucro, de 1962, determinou que 40% do imposto pago por empresas estrangeiras deveriam ser destinados ao instituto ou ser aplicados em produções nacionais, o que fomentaria uma aceleração na produção de filmes nacionais (Hingst, 2013, p. 177).

Pouco tempo depois, o governo Médici (1969-1974) criava a Empresa Brasileira de Filmes, abreviada como Embrafilme. Fundada em 12 de setembro de 1969, era uma empresa de economia mista, com 70% pertencente à União. Hingst (2013, p. 178) detalha que a Embrafilme passou a atuar na distribuição, em 1973 e que, em 1976, absorveu as atribuições do INC, eventualmente extinguindo o órgão, e então financiando e coproduzindo as obras.

Em 1974, o diretor Roberto Farias, irmão de Reginaldo Faria, foi escolhido como o diretor da Embrafilme. Sua gestão “inova ao considerar um filme como um risco, financiando até 30% do filme e participando dos riscos” (Hingst, 2013, p. 182). Essa intervenção do Estado via o cinema como “promotor da cultura”, que visava eliminar os “elementos de contestação” (*Ibid.*), porém a realidade acabou por se revelar mais complexa.

O primeiro filme distribuído pela Embrafilme foi *São Bernardo* (1972, dir. Leon Hirszman), cujo tom crítico ao autoritarismo e a associação do seu diretor ao Partido Comunista fez a obra ter seu lançamento retido pela censura. Entre outros cineastas identificados com a esquerda que tiveram seus filmes produzidos pela Embrafilme podemos citar: Bruno Barreto, Neville de Almeida, Glauber Rocha, Héctor Babenco e

João Batista de Andrade, entre outros. O tom crítico das produções não passa incólume entre o governo identificado com a direita política, chegando a gerar crises internas, especialmente quando seu diretor, Roberto Farias, dirigiu *Pra Frente Brasil* (1982), seu irmão Reginaldo Farias atuando no longa, estabelecendo uma denúncia à tortura no regime militar (Hingst, 2013, p. 182). Assim,

O que podemos depreender é que a década de 1970 foi tomada por contradições resultantes das estratégias políticas culturais oficiais e por mudanças da vida cultural. Havia uma consistente oposição no próprio mercado, que teve um suporte ambíguo por parte do Estado, o mesmo que controlava a produção através da censura e ao mesmo tempo promovia o crescimento do consumo cultural ao criar um mercado nacional de cultura. (Hingst, 2013, p. 183)

Durante esse período, quando o modo de produção do cinema brasileiro passava por profundas mudanças, houve grande visibilidade internacional por conta da concessão da Palma de Ouro, no Festival de Cannes, na França, a *O pagador de promessas* (1962, dir. Anselmo Duarte). A produção cinematográfica, porém, mais destacada no Brasil era o movimento conhecido como Cinema Novo, reconhecido internacionalmente como a versão brasileira das *new waves* que explodiram na Europa e Oriente, tais como a *Nouvelle Vague* na França, o Novo Cinema Alemão e a *Nuberu Bagu* japonesa. Pode-se listar como exemplos de produções desse período filmes como *Rio, 40 graus* (1955), *Rio, Zona Norte* (1957) e *Vidas secas* (1963), dirigidos por Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), dirigidos por Glauber Rocha; e *Os cafajestes* (1962) e *Os fuzis* (1964), dirigidos por Ruy Guerra, entre outros.

Uma característica marcante do Cinema Novo, com grande legado através da história do cinema brasileiro é a influência que o movimento carrega do neorrealismo italiano. As bases lançadas pelo movimento cristalizam grande parte do compromisso social demonstrado por um número significativo de produções feitas no país.

O nome "neorrealismo" tornou-se mais difundido nas artes contemporâneas devido a um ciclo de filmes italianos do Pós-guerra com um conjunto de preocupações temáticas e estilísticas que se provaram tremendamente influentes para as novas gerações de artistas, entre os quais podemos destacar *Roma, cidade aberta* (1945, dir. Roberto Rossellini), *Ladrões de bicicleta* (1984, dir. Vittorio de Sica) e *A terra treme* (1948, dir. Luchino Visconti).

Bazin (2018, p. 285) observa que o neorrealismo italiano era marcado por filmes com “um valor documentário excepcional, impossível de ser separado do roteiro sem

levar com ele todo o terreno social no qual ele se enraizou”, chamando os filmes, mesmo quando não factuais, de “reportagens reconstituídas”.

Chama-se atenção, portanto, para o compromisso social dessas obras. Bazin (2018, p. 286) argumenta que os filmes apresentam um “humanismo revolucionário” como principal mérito, tendo como matéria-prima “a atualidade dos fatos e a verdade dos atores” para um projeto “profundamente estético”. Realista, então, seria “todo projeto narrativo propenso a fazer aparecer mais realidade na tela”. Reforçaram essa carga realista os filmes serem filmados não em estúdio, mas em locação, e utilizarem atores sem formação dramática, chamados “não atores”.

É bom termos em mente que essa visão de Bazin foi posteriormente posta em xeque, onde essa carga de “realismo” foi exposta como mais um construto, produto de imagem e ilusão. Como aponta Blakeney (2012), mesmo que se evite a “montagem visível”, um filme ainda “usa imagens para manipular as simpatias da audiência” e “o próprio ato de fazer um filme já está adulterando a realidade ao capturá-la de forma artificial”.

Ainda assim, a influência do neorealismo como forma de representar a realidade mostrou-se tremendamente influente. Glauber Rocha (2006, p. 207-208) chamava o neorealismo de “erupção renascentista”, contraposto ao estilo “futurista” do regime fascista. Pode-se ver a influência de Bazin (2018) em sua análise de *O homem da Cruz* (1943, dir. Roberto Rossellini): o diretor “desnuda a cenografia cinematográfica dos estúdios italianos, introduzindo o horror da realidade no horror da fantasia. Subverte a estética da ilusão pela estética da matéria”.

Mais à frente, ao analisar os filmes de Luchino Visconti, Rocha (2006, p. 219) define o neorealismo ter como ponto de partida “a dualidade realismo-fábula”, contraposição do “real que ele dispõe como observação” com “a fabulação que confere ao real seu clima e sua existência do absurdo”.

Além disso, o neorealismo teria sido responsável por “desencadear o processo do autor” (Rocha, 2006, p. 343-344), que é produzido a baixo custo com “pequenas equipes, atores semiprofissionais, pouca película, produção rápida”. Em matéria de estética, Glauber diz que os filmes são “revolucionários”, com:

o uso geral de câmera na mão, do corte descontínuo, do texto narrativo, do grafismo, da música interpretativa, da interpretação concreta (influenciada pelas teorias de Brecht), da luz ambiente, do som direto, da improvisação, do diálogo livre, são constantes do novo cinema. (Rocha, 2006, p. 344)

Assim, Glauber argumenta que a influência de Rossellini se faz sentir, através de Jean-Luc Godard, sobre as novas gerações de “cineastas livres”, como o autor chama. O Cinema Novo brasileiro é “muito mais poético que documental, isto é: a estrutura da montagem poética se faz sentir no cinema moderno, ao contrário do cinema tradicional, onde a frase de ficção do romance é mais evidente” (Rocha, 2006, p. 344).

De forma similar ao modo de produção do neorealismo italiano e às ideias de Bazin, é possível aferir a influência de ideias em Glauber e no Cinema Novo brasileiro como um todo. Em reação à “descompostura intelectual do cinema brasileiro, sua falta de prestígio, seu abandono político e econômico, sua trágica destinação à demagogia, aventureirismo, teoria da algibeira”, os filmes eram feitos de maneira perseverante, “de câmera na mão, em 16mm (se não houver 35mm), improvisando na rua, montando material já existe (Rocha, 2003, p. 128), não muito diferente do caráter “à margem” do novo cinema da Itália.

Quando digo conhecimento cinematográfico quero dizer conhecimento do real através do cinema. [...] Hoje o cinema é um autoconhecimento também e daí sua importância no centro das relações entre os homens e os fatos. O que viria distinguir o cinema-verdade do cinema-mentira seria o mesmo motivo divisório entre o cinema de autor e o cinema-comercial; o primeiro caracterizado pelo *realismo crítico*, o segundo caracterizado pelo melodrama idealista ou pelo drama naturalista. (Rocha, 2003, p. 149)

Novamente falando das similitudes, Glauber anuncia um esquema de produção similar e analisa que as obras autorais seriam obras de “realismo crítico”, o que denota a influência da mentalidade do “humanismo revolucionário” de Bazin (2018). Ou seja, foram e ideologicamente, o Cinema Novo estava ligado com o compromisso social de reproduzir esse retrato do real conceituado como sendo justamente o “realismo”, “a verdade” do autor, não “a mentira” do “comercial”.

Junto a esse sentimento compartilhado de Glauber Rocha, é possível verificar um bom número de títulos que carregam essas características compartilhadas do neorealismo italiano e do Cinema Novo em variadas épocas. Entre as obras do Cinema Novo, podemos citar o curta-metragem *Couro de Gato* (1960, dir. Joaquim Pedro de Andrade) e o longa-metragem *Barravento* (1962, dir. Glauber Rocha).

Posteriormente, após o declínio do Cinema Novo filmes diversos como *Pixote*, *A Lei do Mais Fraco* (1980) e *Cidade de Deus* (2002, dir. Fernando Meirelles e Kátia Lund) também chamam a atenção por serem gravados fora dos estúdios, utilizando

atores sem experiência, trazerem forte carga de cinema de observação ou paralelismo com o real, entre outros fatores diversos.

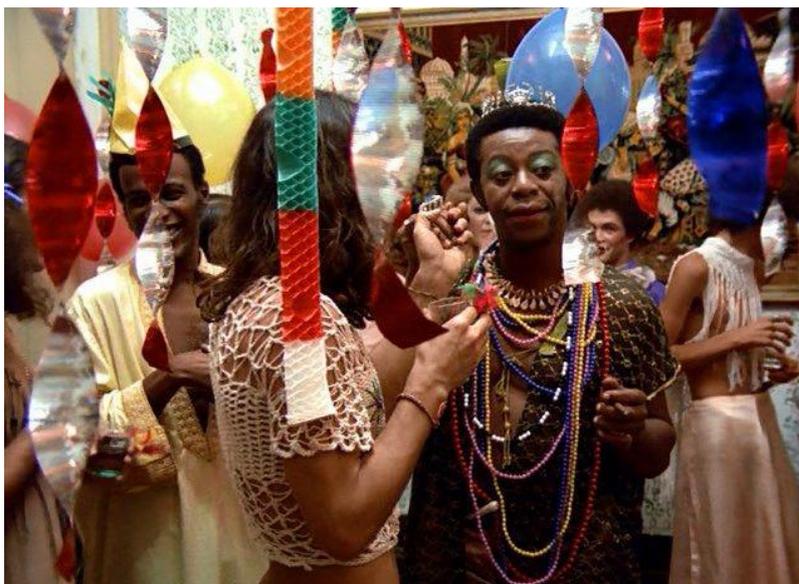
Paralelo ao Cinema Novo, surge o Cinema Marginal, também chamado de *udigrudi* (grafia aportuguesada da palavra inglesa *underground*). Trata-se de um ciclo de filmes que tinha como base a Belair Filmes, no Rio de Janeiro, e a Boca do Lixo, em São Paulo. Obras como *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, dir. Rogério Sganzerla), *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969, dir. Júlio Bressane), *Bang Bang* (1971, dir. Andrea Tonacci) entre outros chamaram a atenção, inclusive da repressão do Regime. Filmados na rua, mesclando atores e não atores, mesclam influências neorrealistas, da Nouvelle Vague e do cinema americano para compor filmes paródicos, irônicos e violentos.

Xavier (1985, p. 18-19) faz a distinção de que o Cinema Marginal atua como uma “terapia de choque” em um contexto que não cabia mais separar o Brasil “raiz” (rural) do “importado” urbano. Para filmar a vida de João Acácio Pereira da Costa, *O Bandido da Luz Vermelha*, Sganzerla fez uma:

Colagem de estilos, mistura de gêneros desclassificados, *O Bandido da Luz Vermelha* se organiza como uma crônica radiofônica e passeia pelo kitsch do centro paulistano, da imprensa marrom, do seriado de tv. Radicaliza a matriz godardiana naquilo que ela leva ao cinema norte-americano, do *film noir* e Welles. É sucessão de efeitos pop, exacerba incongruências. Inaugura uma iconografia urbana do subdesenvolvimento que até hoje alimenta muitos filmes, do mesmo modo que o cinema de Glauber Rocha é a grande referência mítico-agrária dentro do cinema do Terceiro Mundo. (Xavier, 1985, p. 19)

O Cinema Marginal torna-se, portanto, referencial para os que trabalham com o gênero policial, pensando na forma gráfica que retrata o urbanismo, a violência e a sujeira, bem como a abordagem da mídia sensacionalista, antecipando elementos que veremos em obras como *A Rainha Diaba* (1974, dir. Antônio Carlos da Fontoura), *Lúcio Flávio*, *O Passageiro da Agonia* (1977) e *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979).

Figura 12: Iconografia urbana em *A Rainha Diaba* (1974).



Fonte: Pinterest.

Entendemos que, para o cinema feito nessas duas décadas, há uma preocupação autoral tanto em filmes dramáticos sérios, comprometidos com a denúncia, quanto em obras mais iconoclastas. É preciso entender, porém, como é o contexto que essas obras ocupavam não só como produto artístico, mas também como produção de uma obra em escala industrial. E isso é impactado por medidas tomadas pelo Regime Militar.

A empresa de economia mista Embrafilme mencionada no início do capítulo tem participação fundamental nesse novo momento do cinema nacional na virada da década. Morelli-Mendes e Almeida (2013) observam que nessa época, o Governo Federal emprega uma série de medidas protecionistas, como aumentar a reserva de mercado para o filme brasileiro. A obrigatoriedade inicial de 84 dias por ano em 1970 chegou a 140 dias por ano em 1979, com os autores notando ser um período quando “o nosso cinema deixa de ser artesanal e adota um ritmo industrial”.

A temática social dos filmes persiste através de produções de maior orçamento aliado a temáticas que retratam elementos da nossa história e cultura. Entre os exemplos, podemos citar *Os Inconfidentes* (1972), *O Amuleto de Ogum* (1974, dir. Nelson Pereira dos Santos) e *Xica da Silva* (1976, de Carlos Diegues).

As escolhas de elementos tipicamente da cultura e história brasileiras, tais como sertão, umbanda, escravidão e Inconfidência Mineira também tinham sua razão

de ser. Para Xavier (2012, p. 57), isso corresponde a um “projeto mercantil dominante no nacionalismo dos anos 70, período cuja tônica foi o avanço da mídia eletrônica, a hipertrofia da TV no Brasil e a recuperação de Hollywood no cenário internacional” (Xavier, 2012, p. 57).

Ainda segundo Xavier (idem), há uma pontuação bem nítida da forma com o que a cultura passa a ter uma relação mais imediata com o Regime Militar: a chamada “geração AI-5” nas artes tem características identificadas como “decepção, niilismo, esvaziamento dos projetos alternativos”, uma vez que o “sistema de telecomunicações”, enquanto isso, “promoveu a integração nacional sob forte tutela conservadora”.

O cinema de gênero feito à época disputava seu espaço, uma vez que o Cinema Novo e o Cinema Marginal apostaram em uma perspectiva autoral o que, por sua vez, tornava desafiadora a categorização das obras. Ramos (1993, p. 112) argumenta que filmes policiais vinham acompanhados com o “manto protetor” de uma “mensagem social”, interpretados mais como “denúncia jornalística”, para não incorrer no risco de o filme parecer pertencer a um gênero “fácil” como o policial, limitado apenas a envolver o espectador para acompanhar o desenrolar de uma narrativa investigativa ou de ação.

Por vocação, na década de 1970 estaríamos diante agora de um cinema menos alegórico e tropicalista, onde intenções muitas vezes simbólicas após o fim dos anos 60 e eventos internacionais e nacionais como maio de 1968 e o AI-5 dava lugar a um outro tipo de projeto:

São operações de retorno sem o gesto crítico da paródia, pastiches conscientes de sua distância ante o modelo imitado, tranquilos no seu jogo, uma vez que julgam haver algo de antiquado na ideia de mensagem e de realismo ou, em outra chave, no desejo de ruptura. O programa intertextual, como gênero de indústria, é modesto, sem messianismo, muitas vezes frívolo (Xavier, 2012, p. 58).

Entendemos então que, entre as décadas de 1960 e 1970, há uma interpretação discursiva do marginal como uma figura nascida como um criminoso comum, mas é alçada à fama com ares de “herói” contra um regime opressor. As obras que os retratam possuem um caráter contestatório, de protesto e resistência. À medida que o urbanismo se torna cada vez mais forte no cenário brasileiro, isso é acompanhado pela indústria cinematográfica, que entra em um momento onde afasta-se de uma iconoclastia mais vanguardista e utiliza-se do gênero e das influências

jornalísticas para gerar uma nova leva de filmes de grande apelo popular e com subtexto explícito de denunciar mazelas da vida real.

2 LÚCIO FLÁVIO: O HOMEM POR TRÁS DO BANDIDO, POR LOUZEIRO E BABENCO

2.1 Lúcio Flávio e Mariel Mariscot: destaques da página policial

Podemos perceber como o caso de Lúcio Flávio Vilar Lírio (1944-1975) é abordado de maneira *sui generis* nos jornais e revistas à época, descrito como um assaltante de bancos que quebrava o estereótipo racista do criminoso como sendo sempre negro, pobre e favelado. Nas reportagens produzidas sobre o criminoso, enfatizava-se o fato de que Lúcio Flávio era branco, loiro e de olhos verdes, vindo de uma família de classe média, com passado na política.

Figura 13: Reportagem da Revista Manchete sobre Lúcio Flávio.



Fonte: Mofista.

Como veremos nos contrastes descritos adiante, já havia o uso pela mídia de termos que, de alguma forma, destacam o retrato de Lúcio Flávio do perfil do típico bandido brasileiro. Moreira (2020, p. 99) chama atenção para isso: “sentidos culturais são transmitidos todo o tempo por um instrumento que influencia a percepção de dezenas de milhares de pessoas, sendo que ele é integralmente controlado por membros do grupo racial dominante”.

Ao invés de ser a típica figura marginal nascida em um lugar sem a presença e ao abandono do Estado (a favela), Lúcio Flávio teria razões de alguma forma “mais pessoais” para assaltar bancos e matar pessoas além do lucro. Sua fama na página policial dá-se por conta de um passado de injustiça causado pelo governo do país, como ele mesmo declarou à imprensa da época:

Ao contrário de Jorge Negão, por exemplo (filho de pais desconhecidos, morador do Morro da Providência, feio e cheio de cicatrizes), ele sempre dissera que se tornara delinquente não por motivos imediatos (a fome, o desespero), mas por razões mais nobres. Ao ser preso pela última vez, após a derradeira fuga, ele declarou aos jornalistas, em Belo Horizonte: “Sou o fruto de um trauma político e social que afetou minha família em 1960. Surgi da decadência irreversível em que caíram meus parentes”. (Silva, 1975, p. 7)

Segundo Souza (2006), essa decadência explicada por Lúcio Flávio teria origem em seu pai, Osvaldo Vilar Lírio. Osvaldo era um funcionário público de Minas Gerais; em 1960 foi cabo eleitoral do general Teixeira no processo eleitoral para a presidência, derrotado nas urnas para Jânio Quadros.

A derrota representou um duro baque para a família. Após recusar cargos no governo Kubitschek e com o fim do Partido Social Democrático (PSD), em 1965, ao qual era filiado, Osvaldo se mudou com a família de Belo Horizonte para a cidade do Rio de Janeiro. Três anos depois, em 1968, Lúcio Flávio tentou se lançar vereador por Vitória, mas não recebeu apoio da família e sua candidatura foi impugnada.

Silva (1972) relata que o início da carreira criminosa de Lúcio Flávio se deu pouco após esse período de decadência financeira. Em 1969 foi envolvido no seu primeiro processo criminal, por falsificar cheques. Seu nome seria citado pela primeira vez na página policial em dezembro do mesmo ano, quando a polícia desbaratou uma quadrilha de ladrões de automóveis, como informa matéria do jornal *O Globo*, publicada em 28 de agosto de 1972.⁷

De acordo com Souza (2006), Marcos Aquino Vilar, identificado como líder da quadrilha, é assassinado e a suspeita recai sobre Lúcio, que passa a ser identificado como o novo chefe do grupo criminoso. É nesse período que vem a primeira conexão do assaltante Lúcio Flávio com o policial Mariel Mariscot de Mattos.

Manso (2020, p. 145) detalha que Mariel Mariscot (1940-1981) era um dos “12 Homens de Ouro” da Polícia Carioca (um para cada casa do Zodíaco), título dado a policiais do Grupo de Operações Especiais (posteriormente Coordenadoria de

⁷ Vilar Lírio, uma família em questão. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=197019720828C&edicao=Vespertina>>. Acesso: 06 de janeiro de 2023.

Recursos Especiais da Polícia Civil), vários deles relacionados à Scuderie Le Cocq, o mais famoso Esquadrão da Morte. Machado e Silva (1973) relatam que, assim como Lúcio Flávio, Mariel também era uma figura midiática frequente.

Com a chancela de ser um “Homem de Ouro”, um policial de elite, vivia a noite boêmia de Copacabana tendo como motorista o ladrão Valdomiro Gomes, o “Cromado”, que antes trabalhava para o amigo cantor Agnaldo Timóteo. Mariel, portanto, encarnava a figura exibicionista do “boa pinta, o policial galante, o conquistador de mulheres famosas”, como a transformista Rogéria e as atrizes Darlene Glória e Elza de Castro.

A matéria de O Globo publicada em 1972 explica que Lúcio e Mariel se conectam “por uma trama que não se desvendou”, ainda que possamos fazer suposições: Machado e Silva (1973) relatam que desde o fim da década de 1960, Mariel era suspeito por matar suas vítimas de extorsão quando estas não lhe pagavam o exigido. De acordo com os autores, Zulma Vilar Lírio, mãe de Lúcio Flávio e Nijini Renato, afirmou em depoimento que a família pagava dinheiro a Mariel para que os parentes não fossem presos.

Um depoimento que corrobora essa conclusão é que, de acordo com Silva (1972), o primeiro encontro de Osvaldo Vilar com Mariel teria sido ao ver o policial com seu filho amarrado dentro de um carro, exigindo dinheiro para não o autuar em “um processo qualquer”.

Silva (1972) afirma que a gangue da família Vilar Lírio, “com seu apartamento na Praça da Bandeira e seu apartamento em Vila Velha, no Espírito Santo” não sofria das mesmas “pressões sociais” de criminosos como Mineirinho e Cara de Cavalo. O autor identifica então Mariel como uma espécie de “supremo sacerdote a iniciá-los na senda do crime”. Lúcio Flávio chega, inclusive, a assumir um crime cometido por Mariel.

Porém, a relação entre os dois rapidamente iria se tornar hostil. De acordo com Machado e Silva (1973), Mariel foi suspenso, em 1970, quando respondia a 18 inquéritos e foi preso na Delegacia de Homicídios, em agosto de 1971, junto aos cúmplices José Carlos e Luís Carlos César. Na cobertura de 1972, *O Globo* reporta que Mariel assumira a autoria do “crime da caveira”, ou seja, de matar puxadores de carro e deixar ao lado o desenho do Esquadrão da Morte. Demitido em outubro do mesmo ano, Mariel receberia ajuda de aliados policiais para fugir.

Paralelo a isso, cria-se a fama midiática do bando de Lúcio Flávio, que é composto por ele próprio, seu irmão Nijini Renato Vilar Lírio, o cunhado Fernando Gomes de Oliveira (apelidado de “Fernando C.O.”, marido de sua irmã, Nadja Vilar Lírio) e Liece de Paula, o grupo baseado no bairro carioca de Bonsucesso.

De acordo com Silva (1972), em 25 de outubro de 1971, enquanto presos, Fernando C. O. e Lúcio Flávio acusam o delegado Cícero Martins (22ª DP) de aceitar um carro Mustang como suborno. Em 21 de Outubro, *O Globo* (1972) relata que Lúcio Flávio recebeu um bilhete que incrimina o policial: “Se acusar Mariel, você e toda sua família vão morrer”. Entre outras suspeitas, Mariel era suspeito de matar o “puxador” de carros Carlos Alberto dos Santos, uma vez que seu corpo tinha ao seu lado o desenho da caveira seguida de uma nota que jura Lúcio Flávio e Nijini Renato de morte. Era esperado que Lúcio Flávio relatasse o que sabia até então, mas em 9 de novembro de 1971, de saída para o Fórum, o carro de Mariel foi sequestrado, descobrindo-se depois ter sido uma fuga elaborada por Nijini Renato.

