NO RASTRO DO CRIME

O CINEMA POLICIAL BRASILEIRO

Ministério da Cultura apresenta
Banco do Brasil apresenta e patrocina

NO RASTRO DO CRIME

O CINEMA POLICIAL BRASILEIRO

Produção
Dilúvio Produções

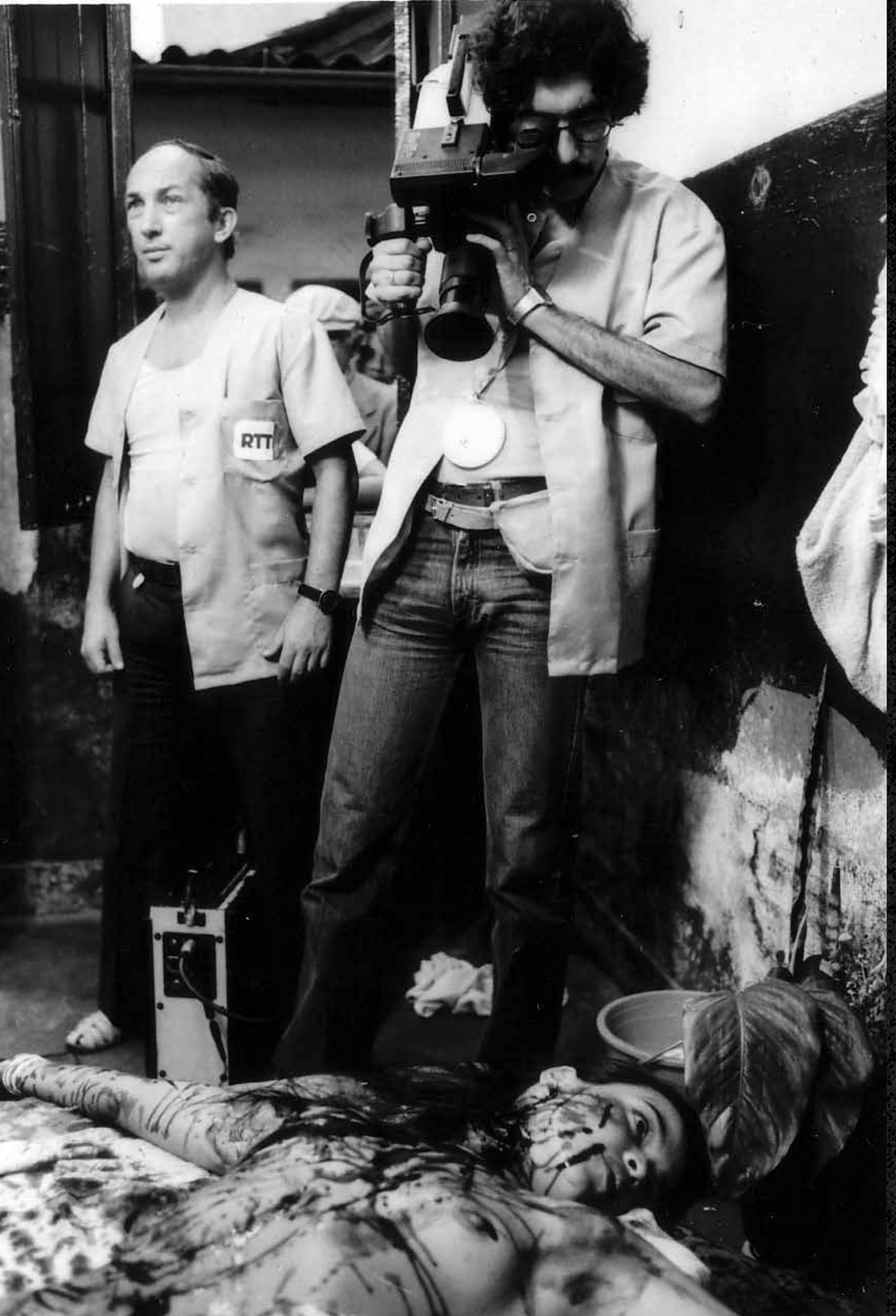
Curadoria
Pedro Henrique Ferreira

O Ministério da Cultura e o Banco do Brasil apresentam a mostra No rastro do crime: o cinema policial brasileiro, retrospectiva que traça um panorama sobre o gênero do cinema policial na história do cinema nacional. Gênero de maior repercussão e sintonia com a realidade brasileira, o filme policial é um traço característica da nossa tradição cinematográfica e alguns dos nossos principais realizadores flertaram com ele.