A partir daí, Lúcio Flávio é coberto pela imprensa de maneira quase mitológica: à época de sua morte, *O Globo* (1975) relata que contra ele pesavam 74 acusações, com levantamentos policiais indicando que poderia chegar a 400 processos por roubo de carro e 130 por outros crimes. Além disso, teria fugido da prisão nada menos que 34 vezes, incluindo centros de segurança máxima. A maneira como as fugas de Lúcio Flávio se realizavam eram cobertas pela imprensa de modo sensacionalista e até cinematográfico:

Expulso do exército (ia para o quartel em carros roubados que estacionava tranquilamente no pátio), Lúcio Flávio, para fugir da medieval Casa de Detenção do Recife, doutrinou os pesos e provocou um motim do qual ele foi o único beneficiado. No Rio, saiu de um distrito vestido de padre. Preso durante um jogo no Maracanã quando ocupava um lugar reservado às autoridades, fugiu depois, a caminho do foro. Outra vez detido, saiu do Instituto Médico Legal. Furou o fundo podre de um camburão (carro que transporta presos). Serrou as grades do 4º Setor de Vigilância, em Pilares, e fugiu, em outubro, da Penitenciária Lemos de Brito, num ousado golpe que seu cunhado, Fernando, conseguiu sobrepujar no domingo, 26. (Silva, 1972, p. 24)

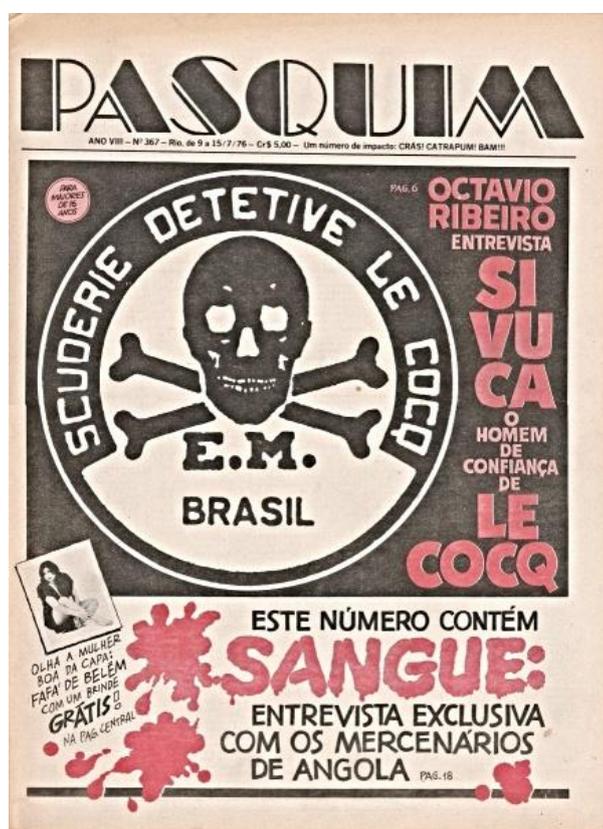
Outro elemento tomava parte, de maneira mais discreta, das centenas de assaltos e dezenas de fugas de Lúcio Flávio: a corrupção policial. Silva (1972, p. 24) relata que, após as primeiras conexões entre Lúcio Flávio e Mariel Mariscot, o bandido chegou a se responsabilizar por um homicídio praticado por Mariel. Posteriormente, quando criminosos cercaram um camburão que levava o famoso assaltante, o policial

fora acusado pelos colegas, mas o membro Fernando “C. O.” termina por assumir a responsabilidade do golpe.

Apesar disso, a gangue de Lúcio Flávio e Mariel entraria em cisão. Segundo Machado e Silva (1973), a Scuderie Le Cocq, da qual Mariel fazia parte, aumentou a intensidade dos assassinatos de criminosos, ainda que notem que “as vítimas eram sempre ladrões de automóveis e falsários, e não bandidos realmente perigosos”.

A Scuderia assinava os crimes de maneira performática: os assaltantes mortos tinham seus cadáveres adornados com o símbolo da organização, uma caveira e duas tíbias cruzadas, mais as iniciais “E. M.”, sigla que originalmente significa “Esquadrão Motorizado”.

Figura 14: O *Pasquim* nº 367 (1976) traz como matéria de capa a Scuderie Le Cocq e seu famoso símbolo.



Fonte: Alberto Lopes (Leiloeiro).

Sendo o grupo de Lúcio Flávio e Fernando “C.O.” reconhecido como a mais famosa quadrilha de assaltantes daquele período, se tornaram os próximos alvos do Esquadrão da Morte. A razão, segundo Machado e Silva (1973), é que os depoimentos de Lúcio e Fernando prestados à Justiça esclareceram que “os puxadores de

automóveis e falsários eram executados porque se recusaram a deixar de trabalhar por conta própria para trabalhar para os policiais que os executavam".

Na mesma crônica também é relatado que Zulma Vilar Lírio, mãe de Lúcio Flávio e Nijini Renato e sogra de Fernando C. O., corroborou a narrativa de corrupção policial ao afirmar que as famílias pagavam a Mariel para que eles não fossem presos.

Silva (1975) conta que, perseguido pelos Homens de Ouro, Lúcio Flávio fugiu de um presídio, que “esquece as portas abertas”, deixando para trás uma carta publicada na íntegra no jornal *O Globo*, em 31 de janeiro de 1974.⁸ Na carta, Lúcio afirmou que iria entregar “todos os policiais, guardas e funcionários que com a mesma mão que exibem uma carteirinha de polícia, recebem míseras propinas para levarem armas, fazerem trapanças, traindo a pobre e calejada Sociedade que lhes outorga o dever de defendê-la”.

Figura 15: O jornal *O Globo* publica a carta escrita por Lúcio Flávio antes de fugir, acusando a polícia de corrupção, além de entrevista com Janice, esposa do criminoso.



Fonte: *O Globo*.

⁸ As razões do fugitivo numa carta a *O Globo*. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=197019740131>>. Acesso em: 06/01/2023.

Pouco tempo depois, o jornal *A Luta Democrática* (3 e 4 de fev./1974) informava que Lúcio Flávio chega ao Rio em avião especial, onde prestou depoimento e em seguida seguiu para a cela especial, com a manchete jornal alegando que “Entrevistas atrevidas irritam polícia mineira” (1974, p. 1) - sendo esse outro nome para o que hoje entendemos como milícia:

“Mineiro”, do verbo minerar, garimpar, é a gíria usada para definir o policial que consegue identificar um criminoso endinheirado ou procurado a fim de extorqui-lo. Para os policiais mineiros, não importa se o alvo é traficante, sequestrador, ladrão de banco ou de carga. Quanto mais rico, maior o potencial de lucro do policial e maior sua receita com a extorsão. (Manso, 2020, p. 42)

Na mesma edição do jornal *A Luta Democrática*, pode-se aferir o impacto das afirmações de Lúcio Flávio, que acaba liberado:

Fontes bem informadas afirmam que os órgãos de segurança influenciaram muito o secretário de Segurança de Minas para que ordenasse ao dr. Pedro Zanella, titular da Delegacia de Furtos e Roubos, para que a quadrilha fosse liberada o mais rápido possível, uma vez que pesam graves acusações sobre autoridades guanabarrinas do mais alto escalão, deixadas no ar através de entrevistas concedidas nos mais diferentes órgãos de divulgação – rádio, jornal e televisão.⁹ (A LUTA DEMOCRÁTICA, 1974, p. 2)

Menos de um ano depois, Lúcio Flávio é assassinado, em 29 de janeiro de 1975, aos 31 anos de idade, por Mário Pedro da Silva, apelidado de “Marujo”, com 28 golpes de faca. O contexto que envolve sua morte e seu algoz também é relatado como peculiar:

Quinze dias antes de sua morte, Lúcio Flávio foi trazido da Ilha Grande para o Instituto Penal Hélio Gomes, no Rio. Neste período, ele foi várias vezes ao Tribunal de Justiça, onde o interrogaram sobre alguns dos processos a que respondia. Na sexta-feira, 24 de janeiro, seu nome constava da relação de presos que retornariam, naquele dia, para a Ilha Grande. Estranhamente, Lúcio foi retirado da lista à última hora. Na segunda-feira, 27, chegaram da Ilha Grande dois presos. Mário Pedro da Silva, o Marujo, condenado a 294 anos de prisão, e Orlando dos Santos Lobianco, um garoto preso não se sabe por que, a quem Marujo protegia na prisão. (Silva, 1975, p. 7)

O contexto em que a morte ocorreu é conflituoso: Silva (1975, p. 7) relata que Lúcio teria agredido Marujo após um jogo de cartas e Marujo alega ter se defendido ao ser atacado por Lúcio com um punhal. É desmentido pela versão oficial, que afirmou que “Lúcio Flávio foi morto enquanto dormia”.

⁹ Cf. <http://memoria.bn.br/pdf/030678/per030678_1974_05704.pdf>.

Mesmo após a morte, o retrato de Lúcio Flávio como um bandido diferenciado persistia: na edição de 30 de janeiro de 1975, O Globo dedica uma página inteira a Lúcio Flávio.¹⁰ Além da entrevista com Marujo (a página reproduz trechos da carta-denúncia de Lúcio Flávio), o jornal também destaca que o detento pintava e escrevia poemas, reproduzindo alguns trechos e colocando-os sobre a análise do grafologista (analista de ortografia) Roberto Neves, que assim descreve Lúcio Flávio:

– O culto exagerado do ego – disse ele – e uma vaidade e orgulho infantis, ocultos sob um manto de extrema simplicidade. Todavia, há, na base desta personalidade contraditória, traços que nos permitem defini-la como um rapaz de grandes gestos de altruísmos, de simpatia humana (O Globo, 1975, p. 13)

Mais adiante, porém, outras duas seções, “Um delinquente, mais de 500 processos” e “Os feitos de um passarinho fujão”, descrevem como Lúcio Flávio já enfrentava problemas com a prisão desde os 18 anos, quando havia sido preso dirigindo um carro roubado, e também as fugas que o tornaram famoso. O mais interessante está ao centro da página, onde o pai de Lúcio Flávio e Nijini Renato acusam Mariel Mariscot de envolvimento na morte do filho: “Esse crime foi premeditado, meu filho tinha sérias acusações para fazer contra Mariel, por isso o mataram”, reportou o jornal.

¹⁰ Cf. “Lúcio Flávio, o bandido que virou lenda e ajudou a desmontar o Esquadrão da Morte”. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 13, 30 jan. 1975. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/lucio-flavio-bandido-que-virou-lenda-ajudou-desmontar-esquadrao-da-morte-10122830>>. Acesso em: 27/10/2022.

ou bandido?”. À época da morte de Lúcio Flávio, faltavam dois meses para Mariel ser julgado pelo homicídio de Oldair.

Apesar das acusações que pesavam contra Mariel, ele continuava a ser defendido por companheiros de corporação. Em depoimento, o superintendente de polícia Carlos Autran equipara o bandido Lúcio Flávio e o policial Mariel: comparando “o sistema penitenciário a um hospital de câncer” (Silva, 1975, p. 7), exemplifica Lúcio Flávio como um tumor incurável e Mariel Mariscot como um que “quer se recuperar”, pedindo que “não envolvesse Mariel na morte de Lúcio Flávio”. Porém, como apontado pelo autor, as suspeitas levantadas se davam justamente porque Lúcio Flávio seria justamente a única testemunha de acusação contra Mariel.

Machado e Silva (1973) relatam que, após a prisão, Mariel foi demitido em outubro de 1971 e, com a ajuda de aliados, fugiu para fora do país. Quase um ano e meio depois, ele diz aos repórteres Amado Ribeiro e Oscar Cardoso, do jornal *Última Hora*, ter conseguido provas de sua inocência. Seria recapturado no mesmo ano, após ser visto no carnaval de Salvador, como relata Helal Filho (2021). Mariel, continua Helal, voltou a fugir em 1976, e em 1979 foi beneficiado com a prisão-albergue, atuando como assessor do juiz Francisco Horta, da Vara de Execuções Penais do Rio, sem contanto cumprir o semiaberto, que o impelia a passar as noites no Instituto Penal Romeiro Neto, como relatam testemunhas.

Até sua morte, Mariel tentou seguir os passos do bicheiro Aílton Guimarães Jorge, conhecido como Capitão Guimarães. Para tanto, Mariel matou o bicheiro China da Saúde e pressionou para tomar sua posição. Em 8 de outubro de 1981, ao entrar com o carro na rua Alcântara Machado, no Centro do Rio de Janeiro, foi interceptado por dois homens e executado com vários disparos.

O assassinato causou comoção entre os colegas de profissão e amigos de Mariel, com policiais invadindo o Hospital Souza Aguiar e tirando o corpo de lá sem liberação. Colocado em um carro com adesivo de caveira atravessado por uma espada em sua janela, ao ser enterrado teve o funeral testemunhado por policiais que juraram criar a “Scuderie Mariel Mariscot”. Apesar de juras de vingança e prisões, o crime nunca foi solucionado.

2.2 *O Passageiro da Agonia*: a tragédia real cria o romance-reportagem

Ocorridas em um espaço de seis anos, as mortes de Lúcio Flávio e Mariel Mariscot explicitaram a complexa relação entre policiais e bandidos no Rio de Janeiro. É curioso notar que durante o período mais repressivo do Regime Militar, o gênero policial adquiriu popularidade, sendo profícuo em produzir obras interessadas em demonstrar o complexo panorama social brasileiro.

Houve nesse momento uma ficção comprometida na recriação de fatos reais através de um número cada vez maior de produções sobre o assunto, retratando grupos como os marginais e o Esquadrão da Morte.

No mesmo ano da morte de Lúcio Flávio, foi lançado o romance-reportagem *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* (1975), de José Louzeiro, transformado em filme dois anos depois. Como é possível entender desde o seu título, trata-se da narrativa de Lúcio Flávio como um personagem atormentado. Uma tragédia em que o criminoso, consciente de sua condição, é acossado por figuras muito mais perversas que ele: os policiais corruptos do Esquadrão da Morte.

Agente importante dessa conscientização do papel ocupado por Lúcio Flávio no noticiário e no imaginário brasileiro, o jornalista e romancista José Louzeiro (1932-2017) fez sucesso ao narrar a vida de Lúcio Flávio de maneira ficcionalizada, uma empreitada que virá a ser entendida como “romance-reportagem”.

O documentário *José Louzeiro: Depois da Luta* (2020), dirigido por Maria Thereza Soares, conta que Louzeiro nasceu em São Luís, capital do Maranhão, e veio para o Rio de Janeiro para escapar da repressão política no fim dos anos 1950. Passou a trabalhar como aprendiz de repórter, cobrindo ocorrências junto a policiais e logo passando a publicar tanto ficção (a novela *Acusado de Homicídio*, 1960 e o livro de contos *Judas Arrependido*, 1968) quanto biografias (*André Rebouças*, 1968). Até o fim da vida continuaria a se considerar um repórter policial.

Após a morte de Lúcio Flávio, inspirado em seus depoimentos para a polícia e entrevistas para jornal, Louzeiro publicou seu maior sucesso, o romance-reportagem *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1975). Em depoimento, assim define seu personagem principal:

Esse Lúcio Flávio era fisicamente atraente. As mulheres andavam atrás dele, era bonito. Meu trabalho preferido? Lúcio Flávio. A polícia o chamava de

bandido, eu chamava ele de herói. Aliás, são duas coisas que se parecem: herói e bandido andam de braços dados. (Louzeiro, 2020)¹¹

Assim, podemos ver desde o início do romance o que chamou a atenção de Louzeiro nessa questão da construção da figura do criminoso: a do Estado como uma figura repressora, e a do bandido como a figura do perseguido. Para Cosson (2007), entre os traços relevantes de *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* podemos destacar:

a denúncia social; a temática policial; o realismo ou naturalismo do registro narrativo; o caráter alegórico; o estilo jornalístico; a transformação do protagonista em herói romântico ou em vítima da sociedade; uma perspectiva conservadora tanto em relação às questões sociais quanto àquelas mais específicas de gênero; a inversão dos papéis tradicionais no âmbito policial; e a excessiva referencialidade do texto, que seria pouco mais que uma reportagem disfarçada de romance. (Cosson, 2007, p. 168)

O livro foi escrito durante um período conhecido internacionalmente como *New Journalism*, iniciado a partir de obras marcantes como, por exemplo, *A sangue frio* (1965), de Truman Capote. No Brasil, semelhantes empreitadas ficaram conhecidas como romance-reportagem, nome extraído da coleção da editora Civilização Brasileira, que publicou o livro. O romance-reportagem brasileiro acaba sendo consolidado no Brasil através de vários romances de José Louzeiro, como *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1975), *Aracelli, Meu Amor* (1976) e *Pixote, Infância dos Mortos* (1977); posteriormente, o jornalista Caco Barcellos também alcançou sucesso na década de 1990 com *Rota 66: A história da polícia que mata* (1992) e *Abusado – O dono do morro Dona Marta* (2003).

Cosson (2007, p. 39) problematiza que, assim como muitas vezes é verificado em classificações genéricas, o romance-reportagem é um objeto de difícil classificação. É percebido que sua função básica é “a denúncia social”, que “também está relacionada aos detalhes factuais e à pesquisa que o escritor-repórter realizou, inclusive pelo valorizado peso documental da narrativa”.

É um trabalho difícil definir essas fronteiras, uma vez que o autor (Cosson, 2007, p. 40) percebe uma profusão de termos de concepções disputadas; no caso de “livro-depoimento” ou “livro-verdade”, o resenhista parece estar considerando que tal narrativa seja jornalística ou até apenas uma “reportagem em forma de livro”,

¹¹ Declaração em vídeo.

enquanto no caso de “romance-depoimento” e “romance-verdade”, a opção do resenhista parece ser de incluir o gênero entre as “narrativas literárias”.

Com isso, para alguns críticos, surgem problemáticas a serem discutidas ao debater o romance-reportagem como literatura:

aponta-se como principal problema do gênero a previsibilidade da história narrada, fato que coloca o romance-reportagem no mesmo nível da chamada literatura de massa ou dos *best sellers*, com personagens e situações narrativas estereotipadas. Tal previsibilidade comprometeria a verossimilhança da narrativa e enfraqueceria seus objetivos de denúncia social. Em outra resenha, reconhece-se a denúncia como função social da arte e da literatura, porém o romance-reportagem não cumpriria tal função, pois nele se transcrevem fatos dentro de um quadro que é próprio do senso comum, sem que ocorra o necessário questionamento de suas verdades. (Cosson, 2007, p. 43)

Cosson (2007, p. 44) também afirma, além disso, que o gênero, alardeado como novidade por fundir literatura e ficção, não possuía apenas antecedentes na *non fiction novel*, mas também autores como Stendhal, Balzac, Dostoiévski, Steinbeck e Hemingway, mas também observa (Cosson, 2007, p. 48-49) que essa tendência ou corrente ganha proeminência no caso brasileiro no contexto da repressão militar, onde autores como Louzeiro e Aguinaldo Silva buscarem no livro “o espaço interdito nos jornais pela censura”.

A partir de estudos de formalistas russos como Bakhtin que discutimos anteriormente, Cosson (2007, p. 51) conclui que os gêneros “não possuem fronteiras fixas”. Logo, eles podem ser combinados em várias e diversas instâncias”, logo, o romance-reportagem é passível de discutir como um gênero ao ter a marca de trabalhar tematicamente com a “verdade factual”; formalmente, a estilística deles vai trabalhar o tema “por meio de uma série de processos narrativos que, inventariados a partir dos romances realistas, marcam sintaticamente o gênero”. Combinando a verdade factual com os processos do romance realista, há a composição da “denúncia social”.

Essa narrativa do real com técnicas de ficção se dá, segundo Santos (2021, p. 150), na utilização de um foco narrativo na terceira pessoa, mas com acesso aos sentimentos do personagem, o que gera um efeito de observação objetiva: nota-se aqui uma inclinação narrativa próxima à das reportagens, a narração em terceira pessoa e a não intromissão na história por meio de comentários ou críticas cria a ilusão de uma narrativa que se conta sozinha.

Outro elemento de destaque para a autora são as marcas de referencialidade para fazer acenos ao que chama de “contratos de veridicção” (Santos, 2021, p. 151): são fidedignos os nomes da maioria dos protagonistas assaltantes de banco (como Lúcio Flávio, Nijini Renato, Fernando C. O.), as localizações geográficas (Brasília, Luziânia, o bairro carioca de Bonsucesso) e as datas (através de calendários e relógios) são evidenciadas por Louzeiro como “elementos que apontam para a realidade concreta” (ibidem).

O elemento verídico para Cosson (2007, p. 169-170) é o fundamental para distinguir o romance-reportagem do romance histórico baseado em fatos reais: “os elementos documentais acentuam uma verdade que já existe por força do diálogo entre o que está sendo narrado e o que havia acontecido de fato”, sendo “uma interpretação do acontecido”.

O autor também observa que, se não há uma fidelidade equiparável com outros romances contemporâneos e posteriores, alterando o nome ou criando novos personagens (como Dondinho), pode-se observar (Cosson, 2007, p. 173-174) que Louzeiro, além de escapar de eventuais censuras e ameaças, também se utiliza de “exemplaridade” e “composição”.

“Exemplaridade” ocorre quando vemos apenas alguns dos atos cometidos por Lúcio Flávio, de maneira que “não precisamos saber todos os crimes cometidos pelo protagonista para compreender sua história”. Já a “composição” ocorre no processo em que Louzeiro vai “juntar as características de duas ou mais pessoas, sintetizando-as em um único personagem, o mesmo podendo ser feito com o tempo e o espaço”.

Dessa forma, a narração de uma cena em específico, como Lúcio Flávio indo visitar Dondinho, morador de Bonsucesso que participou em sua criação, evidencia a profunda conexão que Lúcio Flávio tinha para com o lugar onde cresceu, por mais que a factualidade daquele personagem não venha a ser comprovada.

2.3 A construção ficcional do personagem dramático Lúcio Flávio

Dentro do contexto acima explicado, o romance-reportagem surge situado em uma corrente estética que se utiliza do compromisso de reproduzir a verdade para cumprir a função de denúncia social. Para tanto, parte do desafio que se coloca para

o jornalista-romancista é, em se utilizando de um recorte de fatos reais, transformar pessoas reais em personagens dramáticos e transformar acontecimentos em capítulos dramaticamente interessantes.

Para conseguir entender como se dá esse processo ficcional, propomos um exercício semelhante aos realizados pelos jornais que retratam a vida de Lúcio Flávio durante a sua breve e impactante carreira criminosa e midiática. Analisamos nessa parte, as decisões tomadas por Louzeiro para ficcionalizar o real. Para tanto, primeiro analisaremos Lúcio Flávio como um personagem, pensando em seu passado, suas motivações e seus objetivos, espelhando assim o destaque ao lado “sensível” que os jornais destacavam de Lúcio. Na sequência, iremos analisar o núcleo de ação dramático da narrativa de Louzeiro, vendo o que Lúcio Flávio faz para atingir o que quer, refletindo dessa forma o motivo de ocupar com tanta frequência a página policial: seus assaltos e fugas espetaculares. Dessa forma, o conflito materializa, em tempo presente, de onde Lúcio Flávio está vindo e para onde pretende ir, uma clássica forma narrativa do gênero policial.

Por último, o terceiro pilar de análise dá conta das forças antagônicas a Lúcio Flávio: os policiais que surgiam como figuras representativas do *status quo* governamental e que o acossavam. Abordamos a composição das figuras de Mauro Moretti (Mariel Mariscot), do Esquadrão da Morte e dos policiais corruptos. Entendemos que, dessa forma, dentro da perspectiva denunciante de José Louzeiro, as figuras do corrupto e do agente repressor (representados como antagonistas) atuam como ferramentas narrativas mobilizadas pelo autor para indicar que Lúcio Flávio era, mesmo sendo um marginal, um problema “menor”. Para Louzeiro, pior que o bandido, são seus antagonistas que fazem parte do Estado, que por sua vez deveria proteger as pessoas, e que usam de sua autoridade para conseguir privilégios.

Tal perspectiva de análise parte de entender Lúcio Flávio como um personagem ficcional dramático e, para que se possa entender, fundamentamos a seguir as noções de protagonismo, antagonismo e conflito através dos escritos dos estudiosos de dramaturgia Christopher Vogler (2006), Robert McKee (2006) e Doc Comparato (1995).

Para Vogler (2006, p. 76), passamos a chamar de “herói” o arquétipo narrativo que “representa a busca de identidade e totalidade do ego”, tendo por funções dramáticas: ser “uma janela para a história”, convidando o espectador a se identificar com sua figura; crescer (Vogler, 2006, p. 78), através do alcance de metas e

aprendizado com a figura de um mentor; agir, sendo “a pessoa mais ativa do roteiro”; ter uma capacidade de sacrifício, ou “fazer sagrado” (Vogler, 2006, p. 79), para “apaciar essas forças poderosas” e “santificar os processos da vida cotidiana”; e, por fim, lidar com a morte, confrontando a finitude ao “se oferecer no altar da sorte” (Vogler, 2006, p. 80), dando a vida em nome de seus ideais.

Por sua vez, McKee (2006, p. 138-140) relaciona alguma das características convencionais de protagonistas, sendo: ser uma personagem voluntariosa; ter desejos conscientes e inconscientes; capacidade e vontade de buscar o que deseja, bem como uma chance de conseguir; e ser uma figura empática. A empatia já citada por Vogler, onde uma característica do personagem “atinge a audiência” e ele se torna “alguém para seguir”. Com isso, podemos assistir uma história onde “o protagonista nos leva ao limite”, na direção de uma mudança irreversível e absoluta”.

Ainda no conceito de herói proposto por Vogler (2006, p. 83), ao listar as variedades possíveis de heróis, o autor lista a figura do “anti-herói”, descrevendo-a como:

um tipo especial de Herói, alguém que pode ser um marginal ou um vilão, do ponto de vista da sociedade, mas com quem a plateia se solidariza, basicamente. E nos identificamos com esses marginais porque todos nós, uma ou outra vez na vida, nos sentimos marginais. (Vogler, 2006, p. 83)

Para o autor, o anti-herói pode ser tanto uma variante semelhante ao herói clássico, mas dotado de “um toque muito forte de cinismo”, ou então um anti-herói trágico, na ideia clássica de tragédia. São heróis que “nunca conseguem ultrapassar seus demônios íntimos, e são derrotados e destruídos por eles” (Vogler, 2006, p. 84).

O principal arquétipo com o qual o Herói tem que lidar ao longo da história, para Vogler, é o da Sombra (Vogler, 2006, p. 183), que “podem ser todas as coisas de que não gostamos em nós mesmos, todos os segredos obscuros que não queremos admitir, nem para nós mesmos”. Essa figura, ao longo de uma narrativa, se materializa em “vilões, antagonistas ou inimigos”. Eles se opõem ao herói por alguma motivação específica, com muitos deles dedicando-se “à destruição ou derrota” do protagonista.

A Sombra surge para o autor como “as psicoses que não apenas nos prejudicam, mas ameaçam nos destruir” (Vogler, p. 184), tendo como função narrativa “apresentar a ele um oponente à altura”. Essa oposição faz com que o herói desperte o que tem de melhor ao colocá-lo em uma situação que ameaça sua vida.