A programação conta com uma seleção de 25 longas-metragens que procuram esboçar a trajetória do gênero, da década de 1940 aos anos 2000, trazendo desde obras canônicas como O assalto ao trem pagador (1962), Lúcio Flávio, Passageiro da Agonia (1977), República dos assassinos (1979) ou Tropa de Elite (2007), até filmes menos conhecidos como Perpétuo contra o esquadrão da morte (1973), Massacre no supermercado (1968) ou A próxima vítima (1983).

Com a realização deste projeto, o Banco do Brasil reafirma o seu compromisso com a divulgação de elementos que compõem a cultura e a arte cinematográfica brasileira, ao mesmo tempo em que oferece ao público a oportunidade de conhecer mais de perto iniciativas inovadoras que apresentam os gêneros mais originais da história do nosso cinema.

Centro Cultural Banco do Brasil



SUMÁRIO

10 **APRESENTAÇÃO**
GARRANCHOS SOBRE UM GÊNERO TUPINIQUIM
Pedro Henrique Ferreira

16 APONTAMENTOS PARA UMA HISTÓRIA DO THRILLER TROPICAL
Sérgio Augusto

26 SUBÚRBIOS REAIS, ANÔNIMOS E PERIGOSOS: O RIO DE JANEIRO EM TRÊS FILMES POLICIAIS DA DÉCADA DE 1950
Rafael de Luna Freire

34 BREVE MAPEAMENTO DAS RELAÇÕES ENTRE VIOLÊNCIA E CULTURA NO BRASIL CONTEMPORÂNEO
Karl Erik Schollhammer

52 INTRODUÇÃO AO CINEMA POLICIAL BRASILEIRO
Andrea Ormond

54 VIOLÊNCIA URBANA NA DITADURA MILITAR: REGISTROS E HISTORICIDADE NOS FILMES POLICIAIS
Patrícia Machado

58 A MÁSCARA VAZIA: SONHOS COSMOPOLITAS DE UMA INDÚSTRIA MARGINAL
Filipe Furtado

63 A LUZ DO CRIME À LUZ DO CRIME
Francis Vogner dos Reis

69 TRÊS FILMES POLICIAIS
Luis Alberto Rocha Melo

75 **CRÍTICAS DA ÉPOCA**

76 TOCAIA NO ASFALTO
David E. Neves

77 UMA COISA ESCABROSA
República dos Assassinos
José Carlos Avellar

80 UM FILME DE FORÇA SOBRE AS RAÍZES DA VIOLÊNCIA POLICIAL
República dos Assassinos
Ney Gastal

83 O ESQUADRÃO DA MORTE CONTRA O CINEMA NOVO
Perpétuo contra o esquadrão da morte
Armindo Blanco

86 O ASSALTO AO TREM PAGADOR
Pedro Lima

87 PARAÍBA
Paraíba, vida e morte de um bandido
Ely Azeredo

89 CLÁUDIA
O Caso Cláudia
José Carlos Avellar

92 A ROTINA DO SUCESSO
Missão: Matar!
Alberto Shatovsky

93 VIOLÊNCIA E ELEIÇÃO EM FILME DE JOÃO BATISTA DE ANDRADE.
A Próxima Vítima
Susana Schild

95 O LIXO OCIDENTAL
A Próxima Vítima
José Carlos Avellar

99 O PRAZER DO CINEMA
O Marginal
Ely Azeredo

102 CONTRATO DE TRABALHO
Lúcio Flávio o passageiro da agonia
José Carlos Avellar

105 A NOVA MORTE DE LÚCIO FLÁVIO
Eu Matei Lúcio Flávio
Ely Azeredo

107 SANGUE E LANTEJOULAS
A Rainha Diaba
Salvyiuio Cavalcanti de Paiva

109 RADIOGRAFIA DE UM SUCESSO
Barra Pesada
Miguel Pereira

114 O VOTO VINCULADO
O Sequestro
José Carlos Avellar

118 FICHAS TÉCNICAS

128 CRÉDITOS

APRESENTAÇÃO

GARRANCHOS SOBRE UM GÊNERO TUPINIQUIM

Pedro Henrique Ferreira

Quando *Tocaia no asfalto* foi lançado, em 1962, a recepção critica foi em boa parte de rejeição, tanto do lado dos cinemanovistas, quanto por parte dos que se opunham ao movimento. No canônico *Revisão crítica do cinema brasileiro*, publicado pela primeira vez em 1963, Glauber Rocha afirmou que o filme "ressentia-se de profundidade ideológica", assim como o *Assalto ao trem pagador*, de Roberto Farias, realizado naquele mesmo ano. Cyro Siqueira, no *Jornal da Tarde*, era ainda mais categórico: "Nem o mais condescendente esforço de compreensão da realidade social da Bahia seria capaz de explicar a ruindade deste filme", e conclui dizendo que era o pior filme do cinema baiano e do cinema novo. Na via oposta da disputa ideológica, Santos Pereira utilizou-se dele para traçar uma crítica direta ao movimento, afirmando que "sua deficiência vai se tornando comum à maioria de seus companheiros de 'escola baiana', ou do chamado 'cinema novo': aquela da falta de maturidade intelectual, de domínio da construção especificamente narrativa, de posse dos segredos do arcabouço dramático de toda obra cinematográfica". Na mesma linha, um outro autor destila preconceito ao dizer que "a crítica social e política que insinua (o filme) é do nível de orador de comício suburbano". E conclui assertivamente com o pedido para que "não façam 'cinema novo', rapazes, façam cinema bom". A exceção talvez tenha sido David Neves: "*Tocaia no asfalto* resulta num filme muito interessante, a que se assiste sem a necessidade de recorrer, para admirá-lo, a uma dose extra de patriotismo condescendente".

Esta quase unânime rejeição é algo significativa. Os argumentos gerais para a condenação do filme giram em torno de duas noções básicas. Em primeiro lugar, que o filme não consegue organizar um discurso ideológico mais acabado ou evocar a luta de classes. Neste sentido, o golpe de Glauber é retilíneo: "em *Tocaia no asfalto*, o personagem consciente é um típico deputado reformista dos partidos de direita do Brasil", descreveu o autor, e prossegue: "usando o termo 'acabar com a chaga da corrupção política', Schindler e Pires reduziram o problema brasileiro (particularizando o Nordeste do latifúndio) a uma questão de 'corrupção política', quando, na verdade, é um problema de classes contra classes". Cyro Siqueira complementa que Roberto Pires foi "um diretor sem imaginação, que não foi nem mesmo capaz de explorar o que existe de mais socialmente agressivo no seu Estado e em sua capital – o espantoso abismo entre a massa da população de uma cidade sem classe média e a ostentatória riqueza de um grupo de famílias".

O segundo argumento que impera é estético, girando em torno de críticas vagas à organização da narrativa, ao uso de estereótipos e clichês e ao tratamento pouco fidedigno à realidade. Para Cláudio Melo e Souza, no *Jornal do Brasil*, "esse pedido de socorro à caricatura desfigura o drama, e dilui a seriedade com que se pretende fazer uma denúncia". Em tônica semelhante, Sérgio Augusto escreveu no *Correio da Manhã* que "o mal do novo cinema brasileiro, preocupado na análise crítica ao ambiente burguês, é sua tendência perniciosa à caricatura, ao grotesco, à falsidade". Santos Pereira arguiu que o erro é "o roteiro, a enfabulação, o desenvolvimento dramático, a validade humana, a credibilidade", dizendo que os personagens do filme "são menos transfigurações ou recriações das criaturas humanas com as quais cruzamos todos os dias nas ruas do que caricaturas de estereótipos pintados pela imaginação dos contadores de anedotas ou ficcionistas". Reclama-se tanto da postura política do filme quanto da sua falta de autenticidade.