Contra a sua “sombra”, ou seja, o obstáculo que se interpõe em seu caminho, o herói irá se utilizar da “ação dramática”, um conceito para Comparato (1995, p. 161-

162) de origem aristotélica movido primordialmente pelo que chama de “alma”, ou seja, as “forças motivadoras” que estabelecem o “como” da narrativa. Estando os protagonistas de uma história a agir de determinada maneira (o como), temos uma ação dramática que, a partir de recursos como surpresa, suspense, inversão de expectativas, etc. causam um direcionamento dramático da narrativa (Comparato, 1995, p. 176), que habitualmente, ainda de acordo com Aristóteles, é compreendida ao apresentar “um início, um meio e um final”.

Assim, na organização de tramas narrativas em que há o surgimento de um conflito, estabelece-se uma crise e prepara-se sua subsequente resolução (Comparato, 1995, p. 188). Falando sobre a crise da história, McKee pontua que:

Esse dilema confronta o protagonista que, quando face-a-face com as forças do antagonismo mais poderosas e focadas de sua vida, deve tomar uma decisão de fazer uma ou outra ação em uma última tentativa para alcançar seu Objeto de Desejo. (McKee, 2006, p. 289)

A crise da história é resolvida através de um clímax (McKee, 2006, p. 293), que conceitua como “uma revolução nos valores” através de uma ação “pura, clara e autoevidente”, criando a resolução que por sua vez é definido como o “material” (McKee, 2006, p. 296) deixado pela história após a crise ser resolvida, mostrando os “alastramentos dos efeitos dramáticos” (McKee, 2006, p. 297)

Assim, com as noções de herói, sombra e ação definidos, abaixo, iremos analisar a escritura do romance de Louzeiro e discutir como essas premissas acima levantadas se entrecruzam com as leituras de pesquisadores do assunto, entendendo em que passos surgem o marginal herói, o policial “sombra” e a ação dramática por meio dos assaltos e fugas.

2.3.1 Conhecendo Lúcio Flávio: a intimidade do bandido

Nesse primeiro âmbito dramático, falamos do universo pessoal de Lúcio Flávio, e conhecemos sua intimidade e amigos da vida pré-crime. Um dos traços mais marcantes do protagonista, inicialmente na superfície, é o fato de ser um bandido “distinto”. Cosson (200, p. 182) destaca que Lúcio Flávio vive em um contexto social em que “não só é branco em um ambiente de maioria negra, mas também é irresistível

às mulheres”, assim como possui “grandes olhos esverdeados”. Além disso, é ressaltado que “possui origem bem definida, quando a maioria dos seus comparsas de “ofício” se chama Silva, nasceu nos morros e desconhece as benesses sociais e afetivas de ter uma família”.

Já evidenciado o contraste social que a descrição básica do protagonista aponta, na próxima camada temos o que é a relação de Cosson (2007, p. 180) do romance *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1975) com o gênero do romance de formação. Gênero baseado primordialmente na transformação do seu protagonista ao longo da história, através de experiências e vontades, é uma categorização útil para nos ajudar a pensar o ethos do romance e do filme de Babenco.

No original em alemão, o termo *Bildungsroman* foi cunhado pelo filologista Karl Morgenstern associado ao romance *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (1796), do escritor Johann Wolfgang von Goethe. Como principais características, podemos apontar que

O primeiro destes é o herói e sua constituição narrativa, ou seja, quem é ele, quais são suas credenciais como personagem e agente do movimento que o levará à aprendizagem final. O segundo é a natureza e a variedade da experiência ou ação da personagem na construção de sua experiência de mundo. O terceiro é a maneira de aprender escolhida pela personagem. O quarto é a *Bildungsziel*, ou a compreensão do sentido da vida do herói. (Cosson, 2007, p. 180).

Nessa primeira parte, entendemos Lúcio Flávio em sua construção narrativa, ou seja, os motivos que o levam a agir e o aprendizado que extrai de suas ações. Entre os exemplos que podemos levantar do protagonista construído através de sua experiência de mundo temos um momento do primeiro capítulo, a cena em que Lúcio Flávio e seu bando matam os comparsas Marco Aurélio e Armandinho, que acreditam ser traidores.

Após a execução, as últimas palavras de Marco Aurélio ecoam na memória de Lúcio Flávio: “Fiz o que ele mandou. Pensei que tava de acordo com vocês. Como ia saber?” (Louzeiro, 1982 p. 14), o que pode ser lido como um indicativo que o protagonista não apenas não tinha prazer ao matar como era assombrado pelas últimas palavras de suas vítimas. Mais à frente, lembra do pai de Marco Aurélio:

– Matei seu filho. Não vai voltar mais. Era o que merecia.
O homem parado. Tudo o que disse é que tinha pena. Muita pena.
– De ti, Lúcio, que conheci um garotinho. Do meu bom Marco Aurélio que não tornarei a ver. Mais cedo ou mais teria de acontecer. Não vou à polícia. Eu e seu Osvaldo Lírio não temos muito a quem nos queixar. De certa forma somos culpados. (Louzeiro, 1982, p. 134)

Mais à frente, quando está preso, Lúcio Flávio conhece o coronel Hélio Mendonça, que oferta tintas, telas e pincéis para Lúcio com a intenção de tentar recuperá-lo. Assim como com Dondinho, o protagonista passa a nutrir um sentimento de amor paterno pelo coronel e sente-se estimulado a pintar telas. Em um monólogo interior, reflete: “Sou um espírito em fase de burilamento. Através da pintura, poderei fazer muita coisa que ficará como contribuição a esse aperfeiçoamento” (Louzeiro, 1982, p. 140).

Ainda nesse sentido, Louzeiro descreve “o processo de busca interior” de Lúcio Flávio (Cosson, 2007, p. 192), característica típica dos romances de formação, através do uso de personagens que atuam como “guias”: Dondinho é o seu “guia espiritual”, que lhe oferece “conforto religioso” (idem, p. 193); o coronel Hélio Mendonça é “um anjo da guarda” (p. 195); sua esposa e mãe do seu filho Janice, apesar do “papel predominantemente espacial ou passivo”, “funciona como um catalisador do mecanismo de reconhecimento íntimo de Lúcio Flávio e de questionamento do mundo no qual construiu sua existência” (p. 194).

Por último, em uma perspectiva mais pessimista, temos um quarto guia na figura de Padre, criminoso condenado que faz companhia a Lúcio Flávio na prisão, e que possui uma visão mais determinista, segundo Cosson (2007, p. 197): “O trabalho de Padre, então, ao contrário dos outros guias, consiste em conduzir o herói para o reconhecimento da morte como única vitória possível no ambiente em que vivem”.

Nesse sentido, o tormento psicológico de Lúcio Flávio, para Vasques (2016, p. 15), a oposição dos guias é marcada justamente pelas instâncias onde a narrativa se divide: a proteção da família (Janice), espírito (Dondinho), lei (Hélio Mendonça) e morte (Padre).

Tendo problemas com a lei, Lúcio anseia por sair da vida de crime para ficar com a mulher, que jura amor incondicional: “Eu te amo, Lúcio, aconteça o que acontecer” (Louzeiro, 1982, p. 188). Mas outro guia, Hélio Mendonça, diz ser difícil: em um bilhete, escreve: “As obras de arte são produzidas com dez gramas de talento e novecentos e noventa de trabalho braçal” (idem, p. 142)

Porém, é advertido por Dondinho dos perigos da vida: “Tu tá abusando da proteção de Janaína. Vai chegar o dia em que a mãe sagrada não pode mais te ajudar. Então tu vai ficar sozinho, te perder num abismo de trevas” (ibidem, p. 62). Como Vasques (2016, p. 7) lembra, é Dondinho quem avisa Lúcio da morte do seu irmão, Nijini Renato. Padre confirma esse sentimento: entre os axiomas que afirma, estão:

– Ninguém é nada. Nenhum de nós é nada. Tem de aprender isso. Bandido é sinônimo de defunto. Tudo que faço hoje é aperfeiçoar-me para ser um bom defunto. Não estarei de boca aberta no momento importante. Não quero ter olheiras, nem estar com a barba por fazer. Vou botar o macacão mais limpo e ficar na frente do espelho. Quero morrer olhando como morro. (Louzeiro, 1982, p. 49)

Esses personagens apontados como guias podem ser entendidos, como Vogler (2006, p. 90) conceitua, como mentores do protagonista. O mentor é uma figura que representa o *self* do protagonista, uma espécie de “consciência” do protagonista, também sua “parte mais sábia, mais nobre, mais parecida com um deus em nós”. Entre as funções narrativas desempenhadas pelo mentor na trama, Vogler lista elas como ensinar; dar presentes; consciência do herói; motivação; plantar informações; iniciação sexual.

Relativo ao tipo de mentor, Lúcio Flávio tem mentores múltiplos, desempenhando diferentes funções. Enquanto Janice representa a pulsão sexual e o desejo de Lúcio, seu desejo de progredir para um lugar melhor, acenando para uma vida fora da marginalidade.

Dondinho aconselha Lúcio a perseguir a vida espiritual, sendo o “mentor como xamã” (Vogler, 2006, p. 99), ensinando a Lúcio “a procurar uma outra visão que lhe sirva de guia, uma busca de um outro mundo”. Por sua vez, Hélio Mendonça é o mentor capaz de indicar esse caminho, estimulando Lúcio com as artes.

Por sua vez, Padre é o “mentor caído” (Vogler, 2006, p. 96), que está “trilhando seu próprio caminho”, já que como o próprio diz, interpreta a vida de crimes e a vida de detento que leva como uma preparação para a morte. É, portanto, um mentor que desperta dúvidas de sua capacidade de ajudar o herói, ainda que seja possível entender que Padre ajuda Lúcio a aceitar seu destino.

O simbolismo desses encontros para entender o personagem Lúcio Flávio se dá pela função do mentor de ser um provedor, onde o herói “recebe as provisões, o conhecimento e a confiança necessários para superar o medo e começar a sua aventura” (Vogler, 2006, p. 181).

O mentor passa a representar acima de tudo “a evolução do herói” (Vogler, 2006, p. 189), “heróis que já adquiriram experiência bastante para ensinar aos outros”. Janice é mais do que a amante de Lúcio para ensiná-lo sobre desejo sexual, é a mãe do seu filho, a promessa de um futuro. Dondinho é marginalizado pela polícia, mas tornou-se figura central do bairro onde mora.

Hélio Mendonça, apesar de pertencer à classe que persegue Lúcio, é visto como um policial “superior”, já que não é corrupto como outros, como Moretti e Bechara, Por fim, Padre, como um mentor “pessimista”, representa uma evolução de Lúcio, como um anti-herói trágico, que passa a aceitar a “sina” dos criminosos de morrer de forma trágica e violenta.

Portanto, temos agora consciência de como é o íntimo de Lúcio Flávio através de duas das principais informações sobre Lúcio: primeiro, que é um bandido que não possui especial gosto pelo que faz, perturbado pelos crimes que se vê tendo que cometer. Nesse aspecto, Lúcio Flávio percebe a si mesmo como alguém tentando melhorar, com aliados que se importam e tentam adverti-lo, iluminá-lo e salvá-lo do perigo. Esses aliados irão representar diferentes pulsões para Lúcio: espírito, sexo, trabalho, morte.

Com esses personagens utilizados pela narrativa para entender as diferentes camadas do personagem Lúcio Flávio, Cosson (2007, p.183) parte para as escolhas feitas pelo protagonista e como ele age durante a trama.

Para o autor, Louzeiro empresta a Lúcio Flávio um ar de singularidade que lhe confere a aura de “herói marginal” (Cosson, 2007, p. 184). Para Cosson, o protagonista é descrito tanto como um “herói romântico”, imagem “supercodificada na literatura de massa” de um homem “viril, frio, destemido e rápido nas decisões”, mas também “um solitário, protetor dos mais fracos, um homem atormentado pelos seus atos”.

Cosson (2007, p. 185) também argumenta que o recurso de distinção da caracterização do protagonista também se vê através da percepção de que seria um bandido honrado. Lúcio Flávio assume a condição de bandido (“Não gosto de mistificação. Somos o que somos e ponto final” (Louzeiro, 1982, p. 60), mas se recusa a matar quando não acha necessário, como é percebido quando seu bando quer roubar cavalos e matar seus donos, mas Lúcio se limita a comprar deles.

Sobre a ideia das outras características do *Bildungsroman*, avançaremos agora para como, através de sua ação, Lúcio Flávio forma sua experiência de mundo, entendendo sua jornada e seu aprendizado.

2.3.2 Lúcio Flávio, o Rei dos Bandidos: o criminoso em ação

No segundo bloco narrativo, vemos Lúcio Flávio em ação, planejando e executando assaltos ao lado de seu bando, matando delatores e ao mesmo tempo subornando a polícia e sendo chantageado pela mesma. Ao mostrar como Lúcio Flávio trabalha, Louzeiro introduz o policial corrupto Mauro Moretti, figura análoga à Mariel Mariscot. A razão da mudança do nome se dá, como explica Augusto (2018), do “receio de eventuais processos, quando não de vendetas”, que Hector Babenco, ao adaptar o livro para os cinemas, receberia de parentes de Lúcio e de amigos de Mariel.

Ao comentar sobre a ação que desenrola ao longo do livro, a jornada enfrentada por seu protagonista, falamos sobre como o herói enfrenta os conflitos apresentados em um determinado ambiente. Essa noção do lugar “ordinário” onde o protagonista vive antes de transgredir essa realidade é bastante difundida em narrativas. Vogler (2006, p. 143) baseado em seus estudos sobre o mitologista Joseph Campbell, atenta para as histórias começarem com o que chama de “mundo comum”, que serve como “o contexto, a base, o passado do herói”.

Para o autor, o mundo comum tem por principal função narrativa nos apresentar um contraste em relação à diferente realidade que o personagem entrará em sua jornada. É um momento da narrativa que já apresenta a questão dramática, com perguntas que “se relacionam, principalmente, com a ação e o enredo” (Vogler, 2006, p. 145).

Com esse ambiente criado, a história pode apresentar seu herói, com quem o público pode “relacionar com impulsos fundamentais”, ao descrever as “carências” do protagonista, levando o público a “detestar o vácuo” que sentem no personagem, desejando que, de alguma maneira, eles se completem (Vogler, 2006, p. 150).

Os heróis carregam em seu âmago as chamadas “falhas trágicas” (Vogler, 2006, p. 151), uma característica que põe os heróis “em confronto com o seu destino pessoal, com os outros homens, ou com deuses. E acaba por levá-lo à destruição”. O herói trágico é descrito como sendo de uma classe de pessoas superiores (Vogler, 2006, p. 151) mas que, em sua arrogância, ignoram advertências, desafiam códigos e acabam por desencadear forças de retribuição.

No caso de *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*, Cosson (2007, p. 187) descreve justamente que “O ambiente de desconfiança, traição, disputa, é o mundo cotidiano do herói”. Já no início do romance, o roteiro nos dá informações sobre o tipo de ocupação que Lúcio Flávio exerce, com o seu bando matando Marco Aurélio e Armandinho, assaltando um banco em Luziânia e sofrendo uma emboscada por parte dos policiais.

Se há um “mundo comum” do qual sentiremos o contraste à medida que a trama se desenrola, o que iremos experienciar a seguir é justamente o momento de transgressão. Esse estágio é introduzido pelo “chamado da aventura”, que Vogler (2006, p. 161) define como uma parte onde “sementes da mudança e do crescimento estão plantadas”.

Falando da possibilidade do herói trágico (Vogler, 2006, p. 167) é possível aventar nesse estágio não a introdução a um mundo desconhecido, mas nesse caso “avisos de perigo ou advertências de desgraça”. Em *O Passageiro da Agonia*, o traço marcante da narrativa de Louzeiro é, frente ao ambiente hostil onde vive, o ímpeto de Lúcio Flávio ser “acreditar que poderá dominar suas regras e fazê-lo funcionar ao seu favor”, mas acaba por “perceber que o poder que exerce é só aparência e o controle do jogo é só uma ilusão (Cosson, 2007, p. 188).

Advertido por Dondinho (Louzeiro, 1982, p. 62) dos riscos de “abusar da sorte” das graças de “Madrinha Janaína”, Lúcio Flávio mesmo assim insiste, querendo “expor a cadeia de laços entre os bandidos, os policiais e os aparentes homens de bem que sustentam o mundo do crime” (Cosson, 2007, p. 189).

Pensando nas partes seguintes na típica jornada do personagem a partir da estrutura que Vogler (2006) nos apresenta, Lúcio Flávio se reúne com seu mentor, sofre seguidas provações ilustrados por prisões e torturas nas mãos da polícia e recebe recompensas na figura dos estímulos artísticos de Hélio Mendonça e o interesse de investigadores da Polícia Federal em descobrir os policiais que estejam ligados ao Esquadrão da Morte.

Voltando à análise de *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* como romance de formação, Cosson (2007, p. 190) argumenta que para além da construção do personagem, sua experiência entra aqui como segundo fator. Para o autor, sua vida demonstra “dois diferentes processos de aprendizagem”: sua proeminência como criminoso famoso nas páginas de jornal e “o conhecimento de si”, o segundo tornando “as glórias e os sucessos do primeiro” em “ilusões vãs”.

Com essas duas formas diferentes de aprender, Lúcio Flávio recebe conselhos de seus mentores, os quais já descrevemos acima, em suas “maneiras de aprender” que podem ser tanto otimistas e/ou sexuais (na figura de Hélio Mendonça Janice) quanto premonitórias e pessimistas (na figura de Dondinho e Padre).

Chegamos então ao quarto e último passo das características descritas do romance de formação: a síntese que Lúcio Flávio extrai dessas diferentes teses e antíteses que cercam a sua vida. Desde a morte de Marco Aurélio, Lúcio Flávio enfrenta um processo de autodescoberta que resulta em

Lúcio Flávio aprende que a vida, dentro ou fora da prisão, é a mesma para ele e que as estratégias de luta que usa para se libertar desse aprisionamento o enredam cada vez mais. Também aprende que nunca dominou a situação em que vivia, ao contrário, era apenas uma peça a mais na engrenagem que gira permanentemente. Aprende, por fim, que seu ambiente de vida não apenas negava acesso aos caminhos apontados pelos guias espiritual, amoroso e artístico, mas também impunha o caminho único da morte como libertação”. (Cosson, 2007, p. 199)

Isso conecta com o que Vogler (2006, p. 313) diz sobre a conclusão do herói, ao receber conhecimento como recompensa: isso o deixa “mais triste, porém mais sábio”, com a ciência dos erros que cometeu pelo caminho. Vemos como “a dor serve de advertência para que o público não escolha aquele caminho” (idem) e a sensação de estar-se diante de um “equilíbrio final” (Vogler, 2006, p. 314).

A jornada até esse amadurecimento, impelida tanto pelo uso da força bruta do personagem em tentar conseguir reparação e vingança contra os policiais que os perseguem e conseguir dinheiro com os assaltos a banco quanto por sua vontade introspectiva de alcançar a felicidade prometida por esposa e agente penitenciário é justamente o ponto de partida de onde surge a história.

Para McKee (2006, p. 145), a história “nasce no lugar onde os domínios subjetivo e objetivo se encontram”. Buscando um “objeto de desejo” que não consegue alcançar e arriscando-se para realizar esse objetivo, há uma contradição que prepara o encontro “entre o mundo como a personagem percebia antes de agir e a verdade que ele descobre por ação” (McKee, 2006, p. 147).

McKee (2006) observa que o decurso dessa ação em última análise leva o protagonista a escolhas cada vez mais arriscadas. No romance-reportagem de José Louzeiro, Lúcio Flávio é torturado e preso e, quando escapa, parte para se vingar. Descobrendo o nome dos torturadores, assassina-os, mas continua a ser preso e ameaçado por figuras perigosas. Logo, no momento mais dramático da narrativa,

Lúcio Flávio opta pela decisão que o leva “ao fim da linha”, uma “ação final além da qual o público não consiga imaginar outra” (McKee, 2006, p. 150): denunciar os Esquadrões da Morte para a Polícia e resignar-se com a morte).

No que Cosson (2007, p. 200) chama de “tensão entre indivíduo e sociedade” para descrever a vida do assaltante, que McKee (2006, p. 150) descreve como “o ponto onde o espírito humano e o mundo se encontram”. De um lado está o mundo como acreditamos ser, do outro a realidade como ela é”.

Dessa forma, uma interpretação possível é que Lúcio Flávio, como assaltante, impõe sua vontade sobre o mundo, com base em assaltos, subornos e revanches. Já a sociedade e a realidade do mundo objetivo respondem à sua maneira, com policiais corruptos, torturas e prisões. Percebe-se, então, sob a ótica do livro, como as relações são inconciliáveis, pois a lógica do lucro e do poder tornam as relações baseadas de maneira cíclica em traição e violência. Intermediado pelos seus guias e aprendendo com suas provações que o levaram a transgredir seu mundo ordinário, Lúcio Flávio radicaliza sua escolha como única alternativa possível na tentativa de alcançar um equilíbrio anterior.

Desse ponto e resistência entre os desejos de Lúcio Flávio e as limitações do mundo frente aos seus anseios que surgem as forças opositoras o protagonista. No caso, como falamos do romance-reportagem e sua característica como um gênero que, além de seguir a realidade, também carrega em si uma característica denunciata, pensamos adiante na composição da figura do antagonista como a crítica social arquitetada pela narrativa.

2.3.3 Lúcio Flávio, o marginal mártir: as forças antagônicas

Logo após entendermos a construção narrativa de Lúcio Flávio como personagem e a jornada que atravessa ao longo do livro, essa parte do capítulo é dedicada às forças que opõem o protagonista na narrativa de Louzeiro. Ou seja, nas noções mitológicas de Campbell e Vogler (2006) as figuras que se colocam entre o herói e seu objeto de desejo ou, então, trabalham ativamente para destruí-lo.

Conforme Cosson (2007, p. 200) chama a atenção, a grande característica da ambientação do romance é a “violência social institucionalizada”, ferramenta utilizada

para compor as forças que o opõem. Essas figuras são apresentadas no momento mais socialmente crítico da narrativa ao *status quo* do Regime Militar.

O antagonismo entre Lúcio Flávio e os policiais corruptos podem ser lidos como o principal motor narrativo da história:

a denúncia social, nessa narrativa, está centrada na oposição entre a marginalidade e a lei. É nessa direção que podem ser lidas as descrições da vida dos criminosos nas penitenciárias, a exposição dos mecanismos de corrupção policial e as críticas dirigidas ao mau funcionamento do sistema judiciário. Todos esses aspectos, por sua vez, apontam para um quadro maior no qual se retrata uma sociedade que conduz grande parte de seus membros à marginalidade, condenando-os à miséria, ao crime e à morte prematura. (Cosson, 2007, p. 202)

Materializam a “lei”, nesse sentido, a figura do policial, que o autor descreve como “arbitrários, vingativos e agem impunemente” (ibidem). O autor também aponta mais adiante (Cosson, 2007, p. 205) que a maior diferença entre polícia e bandido, demonstradas na narrativa, é a impunidade que os policiais possuem para cometer crimes: entre os exemplos oferecidos, podemos listar a associação de Mauro Moretti com o bando de Lúcio Flávio, venda de proteção em prisões, os flagrantes de prisão. Há, inclusive, uma “competição desleal”, quando os policiais, protegidos pela lei, iniciam seus próprios bandos, os Esquadrões da Morte.

Ao vermos a faceta de Lúcio Flávio como presidiário, descobrimos o que sofre nas mãos de seus antagonistas. No sentido oferecido pelo romance, o sofrimento do protagonista em seu corpo e alma expõe a corrupção do sistema. Traído por delatores, encurralado por policiais, levado preso e sofrendo em celas e câmaras de tortura. A primeira detenção é a mais detalhada, onde o delegado Bechara o tortura com auxílio de outros policiais mascarados sob o pretexto de interrogatório. O clímax do capítulo ocorre quando Lúcio Flávio é obrigado a fazer sexo oral em um prisioneiro negro apelidado Cara de Cão.

Nessa cena do abuso, podemos ver uma instância de racismo estrutural e sua representação midiática implicada aí: a violação do homem branco pelo negro, visto dentro dos estereótipos como dono de uma sexualidade “animalesca”. Nesse sentido, Moreira (2020, p. 89) escreve “a construção do homem negro como um animal sexual implica que ele carece de capacidade racional, requisito básico para que uma pessoa possa desempenhar quaisquer atividades profissionais”.

Tanto é que, na descrição da cena, a linguagem utilizada por Louzeiro (1982, p. 46) chama os prisioneiros negros de “crioulos” e detalha “um sorriso sinistro, os

dentes da frente faltando, a cicatriz por cima do nariz” de um deles. O apelido, inclusive, remete a um animal: “Cara de Cão”, seu nome verdadeiro nunca revelado.

O autor detalha ainda durante o ato que os policiais riem quando tal ato acontece com “o rei dos bandidos” (Louzeiro, 1982, p. 46). Novamente, podemos inferir uma ideia da “distinção” de Lúcio Flávio com o qual a mídia o trata. Entre os termos utilizados, Bechara duvida que Lúcio Flávio seja “macho de verdade” e ordena que “Cara de Cão” faça o que faça com Lúcio Flávio o que se faz com uma “puta do mangue” (idem). O racismo dos inimigos de Lúcio Flávio também é verificável em outras passagens, como quando eles se referem a Dondinho de maneira pejorativa como “crioulo velho” (Louzeiro, 1982, p. 30).

O uso desse linguajar discriminatório por homens de poder que agem com a certeza de que não serão punidos é outro indicativo de um sistema montado em volta de organizar uma manutenção de privilégios. Para Moreira (2020, p. 97), a reprodução de estereótipos a partir de imagens negativas nega a essas pessoas a validação como “atores sociais competentes”.

Assim sendo, o “crioulo velho”, o “Cara de Cão”, a “puta de mangue” acabam por ser, discursivamente, termos utilizados para criar uma figura marginal, de hierarquia, de distinção. A humilhação sofrida por Lúcio Flávio assume contornos de classe pelo personagem estar, para os policiais, sendo posto de maneira submissa a um negro, sendo um branco com origem de classe-média. Esse discurso conceitua por sua vez que

a presunção que apenas pessoas brancas são merecedoras de respeitabilidade social porque só elas devem ser consideradas capazes de atuar de forma competente no espaço público, o que, no contexto da modernidade, é um requisito fundamental para o reconhecimento da plena humanidade entre os indivíduos. (Moreira, 2020, p. 1998)

Dessa forma, podemos ver a reprodução dessa figura em momentos, além da tortura, como quando os policiais tentam embriagar Dondinho, de forma intimidatória, em um bar de bom sucesso. Também é possível de ser visto quando Mauro Moretti invade a casa dos bandidos de surpresa, ou quando o bando vai visitá-lo e descobri-o sediando uma festa na piscina com mulheres o acompanhando.

Logo, esse discurso acaba por criar o marginal, sobre o qual o agente da lei tem poder. Semelhante à Moreira (2020), Misse (1999, p. 146) fala da criação desses estereótipos negativos como “o referente da representação social de um perigo, de

uma negatividade social que é assimilada a uma seleção de práticas e agentes cujos cursos de ação, heterogeneamente motivados, carregariam seu signo uniforme”.

Entender o marginal como um grupo de características negativas, a ser exterminado, transforma os integrantes desse grupo, em uma perspectiva contemporânea, do que Mbembe (2018, p. 16) perpassa por uma ideia de soberania, que afirma ser “predominantemente expressa pelo direito de matar”. Esse poder de matar “continuamente se refere e apela à exceção, à emergência e à noção ficcional de inimigo” (Mbembe, 2018, p. 17).

Assim, quando Vogler (2006, p. 123) conceitua, nas narrativas ficcionais a Sombra antagonista ao Herói de uma narrativa como uma materialização de repressão do Inconsciente, na construção narrativa de Lúcio Flávio a figura do policial surge como uma ameaça com o qual o protagonista tem de fugir, negociar ou combater.

Como Lúcio Flávio é um anti-herói trágico, entendemos ao longo da sua construção que o pai de Lúcio havia sido próximo ao governo deposto pelos militares; que a tomada do poder em 1964 causou grandes abalos financeiros à sua família; que possui uma fracassada tentativa como vereador; e que se sem alternativa em sua visão, o protagonista inicia-se no mundo da criminalidade.

Os policiais, logo, predominam sobre Lúcio Flávio porque o mesmo perdeu os seus direitos políticos, com a tomada do poder pelos militares, perdeu os privilégios econômicos, quando a família se mudou de Belo Horizonte para Rio de Janeiro, e perdeu as garantias constitucionais quando resolvem entrar para o crime.

Como demos conta aqui, o indivíduo dominante, com a percepção da impunidade, sente-se empoderado para ostentar, discriminar, intimidar, humilhar, torturar e no fim matar aquele que julga inferior a si. Isso compõe um ambiente opressor e determinista formado por

Uma polícia corrupta e brutal, um sistema judiciário indiferente à realidade da sociedade, um sistema penitenciário ineficiente e incapaz de cumprir minimamente a guarda e a recuperação dos sentenciados. [...] É por meio dessa representação da sociedade que os fatos singulares da narrativa adquirem a validade, a força e o sentido da denúncia social como marca pragmática do romance-reportagem (Cosson, 2007, p. 206)

Retratar o policial como igual ou pior que os bandidos acaba sendo um dos principais contratos do livro para com o seu leitor. Além de Lúcio Flávio conseguir escapar por subornar os carcereiros, outro personagem coadjuvante do romance, Néelson Caveira, explicita a injustiça do sistema penal no Brasil: ao disputar a versão

de sua condenação com a de um homem rico, Néelson é condenado a vinte anos de cadeia e se suicida na cela.

Com antagonistas que narrativamente o obrigam a pertencer a uma casta inferior da sociedade, a dos marginais que são um estorvo para o país, confundindo assaltante de bancos com comunistas, Lúcio Flávio encarna um sentimento de “revanche” quase impossível. Cada vendeta causa novos flagrantes e prisões, torturas e encarceramento com presos violentos.

Como foi observado acima, havia a crítica por artistas como Hélio Oiticica do marginal ser um “herói”, ou seja, uma figura que, ao seu modo, levanta-se contra o regime autoritário iniciado em 1964. É bom lembrarmos aqui da declaração de Louzeiro (2020) que se para a polícia Lúcio Flávio era bandido, para ele é herói, e essas duas noções podem, potencialmente, se confundir (“andam de braços dados”).

Resta então à Lúcio a transgressão “simbólica”: “Para escapar desse mundo estranho e aos seus desígnios estranhos de vida, a única alternativa que lhe resta é a morte” (Cosson, 2007, p. 210). Lúcio Flávio expõe o Esquadrão da Morte e isso condena a sua vida, uma vez que “transgride” as noções de polícia e bandido, indicando que há policiais marginais que não cumprem o seu dever de fazer valer a lei.

Quando Lúcio Flávio tornava-se um problema, tornava-se um corpo humilhado. Quando ele pode efetivamente destruir, com as informações privilegiadas que detém, os agentes da lei que se beneficiam com corrupção, Lúcio Flávio torna-se um corpo capaz de ser morto. De um marginal com relativo trânsito com as polícias, torna-se o principal inimigo de uma cultura de policiais que, para a mídia, tornavam-se “Homens de Ouro”.

Misse (1999, p. 208) chama a atenção do “monopólio do Estado” do uso legítimo da violência como ferramenta importante no desenvolvimento da civilização, mas que os mecanismos de “sujeição criminal” que “distancia, separa, autonomiza, diferencia gravemente, preventivamente” a figura do malandro, do marginal ou do bandido. Essas relações de inimizade criadas, como diz Mbembe (2018, p. 17), são aliadas do estado de exceção para criar “a base normativa do direito de matar”.

Nesse sentido, ainda que Mbembe trate de guerra, em um contexto ditatorial, com guerrilhas urbanas, assaltantes de banco e esquadrões da morte como era o Brasil na década de 1970, pode-se ver uma aplicação do que chama de “necropoder”.

Ou seja, falamos do fato de que, na história, os antagonistas como Bechara, 132 e Mauro Moretti lembram Lúcio, jocosamente chamando-o com alguma frequência de “Noquinha”, seu apelido quando era criança, de que Lúcio Flávio, agora um marginal, uma categoria de sujeito criminoso, não mais uma “pessoa de bem”, uma distinção genérica que “significação especificamente normalizadora e moderna no modo de produção capitalista” (Misse, 1999, p. 208), tornando-o alvo em potencial.

Por sua vez, Hobsbawm (2015, p. 22) que a essência do bandido enquanto personagem está na própria essência da palavra: em italiano, *bandito* significa “banido”, o que está fora ou contra a lei, perseguido por ela e lutando contra ela; sendo assim, Hobsbawm observa que, sendo assim, a história do banditismo só poderia ser entendida ao ser estudada “como parte da história do poder político”.

Excluído da sociedade, o marginal torna-se, portanto, legítimo de ser morto. Excluído financeira, moral e fisicamente em outro grupo que não é o dominante, ele passa a ser vítima da soberania, ou seja, “a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é “descartável” e quem não é” (Mbembe, 2018, p. 41).

Assim, nesse esforço de análise narratológica do romance-reportagem de José Louzeiro, podemos interpretar que Lúcio Flávio surge carregando características inatas, da distinção por conta da sua origem, sua astúcia e violência e sua simpatia pelos mais fracos (Cosson, 2007, p. 184). A jornada arquetípica que enfrenta conta com a ação de guias que o auxiliam a entender o valor de suas escolhas, bem como a assumir riscos que lhe tragam seu objeto de desejo (primeiro, uma vida com a mulher e filho; depois, reparação e justiça pelos amigos marginais perdidos; por último, se preparar para “a boa morte”). Por fim, os antagonistas que acabam por vitimar Lúcio Flávio tem sua origem construída a partir de um discurso social.

Tendo pensado na construção discursiva do romance-reportagem de José Louzeiro, partimos agora para o filme do diretor Hector Babenco que adapta a obra. Com o roteiro adaptado para o próprio Louzeiro, já temos aqui suas principais noções na hora de narrar a história de Lúcio Flávio. Podemos então apontar as principais divergências e a importância do seu filme em seu contexto sociocultural, pensando nas potências deste filme policial de sucesso para a sociedade que o viu.

2.4 Hector Babenco e Reginaldo Faria: o homem que filmou e o homem que viveu Lúcio Flávio

Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia (1977), o filme dirigido por Héctor Babenco, chega aos cinemas dois anos depois da morte de Lúcio Flávio e do romance-reportagem escrito por José Louzeiro.

Nascido na Argentina, Babenco passou pela Europa antes de se instalar definitivamente no Brasil. Uma vez no país onde seria radicado, o diretor começou a trabalhar como fotógrafo. Seus dois primeiros trabalhos são curtas-documentários, um sobre o Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1972 e outro sobre o piloto de Fórmula 1 Emerson Fittipaldi, *O Fabuloso Fittipaldi* (1973).

Em 1975, Babenco lançaria seu primeiro longa-metragem já citado no primeiro capítulo, *O Rei da Noite* (1975), coescrito com o roteirista e diretor Orlando Senna. Já nessa estreia da ficção podemos conferir a simpatia de Babenco pelos excluídos. Conhecemos a história de Tertuliano, interpretado por Paulo José, filho de uma família tradicional de São Paulo que se desilude com a vida quando o pai enlouquece, e a jovem por quem se apaixonou padece de doença do coração. Com isso, apesar de manter uma “aura responsável” durante o dia, acaba por “cair na noite”, vivendo a boemia e se apaixonando pela prostituta e cantora de cabaré Pupi (Marília Pêra), conhecida como “A Rainha da Noite”.

Figura 17: “Homem de bem” apaixonado por prostituta, em *O Rei da Noite* (1976).



Fonte: Globoplay.

Já nesta obra podemos conferir a oposição de dois universos opostos se chocando: no caso, a pessoa tradicional que se encanta com a vida marginalizada pelas elites, sofrendo a pressão de trabalhar e se casar, mas fascinado pela vida noturna, materializado na figura de uma mulher. O filme, porém, segundo Milani (2017) não tem “uma trama realmente envolvente com início, meio e fim”, sendo “quase episódico, mais para uma crônica de costumes da primeira metade do século XX”.

A maturidade formal de Babenco viria dois anos depois, quando adapta o romance de José Louzeiro sobre Lúcio Flávio, tendo entre seus destaques: Reginaldo Faria, como o personagem-título; Paulo César Pereio, como Mauro Moretti; Milton Gonçalves, como 132; Grande Otelo, como Dondinho; Lady Francisco, como Lígia; e Ivan Cândido, como o delegado Bechara.

Apesar do conteúdo denunciante, Babenco nega que o “discurso” da obra seja o essencial: “Incomodavam-me tremendamente esses cineastas que concebiam a existência do filme como ilustração de uma plataforma política e estética” (Nagib, 2002, p. 79). O diretor demonstra uma rixa com o movimento do Cinema Novo, lembrando que “tentei me aproximar de uma elite intelectual do Rio de Janeiro e sempre fui rejeitado”, relatando que, com o sucesso do filme sobre Lúcio Flávio, “o pessoal do Cinema Novo ficou histérico” (idem).

Ainda assim, Babenco relata a motivação para realizar o filme e as consequências sofridas pela produção do projeto:

O filme falava de um assunto que me incomodava quando lia nos jornais: as mortes, a impunidade, os cadáveres aparecendo em beiras de estradas, esse personagem folclórico que é o Esquadrão da Morte, que tem alvará para matar. Eu não conseguia entender e sofria uma indignação muito grande, que acabou por motivar a realização do filme em plena ditadura. Foi um escândalo, tive que ficar três meses fora porque minha casa foi baleada, recebi ameaças de morte. (Nagib, 2002, p. 79)

Além disso, detalhando a pré-produção antes de analisarmos o filme de fato, é possível notar que Babenco procurou ser fidedigno ao espírito do romance no seu retrato dos fatos reais, procurando Louzeiro para roteirizar a adaptação a partir de sua obra, como relata Eduardo (2013, p. 98), que descreve ser “a pessoa mais indicada para “moldar” num roteiro fílmico o bandido com suas características, seu estilo pessoal, suas especificidades”.

Louzeiro e Babenco não tiveram dificuldades apenas com a “elite intelectual” e com eventuais retratados indignados. O filme também teve que enfrentar uma batalha para ser lançado durante o Regime Militar, como detalha Reimão (2014, p. 18). Já

enquanto livro, a obra havia recebido indicações de veto; um deles reclamava que o texto “apresenta o bandido com uma auréola de bom moço e a polícia como única culpada por ele ter enveredado no crime”.

O parecer sobre a adaptação, solicitou, entre outros pedidos, que o filme evitasse cenas excessivas de “planejamento de assalto” e de “revolta na penitenciária”, que os presos fossem os primeiros ofensores durante a revolta e que, na cena da tortura, a locação fosse “simplificada” de maneira a não sugerir uma delegacia, mas sim um “subúrbio distante”.

Parte da preocupação, explica o parecer, sustentaria-se porque, diferente do livro, com público restrito, ao cinema atribuíria-se um poder de alcance e comunicação muito maior:

Com maior poder de comunicação em termos de massa, o cinema, por suas características, deverá procurar as situações de maior impacto visual, justamente aspectos de assaltos, detalhes de fugas, brigas entre os prisioneiros, torturas e outros aspectos que no livro são diluídos na introspecção e recriminação de Lúcio Flávio de seus próprios atos. (Reimão, 2014, p. 18)

2.5 Os antecedentes de Lúcio Flávio, personagem de cinema

Um motivo para encorajar a produção é, além do número crescente de produções sobre o gênero, os nomes envolvidos. Outro elemento de destaque na produção, como já mencionamos, é a escalação do ator Reginaldo Faria (1937-). Faria já havia atuado em duas obras do gênero policial, sendo elas *Cidade Ameaçada* (1960), *O Assalto ao Trem Pagador* (1962) e *Selva Trágica* (1963), todos do irmão Roberto Farias, o segundo sendo baseado em fatos reais.

Reginaldo se tornaria diretor como o irmão ao longo da década de 1960, focando principalmente em comédias. Porém, no mesmo ano em que atuou como o protagonista do filme de Babenco, também lançou sua única incursão no cinema policial: *Barra Pesada* (1977), adaptação do conto *Nas quebradas da vida*, do dramaturgo Plínio Marcos. O texto eventualmente se tornaria famoso ao ser lançado, próximo à adaptação cinematográfica, como o romance *Querô, uma reportagem maldita* (1976), sendo ainda adaptado para o teatro em 1979.

Freire (2006, p. 336) nos lembra que a história de Plínio Marcos já estava pronta desde o fim dos anos 1960, mas que Roberto Farias, irmão de Reginaldo, segurou sua produção por medo da censura. Um dos motivos que possibilita sua posterior feitura é o emprego de Roberto Farias como diretor da Embrafilme entre 1974 e 1978, bem como a desvalorização da figura do produtor, que por sua vez empodera a figura do diretor (Freire, 2006, p. 337).

Figura 18: Pôster em formato de página de jornal de *Barra Pesada* (1977), Reginaldo Faria.



Fonte: Internet Movie Database (IMDb).

Também era notável a aproximação com a linguagem jornalística, já que *Querô, Uma Reportagem Maldita* (1976) era a história de um marginal de vida sofrida que conta a sua história a jornalista antes de ser encontrado pela polícia e morrer. *Barra Pesada* (1977), por sua vez, tem como material de divulgação um pôster em formato de página de jornal e tem o mesmo título de um compilado de reportagens policiais de Octavio Ribeiro, lançado de maneira simultânea. Para Freire (2006, p. 348), essa

ligação com o jornalismo evidencia a preocupação da época de fazer obras com conteúdos preocupados com o realismo enquanto denúncia.

Além disso, Freire (2006, p. 332) também cita o fato de uma possível pavimentação para o sucesso da realização de um sucesso do gênero policial: o lançamento de *O Bandido da Luz Vermelha*, um ícone do movimento udigrudi (underground) como o que chama de “filme de ruptura”.

Após o filme de Sganzerla, temos as adaptações de roteiros de Plínio Marcos anteriores ao filme de Faria: *Navalha na Carne* (1969, dir. Neville d'Almeida) e *Dois Perdidos numa Noite Suja* (1970, dir. Braz Chediak) e o sucesso de público e crítica *A Rainha Diaba*, este último com roteiro de Plínio Marcos, inspirado livremente na história do transformista João Francisco dos Santos, o Madame Satã (1900-1976).

2.6 **Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia: uma análise agônica**

Após entendermos como os jornais transformam Lúcio Flávio em um personagem midiático, com ares de herói romanesco, e como isso inspirou José Louzeiro a escrever Lúcio Flávio, construído ao longo da narrativa como um anti-herói trágico, que serve como uma espécie de “cordeiro sacrificial” para expor a corrupção que maculava a polícia carioca. Nessa parte do capítulo faremos um esforço para analisar a obra, extraindo-lhe interpretações amparadas por leituras.

Logo no início do filme, uma legenda introdutória explica (reproduzimos a grafia original aqui):

Nos anos 1960 surge uma organização, batizada pela crônica policial brasileira como Esquadrão da Morte, que passa a combater o crime à margem da lei. Nessa conjuntura, surgem vários episódios e personagens que marcaram uma época. Lúcio Flávio é um deles. Pouco antes da sua morte, Lúcio Flávio contou esta história ao repórter. Seus personagens e situações não são imaginários. Os nomes dos marginais são verdadeiros. Os dos policiais, fictícios. (*Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*, 1977)

Por conta do momento quando foi realizado, Xavier (1985, p. 38) identifica esses filmes tanto como “naturalismo de abertura” como também policiais políticos: falam sobre “a existência política” durante o contexto da ditadura militar, representando o que acontecia com o corpo (as torturas e assassinatos), mas se

pondo “como espetáculo para comunicar, convencional, bem dosado”. Ainda para o autor:

Sua base retórica é a oposição entre a “verdade” revelada pelo cinema e as mentiras da imprensa e da televisão. O naturalismo aparece, então, como estratégia sedutora do espetáculo e como marca de autenticidade, de ousadia na apresentação dos dados: aqui (em Babenco) as denúncias no plano do aparato policial; em outros casos, no plano do tratamento moderno da intimidade. (Xavier, 1985, pg. 38-39)

Após o anúncio que irá relatar a história do Esquadrão da Morte, tendo em mente essa ficção com “carga” de realidade tão evidente, Babenco apresenta o bandido Lúcio Flávio Vilar Lírio, que lidera uma gangue formada pelo seu irmão Nijini Renato, o cunhado Fernando C. O., o primo Liece e o amigo Micuçu. Após executarem os criminosos traidores Armandinho e Marco Aurélio, partem para assaltar um banco.

Já aqui é possível notar dois elementos que já são chamativos logo de partida: primeiro é a construção agônica de Lúcio Flávio, o herói trágico que opõe seu desejo individual contra o desejo do coletivo. Podemos definir seu personagem principal e o conflito que enfrenta como

O herói é um trabalhador jovem e hábil, empregado pela polícia para roubar bancos. Ele sonha com uma vida melhor – com a mulher e o filho, no outro lugar, depois de ganhar a sorte grande – e passa todo o tempo revoltado com a pobreza e a falta de dinheiro: o que consegue nos assaltos vai direto para as mãos da polícia, imposto pago para ficar solto e trabalhando. (Avellar, 2018, p. 103)

Avellar (2018, p. 103) explica ainda sobre o filme de Babenco: “Não se trata de um documento, nem de uma reportagem, nem de uma biografia”, mas antes é “uma ficção, feita a partir de dados reais, mas livremente inventada”.

Dessa forma, não há uma grande preocupação do roteiro em recriar *ipsis literis* as passagens que realmente aconteceram, mas antes em trazer a sensação que “o cinema e a realidade estão no mesmo barco”, já que “as imagens repetidas muitas vezes em filmes chegam ao espectador como se fossem reais”. Se no livro, grande parte da narrativa é dedicada às elucubrações internas do protagonista, o que inclusive abre espaço para os flashbacks do romance, o filme já aposta em outro tipo de narrativa. A adaptação do romance-reportagem por Louzeiro, sobre a qual Eduardo (2013, p. 100) afirma haver destaque dado à ação, suprimindo diálogos, personagens e flashbacks do romance original. “Não existem trânsitos temporais, tudo ocorre cronologicamente no filme”

De fato, há apenas duas sequências de sonho durante o filme, em que o

presságio antecipa a ação: na primeira vez, Lúcio sonha que Lúgia é morta por Bechara e ele é o próximo e Lúcio, ao acordar, acaba preso. Na segunda, ao sonhar que seus companheiros de cela tentarão matá-lo, Lúcio acaba morto e o filme termina.

Após o bando executar os delatores, os policiais 132 e Delegado Bechara interrogam um idoso conhecido como Dondinho em um bar no bairro de Bonsucesso, no Rio de Janeiro. Eles acabam sabendo da localização de Lúcio Flávio, que estava com a esposa Janice, e este é preso ao lado do colega Micuçu.

Na prisão, ambos são interrogados para saber qual seria a razão do assassinato. Por sua recusa em responder, Lúcio Flávio é torturado fisicamente com agressões e afogamentos em um tanque, obrigado a fazer sexo oral em Micuçu e atirado em uma solitária. De lá, realiza uma fuga ousada, cavando o chão da solitária com a colher de jantar.

Eduardo (2013, p. 100-102) nota aqui um número de diferenças relativas à obra original; o roteiro de Louzeiro, em busca de uma narrativa mais dinâmica, condensa personagens. 132 e Bechara tornam-se os interrogadores ao invés dos policiais não nomeados do livro, e, durante a cena de tortura, Lúcio Flávio é obrigado a fazer sexo oral em seu parceiro de bando.

O tempo cronológico dedicado ao encarceramento também é consideravelmente suprimido; se no romance Lúcio é preso por dias, o autor nota que menos de dez minutos da trama são dedicados a um trecho original que originalmente é um campo para flashbacks sobre o que levou até ali.

Ao conversar com Dondinho, que tenta aconselhá-lo a deixar a vida de crimes, Lúcio Flávio recebe a informação do possível envolvimento do policial Mauro Moretti e com Lúgia, namorada do comparsa Liece, de que o bando estaria sendo vigiado pelo policial 132.

2.6.1 Lúcio Flávio como o bandido *cool*

Podemos notar na construção de Louzeiro, Babenco e Faria o retrato de Lúcio Flávio como um personagem de filme policial tipicamente *cool*, isto é, interpretado de maneira que aparente controle ou até mesmo indiferença. Já citamos aqui como

Cosson (2007, p. 184) usa as palavras “macho”, “viril” e “frio” como partes integrantes da personalidade do personagem de Reginaldo Faria.

Porém, ao suprimir as narrações em off que mostra o inferno psicológico que atormentava Lúcio Flávio, que segundo o texto literário de Louzeiro frequentemente lembra-se das pessoas com quem se importa e das injustiças que o sofreu, essa dualidade entre o “controlado” e o “vulnerável” tem de sofrer adaptação.

Figura 19: Reginaldo Faria e Grande Otelo em cena.



Fonte: *Estadão*.

É assim que entra o elemento *cool* do personagem criminoso interpretado por Faria. Damião et al (2012, p. 280) consideram o *cool* como forma do *estilo* do personagem em agonia. Entra, então, como um elemento de sua performance de gênero, como aponta Bakhtin (2016). Se o personagem tipicamente romântico e moderno vive em agonia mental entre lutar por liberdade ou aceitar submeter-se,

A performatização dessas atitudes e formas de existência encontra referencial teórico tanto nas concepções sociológicas de “papéis sociais”, quanto na instabilidade das identidades de gênero. As identidades deixam de ser algo fixo, uno e estável para se tornarem “máscaras” das subjetividades, utilizadas e reposicionadas de acordo com o contexto em que o sujeito está imerso em suas respectivas necessidades de sobrevivência. Os conflitos agonais da modernidade colocam-se, então, na ambivalência entre a autorrevelação e auto-ocultação e as “máscaras” funcionam como aparato de sobrevivência para esses sujeitos em suas práticas de estetização (Damião et al., 2012, p. 280)

Após o estabelecimento de Lúcio Flávio como uma figura *sui generis*, Babenco passa a detalhar, então, suas agruras ao tentar responder, sem muito sucesso, às investidas ameaçadoras do Esquadrão da Morte.

Lúcio Flávio parte atrás dos policiais: interroga 132 para saber os nomes dos policiais que o bateram, tira satisfações com Mauro Moretti por conta de sua prisão e mata Constâncio Ramos, um de seus torturadores.

Porém, como já era a tônica do romance, parece não haver triunfo no mundo criminoso: Lúcio Flávio descobre que sua gangue foi responsabilizada por um assalto que não cometeu em São Paulo e vê-se obrigado a se esconder.

Começa então uma *via crucis* que é interessante de ser analisada. Entocado com o bando, Lúcio Flávio recebe a visita de Moretti e 132, que entregam as armas, e informa aos presentes sobre a ameaça representada por Bechara. Furioso por ter sua localização revelada, Lúcio contrata um informante para saber se Lígia, namorada de seu companheiro de crimes Liece, é uma possível traidora.

2.6.2 O desejo sexual e o medo da morte

Única mulher da trama ao lado de Janice, a personagem de Lady Francisco diferencia-se por não funcionar apenas para “servir” ao protagonista (da forma que Janice é a esposa de Lúcio, mãe de seu filho). Lígia desempenha as vezes de “mulher fatal” da trama: é a única mulher que anda com o bando, flerta abertamente com outros membros do grupo, e eventualmente torna-se a principal suspeita.

Há de se perceber uma diferença entre livro e filme: na obra original de Louzeiro, há uma relação sexual entre Lúcio e Lígia. Podemos interpretar essa supressão como forma de tentar tornar Lúcio Flávio mais “nobre”, uma vez que, no filme, é um dos poucos personagens centrais que não se entrega à luxúria, como podemos perceber na cena em que Moretti organiza uma festa. Todos se entregam à luxúria performática, dançando e beijando mulheres, enquanto Lúcio permanece introspectivo.

Ainda assim, pode-se argumentar que tal elemento erótico “proibido” não é completamente suprimido da trama. Afinal, apesar dos pedidos de Moretti para Bechara não ser tão violento da próxima vez, o delegado prende Lúcio novamente.