Estas duas linhas de argumentação serviram para diversas das críticas tecidas a vários longas-metragens elencados aqui, nesta retrospectiva. Em 1979, mais de quinze anos depois, *O caso Cláudia*, por exemplo, era atacado por Nelson Motta por possuir "personagens sem estrutura, implausíveis, improváveis e despidos de qualquer solidez, como um traficante tipo comercial-de-cigarros e uma jovem incompreendida-e-sonhadora". Em 1983, *A próxima vítima* fora julgado por Geraldo Mayrink como um filme "movimentado, mas inconvincente", ao qual faltava "força para escapar do confronto constrangedor com a realidade". *Eu matei Lúcio Flávio* e Ódio seriam acusados por retratar, sem julgamentos, personagens de crenças violentas, um "pistoleiro desalmado" de natureza fascista.

O curioso é que este conjunto de filmes foi poucas vezes visto como produto de gênero, cuja operação cinematográfica dissesse menos respeito a *filtros da realidade* e mais a estereótipos e caricaturas – a redução do traço individual ao tipo coletivo. E mesmo quando o foram, as balizas que determinaram a valoração do gênero seriam mais baseada nos clássicos policiais ou *gangsters* norte-americanos – a narrativa impecavelmente organizada em três atos, encadeada para uma finalidade (o que nem no cinema clássico americano era uma verdade) – do no esforço por se delinear um típico gênero tupiniquim. O que move esta retrospectiva, em vários sentidos, é o esforço por lançar um olhar à produção do gênero policial brasileiro – pegando exemplares que vão do final da década de 1940 até a década de 2000 –, e por deitar frente ao espectador o conjunto de suas obras. Assim, abrem-se as possibilidades de se extrair conclusões sobre as suas propriedades, sobre como eles dialogam entre si e constituem um gênero ou uma classe de filmes com aspectos próprios, cuja evolução, naturalmente, transformou estes aspectos ao longo do tempo, e de acordo com o cenário social adequado. Vendo-os em conjunto, neste esforço aproximativo, faz-se possível perceber qualidades e recorrências, as ações e personagens comuns e tocantes, de tal forma que este novo genérico a surgir possa confrontar as habituais expectativas. Nesse sentido, tanto a narrativa frouxa, errática ou divagante, quanto a falta de autenticidade, encenação irrealista e rocambolesca, e mesmo a dubiedade ou o niilismo ideológico, poderiam ser vistos mais como características de estilo do que como erros grotescos no modo de se fazer.

Não obstante, estas críticas recorrentes a muitos dos filmes aqui presentes parecem salientar alguns desses traços que saltam aos olhos de imediato, se os pensarmos por oposição. Desde os primórdios, houve uma aproximação entre o policial e o jornalismo criminal, reproduzindo ou antecipando os *fait divers* comuns às narrativas literárias e cinematográficas francesas. No que é frequentemente mencionado como primeiro exemplar, *Os estranguladores* (1908), sucesso de público da Photo-cinematographia brasileira, produtora de Antônio Leal e Giuseppe Labanca, ou na série de filmes sobre "o crime da mala", o cinema policial brasileiro já tomava

o sensacionalismo jornalístico como fonte de inspiração *avant la lettre*. Ao longo de sua trajetória, surgiram frequentemente obras que recorriam a figuras de criminosos ou de policiais célebres, ou a casos que tiveram repercussão popular: entre Mineirinho, Lúcio Flávio, Cara de Cavalo, Madame Satã, O Esquadrão da Morte ou a morte de Cláudia Lessin, o único denominador comum era que davam o que falar.