No entanto, é curioso notar que aqui Louzeiro e Babenco apresentam uma das poucas cenas oníricas do filme. Escrita para parecer realidade à princípio, ela consiste em Janice indo visitar Lúcio e sendo interpelada por Bechara, que rasga suas roupas e a ameaça sexualmente. Ela consegue correr, apenas para chegar na porta do apartamento e morrer nos braços de Lúcio, que é morto em seguida.

Figuras 20 e 21: As mulheres na vida de Lúcio Flávio: Lúcia (Lady Francisco) e Janice (Ana Maria Magalhães).



Fonte: Captura de tela.

Tanto na performance provocante de Lady Francisco, que frequentemente usa de um tom leve de voz que intenta distrair o bando, quanto na cena de pesadelo, há essa equação entre sexo e morte. Confiar em Lúcia é se expor ao risco, e quando o

próprio desejo se manifesta na primeira cena de nudez frontal do filme, a morte aguarda logo a seguir.

Ao descrever a função do arquétipo da *femme fatale* dentro do cinema *noir*, Mascarello (2006, p. 182) descreve a típica personagem como uma metáfora da “independentização alcançada pela mulher no momento histórico do Pós-guerra”, domando-a ao transformá-la em uma “sedutora malévola e passível de punição”.

Do Pós-guerra então surge o que o autor chama de “cultura da desconfiança”. Os papéis sexuais são modificados, apesar da propaganda de bons costumes, e surge uma “rivalidade” entre indivíduos confusos entre seus papéis.

Não à toa, os momentos de conclusão para as duas personagens femininas são emblemáticos para o infortúnio de Lúcio Flávio e sua gangue. Após termos a revelação de Lígia ser uma informante, a gangue é ludibriada e perde dinheiro. Quando Lúcio Flávio opta por passar um tempo com a esposa Janice, é assediado por Moretti e então preso. Reforça a leitura inicial da mulher desejada representar o perigo de confiar demais, bem como a exposição leva ao perigo. As personagens atuam, então, como figuras-limítrofe, as consequências que aguardam o protagonista se o mesmo “transgredir” a lógica de seu mundo.

2.6.3 A influência *noir* na desconstrução de um protagonista

Trazemos novamente o elemento *noir* para analisar a dualidade que Lúcio Flávio carrega dentro de si. Em meio a sua *via crucis*, vemos alguns elementos que mostram o relativismo moral de Lúcio Flávio: preso, experimenta reconhecimento de outros criminosos. Interrogado pela polícia federal, é intimidado por detentos, sob suspeita de ter dito algo que não devia.

Como já foi dito acima, o típico protagonista do *noir*, estrela do apogeu do filme de crime é um homem perdido quanto ao seu papel social. Para Mascarello (2006, p. 183), se o herói do *western* é o que podemos entender como a figura de “identificação narcisista”, representando um “exemplar de masculinidade”, o herói do *noir* é uma “inversão do ego ideal”, com características de “ambiguidade, derrotismo, isolamento e egocentrismo”.

Ao autor observar que “a frequente exacerbação da masculinidade dos personagens *noirs* pode ser considerado uma marca daquilo que justamente se faz ausente” (idem), é interessante lembrarmos do que Damião *et al.* (2012) falaram do personagem *cool* e *blasé* enquanto estilo, da frieza enquanto “aparato de sobrevivência”. Afinal, o “*noir* é um gênero onde a masculinidade compulsória é apresentada como um pesadelo” (Jacobowitz, 1992, p. 153, *apud* Mascarello, 2006, p. 183).

Esse pesadelo masculino se segue em imagens de opressão e pesadelo: no enterro de Constâncio, Bechara jura vingança e Moretti teme a exposição. Enquanto isso, na prisão, Lúcio é interpelado por um jovem (interpretado por Stepan Nercessian) atormentado por estar preso, dizendo ser inocente. Durante a noite, ele se suicida, pedindo para um impressionado Lúcio deixá-lo morrer.

Com cenas escabrosas como essa, Lúcio Flávio é lembrado constantemente do preço que é tentar medir forças com os homens da lei, tentando igualá-los. Cosson (2007, p. 189) chama a atenção para que “o jogo que o herói acreditou um dia poder controlar não só lhe é estranho como lhe determina o destino”.

Com a presença do “dinheiro e da corrupção”, os códigos de ética de Lúcio (“polícia é polícia, bandido é bandido”, executar delatores etc.) mostram-se ilusórios, uma luta inglória e inútil que Louzeiro (1982, p. 155) aponta ao longo da narrativa do livro, em trechos como “Era como lutar com a hidra”; “Quis libertar-se e não conseguiu. Quis ser forte e não passou de um fraco” (ibidem) e “Não conseguiria jamais parar aquela roda” (Louzeiro, 1982, p. 193).

Esses monólogos internos traduzem-se na obra em personagens que servem tipicamente de “orelha” para Lúcio. Ao final do filme, em um de seus últimos momentos de intimidade com Janice, questiona o que seu filho irá pensar dele e, ao ouvir as juras de amor da mulher, desabafa:

Eu sinto que eu tô afundando. Já não sou mais o mesmo. Não consigo controlar as coisas. Eu fico o tempo todo vigiando uns e outros. Porra! Depois de tanto tempo de luta, eu continuo duro! Sem um centavo! Mais pobre do que nunca, porra! (*Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*, 1977)

De fato, a sensação de impotência é construída ao longo da história. Quando Lúcio escapa pela segunda vez, a sucessão de golpes contra em sua motivação acelera-se: durante uma festa de Moretti, aprende que Lígia é a informante; durante a fuga de um novo assalto, a gangue é abordada por dois motociclistas armados, que

são usados como iscas pelo Esquadrão da Morte. Quando retaliam, matando os que os tentaram roubar, descobrem que o dinheiro do assalto foi roubado.

Desolado, Lúcio Flávio viaja para Belo Horizonte com o filho e a mulher. Moretti descobre sua localização e propõe um novo assalto. Acuado, ouve uma proposta de 132: ir preso para preservar sua vida e de sua família. Enquanto tenta fugir, seu bando é arrolado em um novo crime. Ao tentar fugir, Lúcio é preso pela terceira vez durante a trama.

2.6.4 O simbólico clímax trágico

No ponto que analisamos, Lúcio Flávio já não tem muita esperança ou capacidade de reação. Trata-se de um afunilamento típico da tragédia dos filmes de gângster: quando a vida de crimes se torna perigosa e insalubre, tentar deixar a vida fora da lei para trás. Porém, inevitavelmente a espiral de crimes representada pela lei e pelos inimigos é grande demais para que se possa ser abandonada.

Assim, detecta-se um lugar comum para os filmes de gângster e banditismo e a tragédia que aguarda o protagonista ao seu final: a morte. Em *Scarface – A Vergonha de Uma Nação*, Tony Camonte tenta fugir da polícia para logo ser fuzilado pelas costas. Em *Bonnie & Clyde - Uma Rajada de Balas* (1967) o casal-título é surpreendido pela polícia em uma emboscada, morrendo de forma brutal, sem chance de reagir.

Com *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1977) não é diferente. A esse ponto da trama, o personagem aprendeu que “no jogo do crime, não há vencedores e todos os prêmios são passagens para uma viagem de agonia” (Cosson, 2007, p. 189). Novamente, essa constatação agônica advinda do romantismo mostra não uma dialética, mas um paradoxo indissolúvel do individualismo exacerbado do protagonista que acabou por vitimá-lo nas mãos de forças maiores.

No caso, falamos aqui de quando Lúcio Flávio atrai atenção da grande mídia ao delatar, para a polícia federal, que suborna policiais para conseguir armas, roubar bancos e fugir, bem como há uma nova “ameaça” à espreita: o Esquadrão da Morte.

Nesse momento, o filme emula ares de reportagem jornalística, com a presença cênica de câmeras e microfones apontados para o protagonista. Além disso, há o uso

de recursos estilísticos típicos dessa linguagem como o zoom e um longo plano centrado na declaração do protagonista. Por último, há o monólogo declamado por Reginaldo Faria, que mistura a dramatização do roteiro de José Louzeiro com declarações dadas em entrevistas e tribunais da vida real:

Olha, meus amigos, eu sou bandido sim. Eu roubo dinheiro de banco, que é dinheiro que não tem dono. Se eu preciso da grana, eu vou lá e tomo ela. Por isso é que eu sou bandido. Agora, se for preciso atirar eu atiro, porque eu tô me defendendo. Eu nunca saí pra assaltar banco pensando em matar alguém, não. Agora, os nossos “amiguinhos” não só ganham como tem alvará pra sair matando por aí. Falando claro: polícia é polícia, bandido é bandido! (*Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*, 1977)

Figura 22: Lúcio Flávio revela a existência do Esquadrão da Morte.



Fonte: Captura de tela.

Em represália à delação, o Esquadrão da Morte mata Liece, Lúcia e Nijini Renato. Apesar da oferta de 132 de um passaporte, Lúcio recusa e diz que irá entregar todos os policiais. Lúcio Flávio volta para a cela e encontra dois prisioneiros brincando com uma faca, cujo barulho não o deixa dormir. Quando, cansado, finalmente cai no sono, o filme termina com uma legenda informando de sua morte com dezenove facadas no peito.

Um traço interessante é que a narrativa aqui insere um elemento cênico interessante: durante suas passagens na prisão, Lúcio Flávio é visto com a barba

crescida. Além de denotar a passagem de tempo, ela acaba assumindo, também, um caráter simbólico: o de mártir, em uma iconografia semirreligiosa.

Se Lúcio Flávio era o bandido *cool* durante a maior parte da narrativa, o seu romance de formação, como detalhou Cosson (2007), o prepara para tornar o marginal em herói. A figura do fora-da-lei torna-se um cordeiro sacrificial, sofrendo em seu corpo a pena por “ousar” desafiar o poderio dos homens da lei corruptos.

Antes da cena da morte, de fato, Babenco filma uma sequência onírica, onde é assassinado frente às câmeras. A organização da montagem, nesse sentido, desenha o sentido numa espiral cíclica: Lúcio Flávio sonha que irá ser assassinado durante o sono, apenas para o filme acabar quando o destino que previa está prestes a acontecer.

A supressão do personagem de Padre acaba por não carregar o filme com as mesmas tintas de drama sobre aceitação da morte que o romance-reportagem. Ao invés disso, há os pesadelos de Lúcio Flávio, em que imagina de que formas que irá morrer: tiro na cabeça e esfaqueado durante o sono.

No caso dessa última sequência, o teor religioso acima mencionado é praticamente explícito. Seu sangue derramado, na segunda sequência onírica do filme, mostra o bandido que tentou agir de forma moralmente correta e por isso foi punido. Morto durante o sono, acaba por evidenciar a sujeira moral dos que o mataram.

Babenco evidencia a placidez em seu rosto; o ângulo de câmera frontal que o filma confina o personagem a uma cama de prisão como a um cadáver no caixão. Com cabelos e barba por fazer, Reginaldo Faria porta, como citamos acima, a típica aparência carregada por messias, santos e mártires em pinturas, já não mais o “bandido distinto” que a mídia evidenciava.

A título de ilustração e comparação, reproduzimos abaixo como Babenco aparenta ter reproduzido em seu filme um motivo elegíaco: *Lamentação sobre o Cristo morto* (1475), do pintor renascentista Andrea Mantegna, *Tiradentes supliciado* (1893), de Pedro Américo, pintor do romantismo; *O último tamoio* (1883), do pintor orientalista Rodolfo Amoedo.

Figuras 23, 24, 25 e 26: A qualidade pictórica da morte de Lúcio Flávio.



Fontes: Captura de Tela; Wikipedia.

Da mesma forma, Babenco filmou Lúcio Flávio com o rosto virado para cima, em posição agônica. A morte de Lúcio Flávio é um momento triste, inoportuno, pois da forma como o roteiro de Louzeiro nos apresenta, lhe é tirada a oportunidade de se redimir, um importante ideal cristão.

Além disso, o plano não apenas tem essa filiação às típicas imagens do santo e do mártir, como também recria fotos que foram publicados pela grande mídia: como podemos ver na foto disponibilizada para o grande público em jornais, o cadáver de Lúcio Flávio é representado barbado, com expressão neutra de um morto, imolado pelos ferimentos, mas cercado de uma “aura” de tragédia.

Podemos ver a fotografia do seu corpo é contracapa da primeira edição do livro *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* e ilustra a matéria da Revista Manchete *Lúcio Flávio, o homem que sabia demais*.¹²

Figura 27: Mesmo depois de morto, Lúcio Flávio continua a ter sua imagem explorada pela mídia.



. Fonte: Acervo pessoal de Ana Carolina Ribeiro dos Santos.

Assim, é possível perceber um contraste em relação a outras obras e representações midiáticas: não há o mesmo caráter “sacrificial” sobre o corpo morto do bandido com os personagens-título de *Bonnie & Clyde – Uma Rajada de Balas*

¹² Edição de 15 de fevereiro de 1975, n. 1191.

(1967), com Tony Montana, em *Scarface* (1982, dir. Brian De Palma), e Sonny Corleone, em *O Poderoso Chefão* (1972, dir. Francis Ford Coppola), como podemos ver nas imagens abaixo.

No caso dessas obras, o bandido/gângster é um corpo morto, filmado em plano geral, rosto quase sempre enterrado no chão. Já na vida real, enquadramento semelhante foi utilizado pela mídia colombiana e posteriormente internacional ao retratar a morte do traficante de cocaína Pablo Escobar (1949-1993).

Figuras 28, 29, 30 e 31: A típica morte do bandido no cinema e no jornalismo.



Fontes: The Flick Chick; We Heart It; Estamos Curiosos; Aventuras na História.

Dessa maneira, a forma como o espectador encontra o corpo do personagem é o de uma contemplação: uma alma sacramentada para o próximo mundo, consagrada pelas lentes da câmera. Outros mortos no filme não recebem o mesmo

tratamento; Nijini Renato, Micuçu e Lúgia são surpreendidos e mortos em ritmo veloz e sumário.

Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia, romance-reportagem e filme acabaram por ter importância por ser entendido como um filme policial político (Xavier, 1985, p. 38) que adapta uma ficção denunciata para criar um filme de crime popular. Tornando filme, o personagem dramático Lúcio Flávio é composto como um anti-herói trágico, atormentado pelo passado, sofrendo em seu presente, com desejo de escapar, mas condenado pela sina que cerca grande parte dos bandidos do cinema policial. Porém, por conta disso, há também a crítica de que:

Embora reivindique a verdade, esse naturalismo é muito limitado na análise dos problemas, dada a sua estratégia de abordagem apoiada nas fórmulas tradicionais; a estrutura dramática, a composição de heróis e vilões, o imperativo da ação, tudo trabalha para que se ponha em cena uma coleção de fatos articulados de modo simplificado, resultando uma verdade de aparência reduzida. (Xavier, 1985, pg. 39)

Filme e livro narram, através da estilização de um conflito real, a lógica da formação de um corpo que pode ser morto por agentes da lei em um contexto repressivo. A figura que mesmo por motivos próprios guerreia contra uma força institucional percebida como corrupta e autoritária ganha ares de “resistência”. Assim sendo, pensemos aqui que o filme utiliza dessa retórica criticável como “simplista” para se opor a um discurso que equaciona ativistas, comunistas e detratores do regime à construção social do “marginal”. Através dessa lógica, surge então Lúcio Flávio, o “marginal herói”.

3 LÚCIO FLÁVIO, O VILÃO: A GUERRA SANTA CONTRA A CRIMINALIDADE, POR ANTÔNIO CALMON E JECE VALADÃO

Dois anos após a realização de *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1977), era lançado *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979), dirigido por Antônio Calmon e roteirizado por Leopoldo Serran – em sua terceira colaboração com Calmon depois de *Revólver de Brinquedo* (1977) e *Nos Embalos de Ipanema* (1978) –, a partir de história de Alberto Magno, filho do ator Jece Valadão.

O filme possui um ponto de vista que atua como um espelho do filme de Babenco. Foi produzido dentro da tendência de histórias de vigilante muito populares à época por conta de obras internacionais como *Operação França* (1971, dir. William Friedkin), *Perseguidor Implacável* (1971, dir. Don Siegel) e *Desejo de Matar* (1974, dir. Michael Winner). No Brasil, *Ódio* (1977) pode ser citado como um filme contemporâneo que aborda temática similar.

Para compreender como é possível a realização de uma obra como *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979), partimos de três pilares para enriquecer seu contexto: primeiro, entender o peso do astro Jece Valadão como ator e produtor. Em seguida, entender aspectos formais de linguagem particulares de seu diretor, Antônio Calmon. Por último, conceituar o conceito de “cinema de ação”, popular à época, ao qual podemos subscrever o filme.

3.1 Jece Valadão: o protagonista policial brasileiro por excelência

Também produtor da obra, o papel de protagonista é interpretado por Jece Valadão como Mariel Mariscot. Dentro da contextualização do cinema brasileiro que descrevemos aqui, Jece foi uma figura bastante presente. Esteve em chanchadas como *Carnaval*; na época o Cinema Novo, fez parte das obras fundamentais *Rio, 40 Graus* (1955), *Rio Zona Norte* (1957) e *Boca de Ouro* (1963), todas de Nelson Pereira dos Santos e *Os Cafajestes* (1962, dir. Ruy Guerra). Eventualmente, Valadão também se tornaria um nome relevante do cinema policial brasileiro e passa a estrelar em

produções que adaptam a realidade, como *Paraíba, Vida e Morte de um Bandido* (1966) e *Mineirinho vivo ou morto* (1967).

Além de astro, Valadão também atuava como produtor, sendo essencial para tirar vários projetos do papel, como foi com a adaptação de Plínio Marcos, *Navalha na Carne* (1969), que ficou parado na censura após a prisão do autor com a promulgação do AI-5 (Freire, 2006, p. 157).

Por fim, Valadão também possuiu uma carreira de diretor, tendo dirigido quase vinte filmes entre as décadas de 1960 e 1980. Entre as obras, várias delas são do gênero policial: *Procura-se Uma Rosa* (1964), *História de um Crápula* (1965), *A Lei do Cão* (1967), *As Sete Faces de um Cafajeste* (1968), *O Matador Profissional* (1969), *Nós, os Canalhas* (1975), *A Noite dos Assassinos* (1975) e *Os Amores da Pantera* (1977), o último roteirizado por José Louzeiro e inspirado no assassinato da socialite Ângela Diniz.

Eu Matei Lúcio Flávio (1979) foi o primeiro de dois filmes onde Valadão seria dirigido por Calmon, atuando como um agente policial incorruptível; a colaboração seguinte, *O Torturador* (1981), deixa a inspiração factual de lado e investe na típica trama de filmes de ação sobre um eficiente e violento homem da lei em um país fictício caçando o arquetípico vilão da época: um foragido nazista.

Assim como descrevemos no caso de *Navalha na Carne*, Calmon detalha em entrevista a importância de Jece Valadão na feitura de *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979), tendo o filho do astro como roteirista:

O Jece Valadão, dono da Magnus Filmes, convidou o Leopoldo [...] Dessa vez, ele me telefonou, do nada. “Olha, estou escrevendo um roteiro para o Jece Valadão, sobre o Mariel Mariscot”. De minha parte, não tive problemas e não foi nem por precisar do dinheiro. Simplesmente adorei o Beto [Alberto Magno, filho de Jece], um cara brilhante. [...] Ele (Jece) adorou, achou que deu a maior sorte, porque o filme tinha tudo para dar errado. Era uma operação delicadíssima, fazer um filme sobre o Mariel. (Ormond, 2012)¹³

Um diferencial dessa produção protagonizada por Jece Valadão como Mariel é o fato de ser um filme profundamente estilizado: abusa-se de música popular brasileira na trilha sonora, filtros coloridos, iconografia intertextual, ângulos e movimentos de câmera chamativos. A próxima sessão passa em revista essas características marcantes do cinema de Antônio Calmon.

¹³ Disponível em: <<http://estranhoencontro.blogspot.com/2012/12/biografia-entrevista-antonio-calmon.html>>. Acesso em: 22/11/2022.

3.2 O pop maldito de Antônio Calmon

Manauense, Antônio Calmon (1945-) começou a carreira no Cinema Novo na década de 1960 como assistente de direção para nomes conhecidos como Cacá Diegues, Glauber Rocha e Gustavo Dahl. Em 1970, dirigiu seu primeiro filme, *O Capitão Bandeira contra o Doutor Moura Brasil*. A obra de estreia do diretor é identificada com o Cinema Marginal e nela já podemos notar um traço de estilo marcante de Calmon: uma bricolagem de referências a outras mídias que são postas para dialogar em seus filmes.

No caso, o filme traz alusões à linguagem da mídia de histórias em quadrinhos tanto no título, no pôster e na apresentação dos créditos. Toda a história de um executivo assombrado por uma figura conhecida como “Dr. Moura Brasil” que o causa pesadelos é atravessada por cenas que citam e parodiam outros gêneros. Além disso, a trilha é composta por artistas populares da época identificados com o movimento tropicalista, como Jorge bem Jor e a banda Os Mutantes.

Figura 32: *O Capitão Bandeira Contra o Dr. Moura Brasil* (1970, dir. Antônio Calmon): referência às artes marciais.



Fonte: Captura de tela.

A partir daí, Calmon entraria na seara de filmes de gênero: dirigiu os thrillers de suspense *Paranoia* (1975) e *Revólver de Brinquedo* (1975). O abuso de filtros coloridos, ritmo dinâmico e música popular parece levar quase que naturalmente o diretor a um ciclo de filmes do gênero pornochanchada: seguem-se *Gente Fina é Outra Coisa* (1976), *Nos Embalos de Ipanema* (1978) e *O Bom Marido* (1978).

Apesar da pornochanchada ser identificada como uma fase mais escapista do cinema brasileiro, dedicada a explorar temas sexuais em narrativas que visavam ser crônicas de costumes em um viés mais satírico, ainda é possível encontrar nas obras de Calmon uma preocupação social. Como afirma Fernanda Pessoa (2018), diretora do documentário *Histórias que nosso cinema (não) contava* (2017), em entrevista à revista *Vice*, sobre *Nos Embalos de Ipanema*:

É um filme que mostra a era disco, pouco depois dos hippies, e uma juventude alienada e ambiciosa que só quer ficar na praia, não tem muito interesse político. E ele faz a inversão da exploração sexual, sendo aqui a do André di Biasi, um homem. Sem contar que acho que o Antônio Calmon um dos melhores diretores do período. Tanto esse quanto *O Bom Marido* (1978) e *Gente Fina é Outra Coisa* (1977) são filmes que têm uma crítica social muito forte. (Pessoa, 2018)

Em filmes como *Nos Embalos de Ipanema* (1978) é possível encontrar um traço formal que Calmon repetiria em produções posteriores como *Eu Matei Lúcio Flávio*: o uso de atores falando para a câmera, como um “coro” de teatro grego que comenta acontecimentos do filme, quebrando a “quarta parede”, que delimita o campo do filme e do espectador, criando uma relação de reflexividade mais interativa durante o processo da obra. Trata-se de uma oferta de perspectiva extradiegética, à parte da narrativa, que “quebra a ilusão” de imersão em um filme. Com inspiração na *nouvelle vague* francesa, no contexto do cinema brasileiro, pode ser aferida anteriormente em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968).

Figuras 33, 34, 35 e 36: A interação com a câmera em *Alphaville* (1965, dir. Jean Luc-Godard), *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, dir. Rogério Sganzerla), *Nos Embalos de Ipanema* (1978, dir. Antônio Calmon) e *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979, dir. Antônio Calmon).



Fonte: Isso Compensa, Captura de tela.

O uso dos depoimentos dirigidos à câmera compartilha impressões diretamente com o espectador no caso de *Nos Embalos de Ipanema* (1978). Vemos depoimentos do resto do elenco de personagens dando suas opiniões sobre Toquinho, personagem de André Di Biase, lembrando as famosas *talking heads* do cinema documentário.

Esse “coro” formado pelos depoimentos combina com filmes cuja narrativa é mais evocativa, característica encontrada ao longo da obra. A continuidade das obras filmadas por Calmon aparece como mais fragmentária. Ao invés da evolução psicológica do cinema narrativo clássico, há uma colagem de cenas muitas vezes suspensas na narrativa. Seus personagens não conversam necessariamente entre si, com a *mise-en-scène* recusando a típica filmagem de conversa e muitas vezes filmando os atores virados para a câmera, como em monólogo.

Figura 37: Estilização e encenação antinatural em *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979).



Fonte: Captura de Tela.

Parte desse processo, podemos interpretar, a partir de declaração do diretor de se perceber como um observador “de fora”, um solitário.¹⁴ Cita, como exemplo, o diretor italiano Pier Paolo Pasolini, que também se utilizava de narrativa fragmentária e iconografia evocativa em obras vanguardistas como *Teorema* (1968) e *Salò ou os 120 Dias de Sodoma* (1975).

¹⁴ Disponível em: <<http://estranhoencontro.blogspot.com/2012/12/biografia-entrevista-antonio-calmon.html>>. Acesso em 22/11/2022.

Toda essa questão formal, com estratégias de apelar às massas com cores, músicas e citações, torna o filme policial de *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979) uma obra que, ainda com que ímpeto autoral, bastante em consonância com a produção internacional à época, mas que também apelava à vida pessoal do diretor, segundo o diretor:

Quando fiz o *Eu Matei Lúcio Flávio*, eu joguei tudo. Lá você vê o Mishima, você vê o Pasolini, você vê o William Burroughs, os caras todos que me influenciaram. E também coisas marginais que vivi, porque tive namorado assaltante. Coitado, de padaria, mas assaltante [risos]... Eu guardava a arma dele. Foi morto por um policial em Belo Horizonte, o primeiro que o espancou, quando era menor de idade. O policial tinha espancado o garoto, prendido ele e roubado sua bicicleta. O garoto o denunciou e ele foi punido. Anos depois se encontraram na rua e o policial atirou no rosto dele. O garoto chamava-se Para-Raios. (Ormond, 2012)

Tendo pensado, então, em como Calmon opera as influências, é importante também considerar que, para o público, *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979) foi um popular filme de gênero policial. É necessário, antes de analisar o filme, considerar alguns apontamentos sobre como o gênero era percebido na época, para entender os códigos com os quais Calmon cria.

3.3 O cinema de ação setentista

Azeredo (2018, p. 106) relaciona *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979) a outras obras que mostravam policiais e vigilantes utilizando-se de maior violência na luta contra o crime: “uma produção tecnicamente bem armada, um *thriller* como tantos que o cinema italiano, o francês e (na faixa menos ambiciosa) o americano com frequência”. O contexto da palavra *thriller* nesse caso específico alude a um momento internacional do filme policial que abordava questões como violência e sexo de maneira muito mais gráfica e frontal. Podemos considerar as obras norte-americanas *Operação França* (1971, de William Friedkin), *Perseguidor Implacável* (1971, de Don Siegel) e *Desejo de Matar* (1974, de Michael Winner) como responsáveis por criar uma tendência de mercado internacional de produções do gênero.

Na Itália, por exemplo, tal filão ficou conhecido como *poliziotteschi*, onde chamam a atenção títulos como *Cidade Violenta* (1970, de Sergio Sollima), *A Polícia*

Incrimina... A Lei Absolve (1973, de Enzo G. Castellari) e *O Que Eles Fizeram a Suas Filhas?* (1974, de Massimo Dallamano).

Tendo essa estilística definida, por sua vez, esses filmes de policial e bandido perseguindo um ao outro ganham uma significação que O'Brien (2012, p. 18) chama no caso norte-americano de "faroestes urbanos", a partir de uma crítica de Maureen Orth para *Desejo de Matar* (1974). O autor diz que em tais filmes o termo "urbano" importa mais:

representando a paisagem física da experiência presente como um marco de "civilização" ao invés de usar imagens do século XIX como cifra para a mesma coisa. Como Ed Buscombe coloca "a cidade tornou-se a fronteira, e os selvagens – os bandidos e estupradores – já estão dentro dos portões (1999, p.53). A capacidade de navegar nesse espaço perigoso é uma das marcas do herói de ação, assim como a fascinação (pós-)modernista com imagens urbanas (imagens de helicópteros de cidades, justaposições alienantes entre atores e prédios que o cercam). Até mesmo a paleta visual de *Desejo de Matar* evoca nem tanto uma imagem documental de Nova York no início dos anos 1970 de acordo com os dramas criminais, mas mais um labirinto expressionista de becos torcidos cheios de perigos à espreita refletindo a fantasia paranoica de Kersey. (O'Brien, 2012, p. 20)

Figuras 38 e 39: Policiais internacionais da década de 1970: *A Polícia Incrimina... A Lei Absolve* (1973, dir. Enzo G. Castellari) e *Desejo de Matar* (1974, dir. Michael Winner).



Fonte: Blog il mio vizio e' una stanza chiusa, Roger Ebert.com.

Mas, se há um filme que pode ser relacionado de fato com a obra de Antônio Calmon e Jece Valadão, talvez o maior candidato a ser tomado como uma influência central é *Perseguidor Implacável* (1971), estrelando o astro Clint Eastwood, à época famoso por ter trabalhado com o diretor Sergio Leone na trilogia de filmes de faroeste *Por Um Punhado de Dólares* (1964), *Por Uns Dólares a Mais* (1965) e *Três Homens em Conflito* (1966). *Perseguidor Implacável* foi o primeiro filme de sucesso de Eastwood nos Estados Unidos e primeiro dos cinco filmes que realizou em colaboração com o diretor Don Siegel. Como seria exibido a história de Mariel mais

tarde, o protagonista da obra, “Dirty” Harry Callahan é um policial que não mede esforços para combater a criminalidade, transgredindo muitas barreiras éticas.

Figuras 40 e 41: O policial “Dirty” Harry Callahan em *Perseguidor Implacável* (1971, dir. Don Siegel) e sua influência *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979).



Fonte: Cinemarcoblog, Captura de tela.

Há semelhanças óbvias na caracterização de Dirty Harry e Mariel Mariscot, como os ternos coloridos e chamativos utilizados pelos personagens, bem como a brutalidade gráfica exibida contra os criminosos. Outra semelhança é a inspiração na vida real: em *Perseguidor Implacável*, o policial protagonista caça o antagonista Scorpio, um franco-atirador psicopata que extermina suas vítimas e, logo após, envia cartas para a polícia. Por sua vez, no filme de Calmon, Mariel caça Lúcio Flávio, o grande bandido do período.

O'Brien (2012, p. 21-22) descreve que o filme de Siegel “cimentou” o típico arquétipo de Eastwood como o “cowboy urbano definitivo”, notando também trazer o foco para outra questão: o desafio do protagonista às normas sociais pré-estabelecidas.

Os confrontos de Callahan com seus superiores são tão o foco do filme quanto a batalha com o Scorpio. Eles representam consistente e repetida pontuação da narrativa – uma limitação da ação que meramente faz a audiência antecipar as explosões catárticas de violência do filme quando Harry é liberado (isso foi precisamente o que o slogan do filme prometeu: “Você não atribui Harry a casos de assassinato, você o solta”). (O'Brien, 2012 p. 20)

Da mesma forma, um elemento constante da narrativa de *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979) é que Mariel é tão obstinado em sua missão de limpar o Rio de Janeiro dos bandidos que isso o leva a bater de frente com outros policiais e superiores

corrompidos. Isso eventualmente faz com que o protagonista seja preso e torne-se um foragido.

Sabendo que há essa aproximação entre os métodos do herói e do criminoso, o filme carrega também um elemento trágico: o ímpeto do protagonista em fazer justiça ser sua ruína. Ao final de *Perseguidor Implacável*, Harry desobedece às ordens, mata Scorpio e joga seu distintivo de polícia na lama do rio onde acontece o confronto final. “[E]le agiu, mas abandonou a civilização que defendeu. [...] [E]le não tem nenhum lugar para retornar aonde seja socialmente legítimo” (O’Brien, 2012, p. 22).

Paralelamente, *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979) termina com seu protagonista punido por sua obstinação: Mariel é preso, mandado para Ilha Grande e é obrigado a sobreviver às investidas de Lúcio Flávio dentro da prisão. Quando o filme encerra, Mariel, sozinho na cela, está cercado pelos bandidos que idolatram Lúcio Flávio. O protagonista não é mais policial, mas também não tem lugar entre os bandidos.

A figura do justiceiro e do vigilante no filme é, portanto, alçada a ares mitológicos, pois ao invés de se ater apenas ao fato do policial prender um criminoso, tal como acontecia em *Operação França* (1971, dir. William Friedkin), “*Perseguidor Implacável* é sobre solucionar todo o crime, este representado por um único assassino, através de ação decisiva e aplicação de força extrema, incluindo assédio e tortura” (O’Brien, 2012, p. 22).

Desta vez, a influência que Calmon carrega consigo é bastante óbvia desde o título *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979). Porém, essa visão que encarna todo o mal na figura do antagonista pode ser verificada na fala do instrutor de tiro da polícia, que define a polícia como “protetora da sociedade”, que “o marginal não é gente” e define o conflito como “uma guerra”. Mais adiante, Mariel também aprende que a quadrilha de Lúcio Flávio “domina” a cidade, com seus comparsas sabendo da sua localização e tendo corrompido vários de seus colegas de profissão.

Para o O’Brien (2012, p. 3), *Perseguidor Implacável* (1971) funciona como “um marco explícito da emergência de um pânico reacionário do que era percebido como ameaça à ordem social”. Essa mentalidade da aplicação da força contra a figura ameaçadora pode ser considerado um dos maiores pontos de convergência da obra de Antônio Calmon com muitos dos filmes policiais de sucesso realizados à época.

No caso de *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979), utilizam-se fatos reais para produzir, justamente, uma obra que trouxesse a “catarse social” do “cidadão comum” se vingando do “bandido”. Além disso, por conta da cobertura de alguns jornalistas como

Amado Ribeiro do *Última Hora*, era uma percepção bastante popular que o Esquadrão da Morte estaria “limpando a cidade”, como diziam as notas que deixavam.

3.4 O discurso revanchista e a performance do poder

De alguma forma, *Perseguidor Implacável* (1971) e *Desejo de Matar* (1974) chamaram atenção para o fenômeno social do vigilantismo e suas características milicianas. Johnson (1981, apud O'Brien, 2012) chama a atenção que São Francisco possuía uma das maiores atividades de vigilantismo no século XIX e um dos maiores desafios da época foi justamente “estabelecer um sistema legal” onde a “justiça de fronteira” operava de maneira semilegal. “O que está então em jogo no filme de vigilante é a regra do homem contra a regra da lei e o senso de autodeterminação e a capacidade de ação que vem com ela”.

Inserido no contexto brasileiro, esse tipo de ideário que acabou por dar chancela a grupos de extermínio “nunca perdeu o apelo”, como afirma Manso (2020, p. 146). Misse (1999, p. 267) argumenta que já havia um interesse crescente por organizações como a Scuderie Le Cocq e os Homens de Ouro desde o fim dos anos 1960. Chama a atenção para o romance *Esquadrão da Morte* (1969), dos jornalistas do *Última Hora* Amado Ribeiro e Pinheiro Jr., que utilizava de personagens policiais da vida real para recriar “o ambiente social e policial do final dos anos 1950, início dos 1960, que deu origem à alcunha que se celebrou, em todo o mundo, para designar grupos de policiais orientados para matar bandidos”. Apesar de Misse detalhar que as obras já mesclam ficção e documentário, o conceito romance-reportagem só surge, como já vimos, quando a editora Civilização Brasileira lança uma coleção com tal alcunha.

Como podemos verificar, a questão das produções sobre os Esquadrões da Morte segue sendo controversa, já que Misse (idem) aponta que o jornalista Adriano Barbosa publicava o livro-reportagem *Esquadrão da Morte, um Mal Necessário?* (1971), com prefácio do dramaturgo Nelson Rodrigues. Seguem-se outras reportagens, como *Mariel, um Ringo a sangue frio* (1971), sobre o personagem que detalharemos nesta seção, e *Do Esquadrão ao Mão Branca* (1980), biografia de 65 policiais que seriam ligados à organização. Misse chama a atenção, já no primeiro

momento, sobre essas obras “saírem em defesa” dos policiais e serem “apologéticas”.

A mentalidade de justiça a qualquer preço chamava a atenção da mídia. Manso (2020) cita quando, em 1968, um membro do Esquadrão da Morte do estado da Guanabara publicou um manifesto no jornal *Última Hora*, dando declarações como: "A distância entre a Justiça e a polícia nem sempre permite um combate eficaz ao crime e aos criminosos. Assim, só nos resta falar a linguagem deles: a lei do cão". A influência mostra-se duradoura, já que o autor lembra também das reuniões dos Esquadrões da Morte carioca com policiais civis de São Paulo como Sérgio Paranhos Fleury (1933-1979), que acabou por criar seu próprio Esquadrão aos moldes dos cariocas. Como Mariel, Fleury também era alvo de investigações de envolvimento com o crime, sendo condenado.

Kapaz (2017, p. 48) atribui ao Regime Militar a origem dessa corrente de mentalidade revanchista que perdura até hoje, citando como exemplo o Batalhão de Operações Especiais (BOPE), criado em 1978 e famoso pelo filme *Tropa de Elite* (2007, dir. José Padilha). A organização é criticada por episódios como o sequestro do ônibus 174, em 2000, quando responderam violentamente a uma negociação de reféns que acabou vitimando a professora Geisa Firmo Gonçalves. O criminoso, Sandro Barbosa do Nascimento, foi levado em custódia, mas morreu ainda no carro, por asfixia. Os policiais responsáveis foram julgados e inocentados.

A persistência desse discurso passa então a infiltrar outras esferas da vida pública mesmo com a redemocratização. Manso (2020) nos lembra que, em 1986, o ex-policial José Guilherme Godinho, o “Sivuca”, um dos Homens de Ouro e colega de Mariel, foi eleito com o slogan “bandido bom é bandido morto”. Godinho era famoso por ser um dos executores de Cara de Cavalo.

Fatos e personagens como relatados acima, em sua postura de homens que “vingam a sociedade”, podem ser interpretados especificamente aqui como avatares do que Judith Butler (2021, p. 123) conceitualiza como “performativos soberanos”, que expõem uma plástica performática do discurso de ódio como exibição de poder com a tolerância da lei, “entendido como um ato de fala soberano, o ato de poder fazer o que diz” (Butler, 2021, p. 133).

O poder do discurso de ódio “é um poder de agência, de performatividade e transitividade absolutas e efetivas” (idem); ele existe permissividade do Estado e, apesar de não encontrar um único representante, isso não impede as representações nesse sentido:

A ênfase no performativo ressuscita fantásticamente o performativo na linguagem, estabelecendo a linguagem como um lugar deslocado da política e especificando que esse deslocamento é impulsionado por um desejo de retornar a uma configuração do poder mais simples e tranquilizadora, na qual a suposição da soberania permanece segura. (Butler, 2021, p. 134)

Para Butler (2021, P. 132-133), “o Estado produz discurso de ódio”, o mesmo existindo porque pelo Estado é retificado, produzindo ativamente “o domínio do discurso do publicamente aceitável”. Assim sendo,

Representar o discurso de ódio como um exercício de poder soberano performatiza implicitamente uma catacrese por meio da qual aquele que é acusado de violar a lei (aquele que enuncia discursos de ódio) é, apesar de tudo, investido do poder soberano da lei. O que a lei diz ela faz, mas poderíamos dizer o mesmo de quem profere o discurso de ódio. O poder performativo do discurso de ódio é apresentado como o poder performativo da linguagem jurídica sancionada pelo Estado, e a disputa entre o discurso de ódio e a lei é paradoxalmente encenada como uma batalha entre dois poderes soberanos. (Butler, 2021, p. 140)

Assim sendo, encampado pela tolerância da lei, aquele que profere o discurso de ódio, recortando partes da população como marginais, como já vimos em *Misse* (1999), adquire uma condição de poder agir com a leniência legal até certos limites. Aqueles que performam o discurso de ódio podem ser denunciados e investigados, mas quando não punidos, passam a representar avatares do performativo.

Estando entendido quem produziu *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979), o contexto ao qual se subscreve à época em matéria de produção artística e contexto social, passemos então a analisar como a obra se organiza para expressar esses fatores.

3.5 *Eu Matei Lúcio Flávio*: o policial performático

A característica que mais salta aos olhos imediatamente é que, no filme de Calmon, os papéis estão invertidos: ao contrário do traidor Moretti como um dos muitos antagonistas de Lúcio Flávio, aqui, Mariel Mariscot é o herói protagonista do filme e Lúcio Flávio surge como seu antagonista. Em uma ótica mais contemporânea, menos afeita ao compromisso de respeitar a veracidade dos fatos e recriando os acontecimentos, Calmon já anuncia, desde o início, uma separação desse pensamento. Já no início, os créditos deixam claro que é uma inspiração:

Esse filme é baseado em fatos da crônica policial carioca e inspirado em acontecimentos da vida de MARIEL MORYSCÔTE DE MATTOS, nada tendo a ver com a pessoa do referido policial. (*Eu Matei Lúcio Flávio*, 1979)

Novamente, tem-se a questão de que fazer filmes paralelos à realidade poderiam incorrer em problemas para seus autores, como atesta o próprio Calmon em entrevista:

Fomos à cadeia, conversei com o Mariscot umas três vezes. Depois que o filme ficou pronto, contaram para ele, que ficou puto. Meio que me mandou uma ameaça e tive de contatar o Zuenir Ventura. Dei uma entrevista, dizendo que não era “presuntável”. Aí ele enviou o recado: “Que é isso, meu irmãozinho? Está tudo bem...” O Mariel tinha três celas: uma para dormir, uma para receber visitas e uma para ateliê. (Ormond, 2012)

Ou seja, o filme já deixa claro, desde o primeiro instante, que ele não é sobre uma pessoa, exatamente. Antes, inspirava-se em histórias relatadas na mídia, publicadas nos jornais policiais. Machado e Silva (1973, p. 7) lembram, por exemplo, da relação de Mariel com Amado Ribeiro, do jornal *Última Hora*, a quem chamam de “seu assessor de imprensa”. Ribeiro eventualmente teve vazada uma carta onde escrevia para o policial sobre a dificuldade de conseguir dinheiro de extorsão para Mariel.

A construção da persona na mídia é notada quando os dois autores e Helal Filho (2021) lembram respectivamente da mídia em parte tratar Mariel como “um Ringo Galante” e seu apelido “Ringo de Copacabana”. O apelido se dá por conta de um famoso pistoleiro do Velho Oeste parcialmente inspirado no personagem da vida real Johnny Ringo (1850-1882), retratado em filmes como *Uma Pistola Para Ringo* (1965, dir. Duccio Tessari).

Tal como personagem envolto em lenda, fazendo jus ao apelido, podemos aferir ao longo da obra *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979) poucos fatos coincidentes com a realidade: Mariel foi de fato um salva-vidas tornado policial durante a década de 1960. Posteriormente, foi eleito um dos “homens de ouro” da Polícia pela imprensa e, posteriormente, foi preso pelos assassinatos que cometeu.

Filmado por Calmon, a narrativa e a encenação criam um Mariel imaginado, como Jorge, personagem principal de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), tinha pouco a ver com João Acácio Pereira da Costa (1942-1998), criminoso que recebeu o epíteto na vida real. Assim como a única conexão era o personagem-título no filme de Sganzerla, o mesmo se repete no filme de Calmon: com exceção de Mariel e o *Detetive LeCocq*, não há outros personagens adaptados da vida real.

3.5.1 Símbolos da violência, símbolos do desejo

Pensando como essa abdicação da veracidade dos fatos se dá na construção narrativa do filme, lembremos da supracitada interação com a câmera característica do diretor, aqui utilizada como cena de abertura, em que presos gritam com a câmera protestando contra a morte de Lúcio Flávio.

A câmera desloca-se em panorâmica até a figura de Jece Valadão, que, de costas, vira-se e olha para a câmera, apresentando o ator e o personagem Mariel Mariscot, de maneira posada. O personagem se apresenta ao “quebrar a quarta parede”, mirando a câmera e o espectador. O *freeze frame* dá espaço ao título do filme, uma afirmação em primeira pessoa.

Figura 42: A apresentação do personagem de Jece Valadão.



Fonte: Captura de tela.

Sobre a conexão do cinema de ação feito à época ter uma tendência menos interessada em documentar a violência urbana *de facto* e maior interesse em retratar a cidade enxergada pelo protagonista como hostil e perigosa, outros elementos visuais e sonoros entram em ação na introdução do filme. Os créditos apresentam símbolos gráficos como crânio e uma gota de sangue metamorfoseando-se em uma rosa vermelha.

Há duas interpretações que podemos fazer a partir daí: no Rio de Janeiro, as vítimas do Esquadrão da Morte eram informadas por uma fonte apelidada de Rosa

Vermelha.¹⁵ Mais adiante, o instrutor de tiro interpretado por Otávio Augusto orienta os alunos a acertarem os tiros e “fazer a rosa vermelha desabrochar”.

Dentro do universo do filme, através de uma associação de senso comum, podemos interpretar a relação entre a caveira e a rosa como uma relação traçada pela obra entre morte, violência e desejo/sexualidade.

Na questão sonora, Calmon brinca outra vez com a justaposição de duas formas: a trilha sonora é composta e executada pela banda de Azymuth, banda brasileira de *fusion*, que mistura os gêneros *jazz*, *rock* e *funk*. A música é sobreposta por sons de apitos e marchas, com uma narração do treinador da polícia (Otávio Augusto) anunciando para seus cadetes:

Vocês vão aprender aqui hoje: é uma lição para toda a vida. A primeira coisa que vocês têm que aprender é que isso aqui é uma guerra. Uma guerra sem perdão, sem fim. A polícia é a protetora da sociedade! A polícia protege a sociedade contra aqueles que estão fora dela. O marginal não existe! O marginal não é gente! Agora eu quero todos vocês repetindo comigo! O marginal não existe! O marginal não é gente! Com ódio! O marginal não existe! O marginal não é gente! E a nossa classe existe para acabar com eles! Como vocês vão fazer aqui, agora! Na porrada, até matar! (*Eu Matei Lúcio Flávio*, 1979)

Novamente, pensando em associações frequentes, é possível lembrar da relação morte/sexo levantada pelo autor quando o som suingado e por isso “sensual” da banda é substituído por um monólogo que explicitamente defende a “agência” do discurso de ódio, como conceitua Butler: o direito de poder exterminar o identificado como marginal.

¹⁵ Cf. “Comissão da Verdade aborda o Esquadrão da Morte”. ALESP, São Paulo. 2014. Disponível em: <<https://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=359625>>. Acessado em: 01/12/2022.

Figura 43: Violência e paixão nos créditos de *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979).



Fonte: Captura de tela.

Já se entende, por esse início, a forma, como diz Machado (2018, p. 56), que a obra “constrói a imagem de um detetive como a de um herói que tinha por princípio eliminar o mal”. Mariel é apresentado como o segurança de uma boate, cuidando de um grupo de arruaceiros. O mesmo se coloca como uma figura distinta desde o início, pois ao ser chamado de “leão de chácara”, corrige de maneira bem-humorada, dizendo ser “diretor de disciplina” do local.

Após o lado violento de Mariel ser apresentado, também ficamos conhecendo sua persona de herói romântico, no que Machado (2018, p. 56) observa que essa parte da composição do personagem envolve trabalhar como salva-vidas, resgatando crianças de se afogarem.

Além disso, é notória novamente a força da caracterização do personagem para ilustrar a persona exibicionista e galanteadora que os jornais retratavam Mariel, uma vez que Jecé Valadão usa figurinos de cores chamativas e tem como pares românticos famosas “divas” da época, como Vera Gimenez e Monique Lafond.

A personalidade romântica de Mariel é enfatizada com a personagem de Lafond, Margarida Maria, uma prostituta viciada em drogas. Os dois se conhecem quando o protagonista salva o pai da mulher, a quem ele salva de um suicídio. O jogo expressionista de cores pode ser notado na cena através do uso de uma *mise-en-scène* posada e do uso de cores vermelhas pelos futuros amantes.

O trabalho de Mariel acaba chamando a atenção do Detetive LeCocq (Dary Reis), que convida o protagonista para entrar nas forças policiais. Isso pode localizar

a primeira metade do filme em meados dos anos 60, pouco antes de Milton LeCocq ser morto por Cara de Cavalo e Mariel prestes a fazer sucesso na mídia. Na narrativa do filme, LeCocq torna-se mentor de Mariel, que compartilha sua visão de mundo enquanto os dois contemplam a praia de Copacabana:

Eu sou o detetive LeCocq, e esse é meu território: Copacabana. Ela tem mais de 200 mil habitantes. É maior do que muita cidade que se diz grande. Quando a noite cai, a loucura começa. Roubos, brigas, atropelamentos, suicídios, contravenção, prostituição, tóxicos, assaltos, suborno, miséria. Os tubarões trocaram o mar pelo cimento. É ali que eles habitam. As paredes e as ruas estão sujas de sangue. Deixa de ser trouxa, larga esse negócio de ser banhista e leão de chácara e torne-se um policial, Mariel. (Detetive LeCocq [Dery Reis] em *Eu Matei Lúcio Flávio*, 1979)

Mariel é instruído na polícia, mas não consegue esquecer Margarida Maria, que de alguma forma revela-se a *femme fatale* do filme, a mulher de sexualidade indomada que atrai o protagonista para o perigo. Enquanto Margarida segue uma vida cada vez mais decadente, o protagonista ascende, salvando um político de um atentado.

Curiosamente, o filme faz aqui um retrato cínico da classe política, já que a câmera desloca do protagonista para mostrar aqueles para quem trabalha admitirem que, como políticos, “dominaram a arte de rastejar no chão” (em alusão ao atentado) e que o chão onde pisam é manchado pelo sangue alheio. Já se dá o indício aqui que, nessa narrativa, Mariel está lutando contra tudo e todos.

Aos 30 minutos do filme, a narrativa introduz Lúcio Flávio de maneira indicial: Mariel vê uma queima de arquivo do seu bando, com corpos dispostos de maneira brutal e um colega policial mostra as fotos do bando, até exhibir o rosto do bandido, aqui interpretado por Paulo Ramos. Em nova manifestação do racismo recreativo apontado por Moreira (2020), Mariel descreve Lúcio como “bonitinho demais para ser bandido”.

3.5.2 Calmon: a narrativa e a estilística da violência

O teste de fogo de Mariel se dá em uma das cenas mais famosas do filme, onde bandidos anônimos assaltam uma farmácia. O líder do bando (interpretado por André Di Biase) dá o tom do resto da cena; fala com os olhos arregalados, aos gritos, demandando por dinheiro e drogas. O roteiro faz uma longa exposição da crueldade

criminosa: além das ameaças de morte, há também agressões e uma demorada cena de estupro com requintes de crueldade.

Porém, apesar da crueldade explícita dos bandidos, eles não apresentam muitos problemas para os policiais, Mariel e seu parceiro (interpretado por Anselmo Vasconcellos) que, quando chegam, distribuem tiros e fazem piadas logo após. De maneira especialmente emblemática, um dos bandidos se rende e é executado por Mariel à queima-roupa. O discurso desumanizante é reforçado pelo protagonista, que trata a execução como “ocorrência liquidada”.

Como mencionado por O’Brien (2012, p. 33), o aprimoramento estilístico das cenas de ação conferiu ao gênero uma “legibilidade” com a repetição de cenas de tiroteios e perseguições, que faz a audiência perceber um “efeito cinestésico”.

Se relacionarmos a moral (idem, p. 20) da “cidade como fronteira”, do criminoso como o “selvagem” a ser eliminado, soma-se a isso a estilística do filme, ou a construção composicional (Bakhtin, 2016) de Calmon: aos policiais, somos apresentados a eles resolvendo problemas, capturando bandidos e envolvendo-se romanticamente. Dos bandidos, vemos assassinatos, assaltos e estupros. Ainda assim, o embate é facilmente resolvido, as mortes causadas pelos policiais, destacadas (através do uso de câmera lenta) e um uso de linguajar cínico e cômico, que “despersonaliza” o bandido.

Ainda assim, como já observamos da *femme fatale*, a narrativa expõe a dualidade do protagonista: Margarida Maria resiste à ajuda de Mariel e diz que o ofício do protagonista é pior do que seus vícios. Novamente, Mariel é “elevado” acima da narrativa, carregando a mulher pela qual é apaixonado em meio a um beco sujo e sombrio.

Como disse Mascarello (2006, p. 183), a mulher independente do protagonista surge como um “desafio” à sua sexualidade perturbada, e sua “exacerbação” das características masculinas pode significar ausência. Ou seja: o protagonista não se sente plenamente satisfeito com a vida de policial, já que anda “à margem da lei”, apaixonado por uma prostituta viciada, leitura que também pode ser complementada pelo seu exibicionismo e vida sexual ativa em cenas descoladas da narrativa.

A resposta a essa vulnerabilidade do protagonista se dá quando a narrativa se afunila com Mariel sendo convidado para “entrar em uma tropa de elite”, os “Homens de Ouro”. O secretário de segurança do Rio de Janeiro promete, durante o anúncio da criação dos “Homens de Ouro”, serão “levantadas barreiras da burocracia e da

formalidade legais”, para quem as utilidades servem “apenas para ajudar os marginais” – novamente, essa figura abstrata e conceitual percebida por Misse (1999, p. 186-187) do bandido como “à margem da lei”, um elemento antissocial que o discurso identifica em linhas gerais.

A contraposição de Calmon parece visar as ações extremas de Mariel sob a justificativa de que está “protegendo a sociedade”: Lúcio Flávio o espreita, mas quando Célio, colega do bandido convida Mariel para conhecer seu negócio de carros roubados, Mariel nega e ameaça o delegado de polícia, envolvido na corrupção. Como resposta, o protagonista avoluma a violência e cada vez mais corpos desfigurados acompanhados do cartaz com o desenho da caveira de ossos cruzados por cima dos cadáveres, entremeados com o protagonista tendo encontros sexuais com personagens femininas não nomeadas pela narrativa.

A contraposição imagética-sonora é novamente explicitada em dois momentos particulares: um homem é torturado ao som da balada “Lady Laura”, música de Roberto Carlos dedicada à mãe, e a exposição de seu cadáver abaixo da estátua de São Cristóvão ao som de uma música de culto de umbanda, definida pelo personagem de Valadão como uma “obra-prima” do colega policial interpretado por Vasconcellos.

Figura 44: A plasticidade performática do Esquadrão da Morte.



Fonte: Captura de tela.

O último terço do filme se dedica a mostrar como Mariel se torna um “inimigo do Estado” por sua moral incorruptível: após policiais corruptos serem executados pelo Esquadrão, Mariel é preso e foge da cadeia. Como acontece a cada momento que

Mariel radicaliza seu comportamento, o novo encontro com Margarida Maria se dá em um hospício, onde a atormentada personagem de Lafond está catatônica.

Pouco após, Mariel ouve no rádio que Margarida morreu devido ao uso de “tóxicos” e que, como ninguém reclamou o corpo, ela será “enterrada como indigente”. O protagonista embosca a ambulância e recupera o corpo. Porém, a reivindicação o torna alvo fácil: é descoberto pela polícia e mandado para o presídio de Ilha Grande.

Lá, Mariel recebe uma carta de Lúcio Flávio afirmando que um dos encarcerados junto com ele é um assassino encomendado, detonando um elemento de suspense. O agora ex-policia revida, contratando outro assassino para dar cabo de Lúcio Flávio. Em novo momento da típica quebra de ilusionismo, Paulo Ramos demonstra a caracterização dos bandidos no mundo de *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979): assassina o enviado de Mariel aos xingamentos e, quando o mesmo cai, grita com a câmera, jurando o policial de morte.

Mariel consegue revidar à tentativa de assassinato, enforcando seu agressor. Em mais um momento evocativo, enquanto Mariel desarma o assassino de aluguel e o enfoca, há uma montagem paralela entre o rosto do cadáver e o medalhão do Esquadrão da Morte, tornando o personagem uma espécie de “avatar” da organização. Não é o indivíduo (no caso, o rosto de Jece) matando alguém, mas a ideia por trás do símbolo que tal milícia representa.

Figuras 45 e 46: O vilanesco Lúcio Flávio e o símbolo do Esquadrão da Morte.



Fontes: Captura de tela.

Como é típico da narrativa moldura, que abre o filme anunciando que Mariel matou Lúcio Flávio, o filme volta para o seu início, rigorosamente repetindo o movimento da cena de abertura, com dois diferenciais: agora, antes da câmera congelar, Jece Valadão morde o medalhão do Esquadrão da Morte, e a legenda anuncia:

Mas quem é o culpado da morte de Lúcio Flávio? Você? Não. A polícia que o prendeu? Não. Os seus familiares? Não. A justiça que o condenou? Não. O sistema penitenciário que não o protegeu? Não. Bem! Se ninguém quer dividir a culpa, então fui eu, Mariel Maryscôte de Matos, que empunhando uma navalha cortei sua carótida, escondido atrás da covardia do bandido, coitado, chamado “Marujinho” que por ironia do destino morreu em terra na Ilha Grande, cercado de águas por todos os lados... Mariel Moryscôte de Mattos. (*Eu Matei Lúcio Flávio*, 1979)

3.5.3 O papel social do *thriller* de vingança

Ao tratar de *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979), procuramos explicitar aqui como Calmon trabalha essa perspectiva do *thriller* de ação. O filme desde o seu início contrapõe elementos envolvendo as temáticas de sexo e violência, criando a figura de um policial galã e que mata bandidos.

Coadunando isso, o filme contrapõe com frequência, em cenas muitas vezes descoladas da narrativa, o protagonista se relacionando sexualmente com mulheres e a exibição de corpos tidos como “marginais” sendo torturados, mortos e exibidos para o público e para a mídia.

É interessante pensar nessa perspectiva oferecida pelo filme onde os policiais podem igualar os seus métodos aos dos bandidos. Se Mariel conhece o trabalho de Lúcio Flávio vendo a sua “queima de arquivo”, em pouco tempo ele está “liquidando ocorrências”, exibindo cadáveres em praça pública, inclusive com bom humor e referências artísticas. Se Lúcio Flávio é famigerado pelas suas fugas da prisão, Mariel também foge da prisão em certo ponto da narrativa, vestindo-se de padre. Se conhecemos Lúcio Flávio nessa narrativa espreitando Mariel pela mira de uma arma, no final, Mariel encomenda o assassinato de Lúcio Flávio.

Xavier (2003, p. 72-74) cita a noção do cinema clássico de “lugar do crime”. Nessa noção, há uma tensão entre nossa “responsabilidade moral” e o nosso desejo. Podemos interpretar, nesse caso, então, que:

a função do espetáculo não mais se concebe como ativar a consciência moral de um indivíduo racional soberano que, a partir do exemplo, toma decisões e se redime; agora, a função do espetáculo é a de canalizar a violência, satisfazer as disposições do imaginário, liberar fantasias, enfim, “descarregar” os impulsos considerados inevitáveis, como uma válvula reguladora. (Xavier, 2003, p.78)

Justamente nesse caso, então, é curioso notarmos como *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979) justamente opera nessa “negociação moral” que opera na agência do discurso de ódio de Butler (2021) a partir da categoria de Misse (1999) dos “marginais”: quando excluimos um indivíduo da sociedade, entendendo-o como um não-cidadão (“O marginal não existe! O marginal não é gente!”), o discurso contra ele, com a anuência do estado, viabiliza a potência do discurso de ódio (como na cena em que se criam os “Homens de Ouro” com a promessa de serem “livres da burocracia normal”).

A exposição dos criminosos como homens terríveis, então, justifica que “negociemos” através dessa retórica, abandonado a ideia de que “não se pode fazer isso com outra pessoa”. Não sendo eles pessoas como nós, a ação do policial é justificada, isto é, o drama do thriller cria o desejo de sermos *voyeurs* da tortura e morte dos que entendemos como detestáveis e monstruosos, sem, no entanto, nos sentirmos culpados, mas antes “vingados”.

4 NARRATIVAS DISPUTADAS: DEFENSORES E JUSTICEIROS

Tendo consciência dos dois filmes e como eles se organizam como exemplares do filme policial brasileiro realizados durante um determinado contexto sociopolítico e produtivo, partiremos agora para o ponto crucial desta dissertação: pensar nas características convergentes e divergentes de *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1977) e *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979).

Para tanto, vamos nos ater aos campos de discussão que para Bakhtin (2016, p. 12) constituem a formação do discurso: estilo e construção composicional. No primeiro aspecto, será investigado como é produzida a narrativa adotada pelas duas obras e, em seguida, haverá uma análise de como essas similitudes e contrastes funcionam na composição da obra, interpretando-as.

4.1 Diferentes olhares sobre um mesmo fato

4.1.1 Contrastes narrativos

Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia (1977) é mais extenso que *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979): o filme de Babenco tem quase duas horas de duração (1h58) enquanto o de Calmon tem 21 minutos a menos (1h37). Comparando-os, podemos inicialmente sugerir a percepção de que a narrativa do segundo é mais célere, aos moldes dos filmes de ação à época, enquanto a do primeiro é mais intrincada.

Ambos os filmes começam suas respectivas narrativas com o recurso *in media res*, técnica literária que consiste em iniciar a narrativa em um ponto já avançado da trama.

O filme de Babenco começa com o personagem de Reginaldo Faria liderando sua gangue na execução de dois delatores e um assalto à banco. Detalhes sobre o passado de Lúcio Flávio, como suas relações familiares, serão fornecidos pelo elenco de apoio, como Dondinho.

Enquanto isso, o filme de Jece Valadão usa o recurso da narrativa moldura: começamos por Mariel Mariscot preso, com os bandidos presos protestando pela morte de Lúcio Flávio, gritando de forma acusadora em direção ao protagonista.

Após os créditos, o filme retorna anos no tempo para detalhar como Mariel ascendeu de um salva-vidas de banhistas para um dos “Homens de Ouro” da polícia carioca e um dos membros do Esquadrão da Morte.

Ambos os filmes possuem certo elemento de narrativa cíclica em sua estrutura: o filme de Babenco exhibe Lúcio Flávio cometendo cerca de três assaltos e sendo preso por três vezes. O principal conflito entre cada um desses momentos passa a ser Lúcio Flávio descobrir o informante no seu bando, fugir e vingar-se dos policiais que aceitam o suborno, mas agem contra ele de qualquer forma, e juntar dinheiro o suficiente para fugir.

Eduardo (2013, p. 98) defende, inclusive, que para adaptar a história do seu romance, José Louzeiro fez uma “coletânea” dos episódios da obra. Como observamos, cenas de flashback do livro foram limadas, cenas encurtadas, personagens mesclados. O autor descreve que o intento do filme é “ser o mais direto possível [...] A literatura de Louzeiro já é, por assim dizer, focada na narrativa de fatos, sem rodeios; o filme de Babenco vai ao coração dos fatos fundamentais do romance, e neles mantém seu foco” (Eduardo, 2013, p. 99).

Já o filme de Calmon, após introduzir o personagem e seu interesse romântico, a prostituta Margarida Maria, se reveza entre Mariel assassinar bandidos, exhibir-se ao lado de mulheres na noite carioca e ter encontros progressivamente trágicos com a mulher que ama.

Os encontros com Margarida antecedem a introdução de Mariel na polícia, sua promoção ao status de Homem de Ouro da “tropa de elite” e, por fim, sua prisão, onde terá uma espécie de “embate final” indireto contra Lúcio Flávio.

Eu Matei Lúcio Flávio (1979), como já observamos, insiste em uma narrativa mais simbólica, com menor preocupação com nexos causais. O fluxo da história é fragmentário, episódico; as cenas de violência, tortura e sexo não possuem grande consequência para a história, em sua maioria. Servem, antes, como ilustrações da capacidade de Mariel para com suas paixões e aptidão para a violência.

Podemos observar, como exemplo, que logo após decidir empreender sua caçada à Lúcio Flávio, o filme corta para uma cena em uma locação onde se presume ser um quarto de motel dois amantes são interrompidos por Mariel e seu comparsa

(interpretado por Anselmo Vasconcellos) em busca do bandido; tudo revela-se um mal entendido e os dois personagens assustados pelos policiais não aparecem de novo na narrativa.

Sendo uma história sobre os mesmos personagens de maneira espelhada, há de se observar como retratam uma atividade corriqueira do Esquadrão da Morte: a tortura. Em *O Passageiro da Agonia*, a cena “garante, em sua brutalidade, a força da denúncia tão aparentada com a proposta de Louzeiro” (Eduardo, 2012, p. 101). Lúcio Flávio chega ao presídio onde será interrogado aos 20:15 de projeção e a tortura que se segue prossegue até alcançar a marca de 28:05.

Não há trilha sonora durante a maior parte da projeção, apenas no final, quando Lúcio é obrigado a fazer sexo oral no amigo Micuçu, que é executada uma música instrumental de suspense, com acordes graves e dissonantes.

Enquanto isso, no filme de Calmon, após a interação entre Mariel e Lúcio Flávio, à 01:06:12 de projeção, a trilha sonora introduz “Lady Laura”, de Roberto Carlos, e aos 01:09:36, a música é interrompida após os policiais corruptos serem torturados e executados. Há uma contraposição simbólica entre a música de Roberto Carlos, que expressa amor pela mãe e nostalgia pela infância, e o corpo sendo massacrado.

Figuras 47 e 48: Diferentes formas de abordar a tortura.



Fonte: Capturas de tela.

Trata-se de uma diferença de cinco minutos a menos, onde também se percebe uma montagem paralela dinâmica: a música emenda três cenas que ocorrem em paralelo do Esquadrão da Morte executando seus elementos problemáticos. Além disso, Mariel não é mostrado torturando ninguém.

Além disso, podemos comparar com outra cena do próprio filme, onde os bandidos invadem a farmácia. A cena vai dos 30:43 aos 37:00. Por quatro minutos, os assaltantes aterrorizam os funcionários, fazendo ameaças ao gerente e um deles estupra a balconista.

O estupro é mais detalhado que qualquer outra cena de violência do filme cometida por policiais; enquanto os policiais dão tiros, apunham ou agridem seus antagonistas, dispensando-os rapidamente, o bandido penetra a vagina mulher com seu revólver e, após o ato, vemos a sua mão ensanguentada, mostrando o resultado da violência. A ação dos policiais que se segue dura cerca de três minutos.

Mesmo após isso, os corpos de responsabilidade do Esquadrão da Morte em sua maioria já “surgem” mortos. Mesmo na cena da tortura do Esquadrão da Morte, a câmera foca no rosto do prisioneiro levando choques por exatos dez segundos, antes de completar uma panorâmica para o rosto de Anselmo Vasconcellos; enquanto isso, em *O Passageiro da Agonia*, vemos Reginaldo Faria ser afogado em um barril cheio d'água por quase dois minutos, em plano-sequência sem cortes.

4.1.2 Protagonistas e antagonistas: dois lados da moeda

Falando dos personagens, é necessário centralizar nas figuras protagonistas e antagonistas de cada obra que mantém uma correspondência (praticamente) direta nos dois filmes: em *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1977), o protagonista é Lúcio Flávio, interpretado por Reginaldo Faria, e o antagonista é Mauro Moretti, versão ficcionalizada de Mariel Mariscot, interpretado por Paulo César Pereio; em *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979) o protagonista é Mariel “Moryscôte” de Matos (grafia do letreiro), interpretado por Jece Valadão e seu antagonista é Lúcio Flávio, interpretado por Paulo Ramos.

O personagem de Lúcio Flávio (interpretado por Reginaldo Faria) é, como citamos na sua respectiva seção, um bandido que segue o estereótipo do *cool*, caracterizado como viril e frio como forma de lidar com seus tormentos interiores. Assim sendo, o protagonista pode ser visto durante a sua narrativa pedindo orientação espiritual para Dondinho, abrindo-se com Janice e procurando justificar suas ações para a imprensa.

Como antagonista no segundo filme, Lúcio Flávio é apresentado em dois momentos: primeiro, espreitando Mariel sob a mira da sua arma; em seguida, ao interagir com o protagonista da obra de Calmon, o personagem interpretado por Paulo Ramos adota diferentes posturas. Ao chegar na cadeia, trata os policiais de maneira debochada, livrando-se das algemas que o prendem com um sorriso. Logo após, provoca Mariel em tom controlado, ameaçando o protagonista com a guerra urbana de policiais *versus* bandidos. Em sua última aparição antes da morte, Lúcio Flávio grita com a câmera após assassinar um enviado de Mariel, sujo de sangue.

Comparativamente, essas duas abordagens de Lúcio Flávio apresentam pouco em comum: enquanto, no filme de Babenco, o bandido só se vale de violência para lucro e autodefesa, mantendo um temperamento constante e melancólico, no filme de Calmon, o personagem é inconstante, indo do cinismo à histeria.

No caso de Mauro Moretti/Mariel, ambas suas encarnações constatarem o gosto do policial por um estilo de vida extravagante, utilizando roupas chamativas e tendo uma vida sexual ativa com um grande número de mulheres. Moretti faz um tipo ambíguo: é ele quem consegue as armas para Lúcio Flávio e seu bando, mas ao mesmo tempo também aparece de surpresa no esconderijo dos assaltantes, sem esclarecer como conseguiu o endereço; também negocia com Bechara para “pegar leve” com Lúcio, evidenciando a corrupção.

Dentro da arquetípica narrativa clássica, pode ser interpretado como o Camaleão da história, que Vogler (2006, p. 116) define como uma figura que “tanto para o herói como para o público, é difícil ter certeza do que eles são. Podem induzir o herói ao erro ou deixá-lo na dúvida, sua lealdade ou sinceridade estão sempre em questão”, tendo como função “trazer dúvida e suspense à história” (Vogler, 2006, p. 118), simbolizando uma “necessidade psicológica de transformação” (idem).

Enquanto isso, no filme de Calmon, mantém-se o apetite de Mariel para dinheiro e sexo; Margarida Maria é a única mulher com que o protagonista se relaciona desenvolvida pelo roteiro. A vaidade, como no filme de Babenco, é materializada através das posses materiais de Mariel, como os ternos de cores fortes. Porém, enquanto protagonista vivido por Jece Valadão, a ambiguidade vai além de apenas razões materiais (dinheiro, sexo) ou pragmáticas (corrupção policial). O roteiro de *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979) mostra Mariel como um personagem que suja as mãos por uma causa, ao seu ver, nobre: o personagem reúne-se com bandidos para ouvir suas propostas, apenas para em seguida ameaçá-los de morte; é preso pela primeira vez

por matar policiais corruptos; e é preso pela segunda vez por não admitir que a mulher que ama seja enterrada como indigente.

Figuras 49 e 50: Moretti e Lúcio Flávio; Lúcio Flávio e Mariel.



Fonte: Capturas de tela.

No tocante ao elenco de apoio *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1977) mostra maior preocupação em individualizar seus personagens para além dos papéis centrais, identificando os personagens dos assaltantes com seus nomes da vida real, enquanto *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979) traz apenas os policiais Mariel e detetive LeCocq e o criminoso do título como figuras diretamente adaptadas da realidade. Outras figuras do segundo filme, como seu colega interpretado por Anselmo Vasconcellos ou seu instrutor, interpretado por Otávio Augusto, não são identificadas por nomes.

Ainda assim, há figuras que desempenham função semelhante na história em ambos os filmes: Dondinho (Grande Otelo) adverte Lúcio Flávio dos riscos de seguir da vida do crime, argumentando que “Madrinha Janaína” não tem como protegê-lo para sempre. Enquanto isso, LeCocq (Dary Reis) encarrega Mariel da missão do policial de proteger a sociedade da figura do marginal, aconselhando-o a deixar a vida de salva-vidas e leão de chácara para trás. Ambos conscientizam e motivam seus respectivos protagonistas, explicando o que precisam fazer e a razão.

Falando do elenco feminino de ambas as obras, podemos identificar como as *femme fatale* das narrativas Lígia em *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1977) e Margarida Maria em *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979). No caso do primeiro filme, a função é mais utilitária: Lígia é parceira afetiva de um dos membros do bando e é eventualmente exposta como a informante da polícia. É por conta dela que os

protagonistas são encontrados, intimidados e eventualmente presos. Ao mesmo tempo, também acaba vitimada quando Lúcio Flávio confessa o envolvimento do Esquadrão da Morte no crime organizado.

Enquanto isso, Margarida Maria acaba tendo um papel mais simbólico: dentro da narrativa sua função é a desestabilização emocional do protagonista, forçando-o para fora da persona de policial honrado. Mariel acaba indo buscá-la em locais identificados com marginais, como vielas sujas, hospícios e valas comuns.

Por último, cabe também apontar o maior vínculo entre as duas produções: o ator Marcos Vinícius. Em ambos os filmes, o ator interpreta um dos comparsas de Lúcio Flávio. No filme de Babenco, Vinícius interpreta Micuçu, parceiro de bando que é torturado ao lado de Lúcio Flávio, envolvido na cena de violência sexual contra o protagonista. Já no filme de Calmon, ele é Célio, um bandido que está determinado não a matar Mariel, mas corrompê-lo, apresentando o negócio e a realidade de boa parte da polícia estar na folha de pagamento dos criminosos. Em ambas as obras, seus personagens são assassinados por terem seu caminho cruzado com o do Esquadrão da Morte.

4.2 Naturalismo e encenação

Após a exposição sobre os dois filmes e a comparação entre suas características mais marcantes, iremos traçar um comparativo entre as interpretações discursivas mais bem difundidas entre as duas obras, pensando como a mesma matriz – o gênero policial – criou duas obras que expressam pontos de vista radicalmente diferentes.

Dentro do campo ideológico, é possível entender para uma parcela considerável do público *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1977) como um filme de esquerda, colocando a figura do criminoso como um fruto das circunstâncias, e *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979) como um filme de direita, retratando o cotidiano do policial violento e expressando o discurso violento que o ampara.

Os depoimentos dos cineastas criam um contraste interessante dentre os pontos de vista expressados: em depoimento a Nagib (2002), Hector Babenco cita ter feito um filme sobre um assunto que incomodava e causava indignação: policiais com

alvará para matar. O autor do roteiro e do romance original, José Louzeiro (2020), por sua vez, afirma em documentário que chamava Lúcio Flávio de “herói” enquanto a polícia o chamava de bandido. Para ele, “herói e bandido andam de braços dados”.

Calmon, por sua vez, assim defende seu filme frente às afirmações de ser uma obra “de direita”:

O negócio é o seguinte: tinham feito uma hagiografia do Lúcio Flávio. O [Hector] Babenco transformou o Lúcio Flávio em herói popular. Uma metáfora do terrorista que assalta banco. Acontece que o Lúcio Flávio não era nada disso. Quando surgiu o filme, nesse ambiente cultural de esquerda em que se vivia e se vive ainda, agora meio desmoralizado porque o nosso líder terrorista está ameaçado de cadeia, as pessoas ficaram putas. Tacharam o *Eu Matei...* de um filme de direita. Como se sabe, boa parte da humanidade é composta de imbecis. Outra boa parte, de oportunistas. O filme pertence a uma linha de produto artístico que leva os instintos mais sombrios e destrutivos, mas reais, ao seu extremo limite. O Tarantino faz essas coisas e todos acham maravilhosos. Ninguém questiona, todos acham o máximo. Porém, dentro de uma leitura marxista de qualquer coisa, é claro e óbvio como uma vaca pastando: trata-se de um filme de direita. (Ormond, 2012)¹⁶

Curiosamente, o discurso dos realizadores torna aparente sua intenção: enquanto Louzeiro vê uma aproximação entre a figura do herói e a figura do criminoso e é acompanhado por Babenco, interessado em fazer um filme com carga de denúncia social sobre os Esquadrões da Morte. Por sua vez, Calmon defende, mais do que uma obra política, seu filme como uma obra que exagera instintos.

Defendemos aqui a ideia que essa marcada diferença entre as duas obras afeta a elaboração de suas imagens, apesar de partirem do mesmo prisma composicional do filme policial: podemos notar em *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1977) uma perseguição do estilo naturalista de “reportagem reconstituída”, como escreve Bazin (2018, p. 285) sobre o neorealismo: um cinema fruto do seu contexto, socialmente comprometido.

Dessa forma, é possível ver como o filme transforma seus elementos diegéticos em elementos significantes: a atuação retraída de Reginaldo Faria contrasta com o “exagero” da atuação dos policiais, todos eles corruptos e/ou brutais dentro da narrativa (o roteiro exclui Hélio Mendonça, personagem da obra original que tentava recuperar delinquentes).

A montagem econômica, com poucos cortes, em cenas especialmente dramáticas (a tortura de Lúcio; o interrogatório de Bechara) se dá em cenas com

¹⁶ Disponível em: <<http://estranhoencontro.blogspot.com/2012/12/biografia-entrevista-antonio-calmon.html>>. Acesso em 01/12/2022.

pouca tentativa de falseamento narrativo: tratam-se de locações reais (apartamentos, galpões, ruas) fotografadas em sua maioria em iluminação natural.

A escolha por essa estilização confere a *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1977) a carga do movimento neorrealista do que justamente Eduardo (2013, p. 24) chama de “parecer documental”: um “coeficiente de realidade” em meio ao falseamento da ficção que confere à obra, mesmo que invente e condense personagens, o que podemos chamar de aura de credibilidade.

Já *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979) avisa desde a sua legenda introdutória que sua lógica se baseia não na realidade, mas, sim, no que era lido nas páginas policiais. Além disso, como seu próprio autor disse, é possível ler o filme justamente como um “tratado” sobre “instintos destrutivos”.

Dentro da percepção geral, porém, o filme passa a ser entendido como essa celebração da força dos policiais justiceiros. Eduardo (2013, p. 43) inclusive trata o filme de Calmon como um “filme-reação”, com um “elogio heroico dos grupos militares da época” (Eduardo, 2013, p. 81), percepção compartilhada com Azeredo (2018, p. 105-106) diz que o filme, apesar da boa realização técnica, é um filme como outros do gênero feitos internacionalmente e mostra-se incomodado com as “luzes e cores de heroísmo” conferidas a Mariel.

Contraponto à mimese realista de Babenco, o filme de Calmon traz como influências nominais o diretor Pier Paolo Pasolini e os escritores Yukio Mishima e William Burroughs, três artistas influentes dentro da questão simbolista. À sua maneira, *Eu Matei Lúcio Flávio* é carregado de símbolos e alegorias: os personagens vestem roupas de cores fortes e posicionam-se frente à câmera de maneira posada. É usado no início o recurso de falar diretamente para a câmera, que quebra o “ilusionismo” ambicionado por *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1977).

Música popular surge como contraponto irônico em cenas de tortura. Os cartazes que decoram os corpos mortos trazem diferentes inscrições, como “Estamos limpando a cidade”, “Os próximos serão Lúcio Flávio, C. O. e Nijini” e “Lobo Bobo! há! Ah! Ah!”, que sem dúvida ajudam a compor a visão dos personagens, tanto em matéria de missão quanto de performance (ao usar de ironia sobre um corpo morto, como é o caso do terceiro exemplo).

Assim, de duas formas diferentes seus autores abordam a questão da violência real através da ficção: Babenco persegue um cinema direto, seco, com iluminação

natural, poucos cortes, reprodução dos personagens reais e falas reproduzidas da realidade para garantir uma aura do supracitado “parecer real”.

Enquanto isso, Calmon é propositalmente artificial, onde a persona de Mariel anda perdido pelo submundo carioca, em busca de marginais para matar, mas tendo esse limite testado pela mulher que ama. À moda *noir*, os elementos estéticos expressam o estado emocional emocionalmente conturbado do protagonista, como diz Augusto (2018, p. 22): o melodrama e o estilo visual acima da coerência narrativa.

Como conclusão, ainda que o filme de Calmon seja percebido como exagerado no sentido de ser mais estilizado, podemos perceber que o filme de Babenco pertence ao mesmo gênero, a uma mesma percepção: o cinema policial.

Afinal de contas, Xavier (1985, p. 39) compartilha da percepção do filme de Babenco que Azeredo (2018) tem do filme de Calmon. *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1977), apesar da carga de denúncia política, ainda é percebido por Xavier como um filme que “sofre do imperativo da ação” e por isso sofre “simplificação”.

Enquanto isso, Azeredo (2018) afirma que *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979) deriva de outros filmes internacionais do gênero para “jogar luzes de heroísmo” sobre Mariel. Curiosamente, o uso de tal jargão é utilizado tanto por José Louzeiro (2020) de maneira positiva quanto por Calmon em entrevista à Ormond (2012) de maneira crítica.

Podemos então notar que os filmes são percebidos por criticar os Esquadrões da Morte ou explorar a violência urbana através da figura de justiceiro a partir da organização proposta por Bakhtin (2016) da elaboração de um gênero do discurso: a escolha temática, a adoção de um estilo e a construção composicional.

Em comum, ambos os filmes tratam da relação tensa e conflituosa entre criminosos e membros do Esquadrão da Morte; o estilo adotado por ambas as obras é o policial, entendido como um filme de temática criminosa que privilegia a ação, sua legibilidade (O’Brien, 2012, p. 33) e se utilizam de certos traços comuns ao gênero, tais como começar a ação em um momento avançado, o uso de figuras como bandidos informantes ou policiais delatores, a presença de mulheres sensuais como *femme fatale*, emboscadas e execuções como elementos surpresa, perseguições e trocas de tiro, entre outros.

O grande ponto de divergência se dá em como esse filme policial é abordado, já que um adota uma estilística mais naturalista e outro uma estilística mais expressionista e simbólica. Ou seja, falamos da construção composicional.

A construção composicional é talvez o elemento mais importante para Bakhtin (2016, p. 11-12) para a formação de um enunciado, “a forma padrão relativamente estável para a estruturação de um todo” (idem). Note-se, porém, que o autor utiliza da expressão “relativamente estável”; as formas do gênero do discurso tendem a ser diversas por conta do contexto da organização do discurso e quem diz, podendo inferir novos sentidos através da adoção de um estilo padrão.

CONCLUSÃO

Através da produção desta dissertação, procuramos conceituar o gênero (ou estilo) cinematográfico compreendido como cinema policial, tentando responder à pergunta de como diferentes projetos sobre um mesmo tema constroem suas convergências e divergências, tendo a hipótese da participação do discurso ideológico como parte fundamental e indissolúvel da narração do real.

Ao longo do texto, exploramos como o que se convencionou a chamar de gênero policial, como muitos outros gêneros cinematográficos, mostra a capacidade de multiplicidade de abordagens a partir de formas similares. A noção de como entender um gênero parte de Bakhtin (2016), e através dele trabalhamos a perspectiva que um gênero de discurso se forma como um modelo flexível através da escolha de um tema, de um estilo e da construção composicional.

Assim, partimos para a conceituação de termos ligados ao filme policial, como o *film noir* e o *thriller* de ação. Percebe-se aqui que há uma percepção de elementos temáticos, tais como um protagonista perdido e confuso, o policial corrupto, a *femme fatale*, um cenário de moral corrompida, e de elementos formais e narrativos, tais como cenas de perseguição filmadas de maneira legível (O'Brien, 2012, p. 33) e estilo visual (Augusto, 2018, p. 22).

A partir de então, partimos para entender o contexto brasileiro que permitiu os dois filmes sobre o Lúcio Flávio: primeiro, a consolidação do gênero policial no período pós-Estado Novo de Getúlio Vargas, que possibilitou a realização de obras mais violentas. Constata-se a produção de obras mais paralelas com a realidade.

Investiga-se que o debate em torno da segurança pública tornou-se importante para a época e, através de mecanismos oficiais do governo, o cinema brasileiro, enquanto indústria, passa a refletir esses temas. Com a censura retraída a partir da segunda metade, o público passou a consumir obras cada vez mais explícitas sobre e sexo e violência e assim, são lançados *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1977) e, dois anos depois, seu filme-resposta, *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979).

Procuramos então pensar nas duas abordagens diferentes da obra sobre o mesmo assunto: a vida e a morte do assaltante de bancos Lúcio Flávio Vilar Lírio e sua relação com os Esquadrões da Morte. Como antecedentes, procuramos entender

através de Misse (1999), Galeazzi (2017) e Manso (2020) de que maneira surge a figura do marginal, como ela se torna um símbolo de resistência para uns e o alvo e extermínio para outros.

Xavier (1985, p. 39) descreve o filme de Babenco como um “policial político”, um filme que usa as marcas distintivas do gênero para trazer uma carga de denúncia crítica contra o status quo da época. Pensamos o filme desde sua gênese como o romance-reportagem de José Louzeiro publicado em 1975, ano da morte do verdadeiro Lúcio Flávio.

Cosson (2017) trabalha o romance de Louzeiro a partir da perspectiva de ser um romance de formação (*Bildungsroman*), onde o protagonista experimenta a tragédia que o cerca escolhendo o que irá fazer de sua vida. Além disso, o autor também detalha sobre como, para garantir a aura de “reportagem” ficcionalizada, é frequente a utilização de indicar dias e lugares típicos do Rio de Janeiro. A obra literária carrega uma ambientação mais completa, por assim dizer, enquanto o roteiro do filme, como disse Eduardo (2013), é uma “coletânea” dos melhores momentos da obra.

Em sua tradução para o cinema, podemos entender o Lúcio Flávio interpretado por Reginaldo Faria como um bandido *cool* por lidar de maneira introspectiva com o seu “eu” agônico. Essa perspectiva cinematográfica é arquetípica do gênero de filmes policial de gângster, em que o protagonista quer algo e vários fatores que o cercam conspiram contra.

Eu Matei Lúcio Flávio (1979) é abordado como um filme-reação (Eduardo, 2013), descrito pelo seu próprio autor (cf. Ormond, 2012) como uma “exploração” de sentimentos extremos, contradizendo as afirmações de que se trata de um filme de “direita”. Porém, para parte da crítica e público, o filme continua a ser controverso por mostrar o policial justiceiro em uma luz positiva (Azeredo, 2018).

Além disso, trabalhou-se com a noção de que o filme de Calmon é aparentado aos *thrillers* de ação realizados nos Estados Unidos de maneira contemporânea, tais como *Perseguidor Implacável* (1971) e *Desejo de Matar* (1974). O'Brien (2012) constata como o afeto do protagonista o faz ver o mundo como um lugar decadente e perigoso.

Colocados lado a lado, os filmes revelaram diferenças de tratamento entre si. O ponto de vista diametralmente oposto entre as obras (o protagonista de uma é o antagonista de outro, e o reverso). No filme de Babenco, a utilização de trilha sonora

é comedida e a maioria das cenas resolve-se em enquadramentos fixos e poucos planos (quando não plano único).

Calmon, por sua vez, imprime maior estilização ao seu filme, através de atuações históricas dirigidas à câmera, da duração reduzida dos atos violentos dos policiais *versus* os crimes dos bandidos. No campo social, resgatamos a noção de “soberanos performativos” de Butler (2021) como os que possuem o privilégio de expressão, agindo com anuência da lei. Tem, portanto, seu discurso de ódio legitimado: Mariel é uma figura que ameaça diretamente a questão da normalidade com sua retórica “contra os marginais”. Sua “soberania” é estabelecida por poder fazer valer as suas ameaças.

Dentro das duas ficções, personagens de apoio demonstram preocupações diferentes: enquanto o Lúcio Flávio de Reginaldo Faria é aconselhado a deixar a vida de crimes para trás por seu amigo e guia espiritual, o Mariel de Jece Valadão é radicalizado em seu discurso antimarginal pelo seu instrutor. Além disso, temos personagens mulheres (a informante Lígia em Babenco, a prostituta viciada Margarida Maria em Calmon) desempenhando o arquétipo de Camaleão. Cada uma a sua forma acaba por atordoar o protagonista com sua dualidade, obrigando-o a se adaptar (Vogler, 2006).

Assim sendo, a seleção e organização dos fatos, o estágio que entendemos como “construção composicional” possibilita a expressão de diferentes pontos de vista sobre a mesma obra. Há convergências inevitáveis: a polícia está tomada por policiais corruptos, há uma tensa relação entre bandido e policial. Seus protagonistas são presos por razões escusas tentando encontrar meios de sobreviver em meio à uma guerra entre duas forças de enorme tamanho.

Os filmes, então, apesar de adotarem o gênero policial, acabam colocando em xeque a produção de sentido a partir do tema. Por conta disso, o mesmo gênero é capaz de produzir obras como as de Babenco e Calmon, com escolhas determinantes como o ponto de vista, o tom das atuações, a estilização da fotografia, a presença ou não de música e o ritmo da montagem geram duas obras que expressam, formalmente, sua grande diferença ideológica.

Conclui-se então que, mesmo em um esquema produtivo industrial, o autor, aquele que realiza obra, irá desempenhar um papel determinante e irá tentar produzir uma retórica. Assim sendo, sabendo que um “ponto de vista neutro” é sabidamente impossível, o interesse de apontar as divergências entre duas obras que anunciam o

intento de adaptar personagens da vida real é que a História, justamente, será lida sob as luzes daquele que a relata.

O tiroteio discursivo prossegue no nosso cinema através de obras como *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (José Padilha), o primeiro tido como detonador de uma onda de filmes “de favela”, nicho que, apesar do sucesso, desperta antipatia por parte da população. O segundo, ao mostrar o dia-a-dia das operações especiais da polícia do Rio de Janeiro, também atrai críticas relativas no campo ideológico.

Parece difícil, então, que tais discursos sejam combináveis, conciliáveis. Através da nossa análise comparativa de ambos os filmes, percebemos elementos estéticos e narrativos que diferenciam brutalmente o comportamento de seus diretores ao abordar o conjunto de eventos nos quais os filmes se baseiam.

Um filme procura expor um elemento da realidade, mesmo que para isso precise simplificá-la (Xavier, 1985, p. 39): o outro surge como uma “fantasia de poder”, carregada de discurso contra o inimigo “marginal”, aludindo à violência de maneira cínica, performática e catártica (cada assassinato de bandido e policial corrupto sendo um espetáculo à parte).

Mariel Mariscot e Lúcio Flávio são literalmente “polícia e bandido”, encarnando as figuras arquetípicas do perseguidor/perseguido. Novas abordagens fornecem um caminho tensionado entre a denúncia política e a exploração melodramática dos sentimentos.

Os atores que os interpretam não apenas carregam em si *personas*, mas também discursos. Por mais que peguemos o mesmo molde (o filme policial) e o mesmo ponto de partida (um filme sobre Lúcio Flávio), os interesses diversificados irão afetar em profundidade a composição das obras.

O cinema policial surge então, em seus filmes-denúncia e em seus filmes-resposta, com a missão de ser o “campo de batalha” onde, de diferentes maneiras, luta-se pela expressão de respectivas e inconciliáveis retóricas sobre o mundo.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Luciana Corrêa de. “*Cais do Vício e Noivas do Mal*”. In: *Contracampo*. [S. l.], 2006. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/67/caisdovicionoivasdomal.htm>>. Acesso em: 25/10/2022.
- AUGUSTO, Sérgio. “Apontamentos para uma história do thriller tropical”. *Revista Filme Cultural*, Rio de Janeiro, ed. 40, 1982.
- AVELLAR, José Carlos. “Contrato de Trabalho: Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia”. In: Pedro Henrique Ferreira (org.). *No rastro do crime: O cinema policial brasileiro*. Bauru: Dilúvio, 2013.
- AZEREDO, Ely. “A nova morte de Lúcio Flávio: *Eu Matei Lúcio Flávio*”. In: Pedro Henrique Ferreira (org.). *No rastro do crime: O cinema policial brasileiro*. Bauru: Dilúvio, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?*. São Paulo: Ubu, 2018.
- BLAKENEY, Katherine. “An Analysis of Film Critic Andre Bazin’s Views on Expressionism and Realism in Film”. *Inquiries Journal*, Abingdon, v. 1, ed. 12, 2009. Disponível em: <<http://www.inquiriesjournal.com/articles/86/an-analysis-of-film-critic-andre-bazins-views-on-expressionism-and-realism-in-film>>. Acesso em: 06/01/2023.
- BUTLER, Judith. *Discurso de ódio: Uma política do performativo*. São Paulo: UNESP, 2021.
- COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- COSSON, Rildo. *Fronteiras contaminadas: literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970*. Brasília: Editora UnB, 2007.
- DAMIÃO, Carla Milani; PRADO, Edson Lenine G.; SILVA, Jadson Teles; CAMPOS, Joyce Neves de; TRIZOLI, Talita. “O eu impertinente: Romantismo, eu agonal e filme de gangster”. *Inquietude*, Goiânia, v. 3, ed. 2, p. 235-285, ago/dez 2012.
- 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*. Orientador: Marcelo Magalhães Bulhões. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Bauru, 2013.
- FREIRE, Rafael de Luna. *Atalhos e quebradas: Plínio Marcos e o cinema brasileiro*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

_____. *Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

GALEAZZI, Annelise Estrella. “‘Seja Marginal, Seja Herói’: vida e obra de Hélio Oitica”. XV Congresso Internacional da Abralic. 2017, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522177614.pdf>. Acesso em 04/01/23.

A LUTA DEMOCRÁTICA. “Flávio terá de responder a um latrocínio em Minas”. *A Luta Democrática*, Rio de Janeiro, p. 2, 3 fev. 1974. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/030678/per030678_1974_05704.pdf. Acesso em: 29 jun. 2022.

HELAL FILHO, William. “Mariel Mariscot: O ‘homem de ouro’ da polícia que foi morto tentando ser banqueiro do jogo do bicho”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08/10/2021. Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/blog-do-acervo/post/mariel-mariscot-o-homem-de-ouro-da-policia-que-foi-morto-tentando-ser-banqueiro-do-jogo-do-bicho.html>>. Acesso em: 11/10/2022.

HINGST, Bruno. *Projeto ideológico cultural no regime militar: o caso da Embrafilme e os filmes históricos e adaptações de obras literárias*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-23082013-092350/>. Acesso em: 05/01/2023.

HOBSBAWM, Eric. *Bandidos*. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

KAPAZ, Ana Key. *O fenômeno Tropa de Elite e suas relações com a sociedade brasileira contemporânea*. São Paulo: Mnemocine, 2017.

LOUZEIRO, José. *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*. São Paulo: Abril, 1982.

LÚCIO Flávio: “Sobre a censura ao livro e à adaptação cinematográfica”. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*, Rio Grande do Sul, ed. 23, p. 11-21, jan/jun 2014.

LUSVARGHI, Luiza. “História, ficção e realidade nos filmes policiais brasileiros”, *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Manaus, 4 a 7/9/2013, Manaus.

MACHADO, Patrícia. “Violência urbana na Ditadura Militar: Registro e historicidade nos filmes policiais”. In: Pedro Henrique Ferreira (org.). *No rastro do crime: O cinema policial brasileiro*. Bauru: Dilúvio, 2013.

MANSO, Bruno Paes. *A república das milícias: Dos esquadrões da morte à era Bolsonaro*. São Paulo: Todavia, 2020.

MASCARELLO, Fernando (org). “Film noir”. In: *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus Editora, 2015.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MCKEE, Robert. *Story: Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Curitiba: Arte e Letra, 2006.

MILANI, Robledo. "O Rei da Noite". In: *Papo de cinema*. [S. l.], 2017. Disponível em: <<https://www.papodecinema.com.br/filmes/o-rei-da-noite/critica/>>. Acesso em: 05/11/2022.

MISSE, Michel. *Malandros, marginais e vagabundos: A acumulação social da violência no Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 1999.

MOREIRA, Adilson. *Racismo recreativo*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

NAGIB, Lúcia (org). *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

O' BRIEN, Harvey. *Action Movies: The Cinema of Striking Back*. Estados Unidos: Wallflower, 2012.

OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PESSOA, Fernanda. "Nos Embalos de Ipanema (1978), de Antônio Calmon". In: SILVA, Fernando. *Dez filmes que marcaram o cinema erótico brasileiro dos anos 1970*. [S.l.] Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/xwk39k/dez-filmes-que-marcaram-o-cinema-erotico-brasileiro-dos-anos-1970>. Acesso em 22/11/2022.

QUEIROZ, Eliana. *A Scena Muda como fonte para a história do cinema brasileiro (1921-1933)*. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.

RAMOS, José Mário Ortiz. "A questão do gênero no cinema brasileiro". *Revista da USP*, São Paulo, n. 19, set. out. nov. 1993. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/27039/28813>>. Acesso em: 25/10/2022.

REIMÃO, Sandra. "Lúcio Flávio – sobre a censura ao livro e à adaptação cinematográfica". *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*, n. 23, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/LA/index>.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa: Tomo III*. São Paulo: Papyrus, 1997.

ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

_____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROCHA, Lays Parreira. “O filme *O descobrimento do Brasil* e sua relação com a cultura histórica dos anos 1930”. Disponível em: <<https://laysrocha.jusbrasil.com.br/artigos/112133902/o-filme-o-descobrimento-do-brasil-e-sua-relacao-com-a-cultura-historica-dos-anos-30>>. Acesso em: 05/ 01/2023.

SANTOS, Ana Carolina Ribeiro Dos. Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia: *um estudo das relações intertextuais entre o material jornalístico do “caso Lúcio Flávio” e o primeiro romance-reportagem de José Louzeiro*. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual Paulista (UNESP), Bauru, 2021.

SILVA, Aguinaldo. “O caso dos bandidos diferentes”. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 24, 04/12/1972. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=123307&pagfis=124&url=http://memoria.bn.br/docreader#>>. Acesso em: 29/06/2022.

_____. “O fim amargo: A morte de Lúcio Flávio Vilar Lírio no Instituto Penal Hélio Gomes, no Rio”. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 118, p. 7, 7 fev. 1975. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=123307&pagfis=2654&url=http://memoria.bn.br/docreader#>>. Acesso em: 29/06/2022.

_____; MACHADO, Aroldo. “Ringo’ Mariel e as forças ocultas”. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 7, 19/03/1973. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=123307&pagfis=465&url=http://memoria.bn.br/docreader#>>. Acesso em: 29 jun. 2022.

SILVA, André Januário da; FERREIRA, Lucia Maria Alves. “Cinema, memória e discurso: o gênero chanchada na perspectiva bakhtiniana”. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n. 4, p. 145-154, 2º sem. 2010.

SOUZA, Mirella Bravo de. “O fluxo narrativo de personagens criminais: Estudo sobre as histórias jornalísticas de Lúcio Flávio Vilar Lírio e Leonardo Pareja”. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/pjbr/arquivos/dossie7_c.htm. Acesso em: 29/07/2022.

VASQUES, Letícia Veiga. “Por uma literatura de massa: *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*, de José Louzeiro”. *MEMENTO: Revista de Linguagem, Cultura e Discurso*, Três Corações, v. 7, p. 1-19, 2016.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: Estruturas míticas para escritores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. 434 p.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

_____. “Do Golpe Militar à Abertura: A resposta do cinema de autor”. In: Ismail Xavier; Miguel Pereira; Jean-Claude Bernardet. *O desafio do cinema: A política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. cap. 1, p. 7-46.

_____. “O lugar do crime: a noção clássica de representação e a teoria do espetáculo, de Griffith a Hitchcock”. In: Ismail Xavier. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FILMOGRAFIA CITADA

A Dama do Cine Shanghai (1988, dir. Guilherme de Almeida Prado)
A Rainha Diaba (1974, dir. Antônio Carlos da Fontoura)
A Terra Treme (1948, dir. Luchino Visconti).
Amei um Bicheiro (1953, dir. Paulo Wanderley e Jorge Ileli)
Assassinato em Copacabana (1962, dir. Eurides Ramos)
Assassino Público Número Um (1957, dir. Don Siegel)
Bang Bang (1971, dir. Andrea Tonacci)
Barravento (1962, dir. Glauber Rocha).
Boca de Ouro (1963, dir. Nelson Pereira os Santos)
Bonnie & Clyde — Uma Rajada de Balas (1967, dir. Arthur Penn)
Cais do Vício (1955, dir. Francisco José Ferreira)
Carandiru (2003, dir. Héctor Babenco)
Cidade Ameaçada (1960, dir. Roberto Farias)
Cidade de Deus (2002, dir. Fernando Meirelles e Kátia Lund)
Couro de Gato (1960, dir. Joaquim Pedro de Andrade)
Crime de Amor (1965, dir. Rex Endersleigh)
Desejo de Matar (1974, dir. Michael Winner)
Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964, dir. Glauber Rocha)
Dillinger (1973, dir. John Milius)
Dois Perdidos numa Noite Suja (1970, dir. Braz Chediak)
Eu Matei Lúcio Flávio (1979, dir. Antônio Calmon)
Histórias que nosso cinema (não) Contava (2017, dir. Fernanda Pessoa)
Independência ou Morte (1972, dir. Carlos Coimbra)
José Louzeiro: Depois da Luta (2020, dir. Maria Thereza Soares)
Ladrões de Bicicleta (1984, dir. Vittorio de Sicca)
Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia (1977, dir. Héctor Babenco)
Madrugada de Sangue (1957, dir. Maurício de Barros)
Maior que o Ódio (1951, dir. José Carlos Burle)
Matou a Família e foi ao Cinema (1969, dir. Júlio Bressane)
Mineirinho Vivo ou Morto (1967, dir. Aurélio Teixeira)
Missão: Matar! (1972, dir. Alberto Pieralisi)
Mulheres e Milhões (1961, dir. Jorge Ileli)
Na Senda do Crime (1954, dir. Flaminio Bollini Cerri)
Navalha na Carne (1969, dir. Neville d'Almeida)
Noivas do Mal (1952, dir. George Dusek)
O Amuleto de Ogum (1974, dir. Nelson Pereira dos Santos)
O Assalto ao Trem Pagador (1962, dir. Roberto Farias)
Bandido da Luz Vermelha (1968, dir. Rogério Sganzerla)
O Caso dos Irmãos Naves (1967, dir. Luís Sérgio Person)
O Doutrinador (2018, dir. Gustavo Bonafé)
O Homem da Cruz (1943, dir. Roberto Rossellini)
O Massacre de Chicago (1967, dir. Roger Corman)
O Pagador de Promessas (1962, dir. Anselmo Duarte)
O Poderoso Chefão (1972, dir. Francis Ford Coppola)
O Rei da Noite (1975, dir. Héctor Babenco)
Ódio (1977, dir. Carlo Mossy)

Operação França (1971, dir. William Friedkin)
Os Cafajestes (1962, dir. Ruy Guerra).
Os Fuzis (1964, dir. Ruy Guerra)
Os Inconfidentes (1972, dir. Joaquim Pedro de Andrade)
Paraíba, Vida e Morte de um Bandido (1966, dir. Victor Lima)
Perseguidor Implacável (1971, dir. Don Siegel)
Pixote, A Lei do Mais Fraco (1981, dir. Hector Babenco)
Por Um Punhado de Dólares (1964, dir. Sergio Leone)
Por Uns Dólares a Mais (1965, dir. Sergio Leone)
Quem Matou Anabela? (1956, dir. D. A. Hamza)
Redenção (1959, dir. Roberto Pires)
Rio Zona Norte (1957, dir. Nelson Pereira dos Santos)
Rio, 40 Graus (1955, dir. Nelson Pereira dos Santos)
Roma, Cidade Aberta (1945, dir. Roberto Rossellini)
Rota Comando (2009, dir. Elias Júnior)
Salô ou os 120 Dias de Sodoma (1975, dir. Pier Pasolini)
Scarface (1982, dir. Brian De Palma)
Scarface — A Vergonha de uma Nação (1932, dir. Howard Hawks)
Tempo de Violência (Hugo Kusnet, dir. 1969)
Teorema (1968, dir. Pier Paolo Pasolini)
Terra em Transe (1967, dir. Glauber Rocha)
Tocaia no Asfalto (1962, dir. Roberto Pires)
Três Homens em Conflito (1966, dir. Sergio Leone)
Tropa de Elite (2007, dir. José Padilha)
Última Parada 174 (2008, dir. Bruno Barreto)
Uma Pistola Para Ringo (1965, dir. Duccio Tessari)
Veneno (1953, dir. Gianni Pons)
Vereda da Salvação (1965, dir. Anselmo Duarte)
Viver de Morrer (1969, dir. Jorge Ileli)
Xica da Silva (1976, de Carlos Diegues)