É possível supor que, justamente graças ao beber do anedótico da cidade, é que a crítica cobrava dos filmes também veracidade. Isto quando eles não terminaram temporariamente embargados por algum processo jurídico, ou tiveram seu realizador ameaçado de morte. Foi significativa, por exemplo, a querela entre Nelson Motta e Miguel Borges sobre *O caso Cláudia*. O jornalista baseava-se na correlação entre os personagens ficcionais e reais para dizer que a postura do filme diante deles "pretende, antes de seu julgamento legal, provar a sua culpabilidade, e o faz utilizando fartos meios da ação dramática, da fantasia cinematográfica e da disponibilidade de um espectador diante de um filme". Ao que o diretor teve de redarguir que a crítica "confunde o 'caso Cláudia', fato, com o '*O caso Cláudia*', filme". Não consegue fazer a "separação entre a crônica do real e a fantasia cinematográfica". Apesar de retratarem fatos verídicos e do momento, eram também filmes de gênero, igualmente sensacionalistas e cujos personagens eram mesmo mais tipos do que homens de verdade.

Mas e se o realismo ou a atitude realista do realizador não estivessem visíveis na incorporação de personagens e acontecimentos reais na encenação ou nos acontecimentos da narrativa, mas, em vez disso, na maneira como ele bebe do sensacionalismo popular expresso nos jornais? Isto é, na forma como ele toma como inspiração um gosto enraizado no público brasileiro pelo sensacionalismo criminal como fetiche – esse sabor pelo exagerado e impudico (na overdose de sangue, de violência, de sensualismo e de palavrões) – e procurasse dar uma forma cinematográfica a esse espectro cultural que não tem como não fazer parte constituinte do nosso cotidiano? Em um país dono de uma das maiores taxas de homicídio no mundo, com uma população urbana que de algum modo naturaliza o fato para poder sobreviver no seu dia a dia, evidenciar este *pathos* não é uma atitude muito mais realista do que construir personagens psicologicamente bem determinados e explorar um *mise-en-scène* menos esdrúxula, menos caricata e mais humanizada?

Não seriam também este *mal feito* do encadeamento das ações e estes "roteiros mal construídos", no fundo, esforços para associar a trama policial ao gênero da crônica, tornando o crime um gatilho para engendrar um retrato de costumes – algo presente desde *Assalto ao trem pagador* ou *Tocaia no asfalto* (onde a espera é, no fundo, apenas uma desculpa para se pintar uma panorâmica daqueles mundos) até O *caso Cláudia*, *República dos assassinos* ou *Eu Matei Lúcio Flávio* – do que um real interesse por conduzir o espectador à sua resolução? A desordem e eventual aleatoriedade das narrativas não podem ser também qualificadas como expressões de um sintoma, como eram nos grandes filmes *noir* dos anos 1950, que ganham proporções muito mais tocantes em seu poder revelatório daquilo que se pensava sobre o país ao longo daquelas décadas, do que faria um arco narrativo perfeito, onde cada acontecimento conduzisse ao outro num todo mais harmônico e tradicional? O mesmo não pode ser dito sobre uma suposta dubiedade ideológica própria a eles?

Estas são apenas algumas poucas indagações presentes neste catálogo que, como extensão da exibição dos filmes, procura refletir ou se aproximar desse fenômeno popular que poucas vezes se tornou nosso objeto de reflexão mais detida. Encontraremos aqui alguns dos textos canônicos sobre o gênero, além de outras reflexões provocativas de pesquisadores e críticos que se debruçaram sobre este corpo fílmico, procurando constituir um histórico mais detido do gênero. É o caso dos textos seminais de Sérgio Augusto e de José Mario Ortiz Ramos, e dos trabalhos de mapeamento de Rafael de Luna e Karl Erik Schollhammer.

E ainda, o catálogo trará um corpo de textos inéditos que contemplam novas visões possíveis sobre o fenômeno. O texto de Filipe Furtado refletirá sobre um eterno retorno à marginalidade da nossa indústria cinematográfica (ou Cinemão), a partir de uma de suas figuras mais icônicas:Tarcísio Meira. Francis Vogner dos Reis parte de três filmes para uma investigação sobre a potência estética investida no gênero e sobre o modo como ele constrói sua aproximação com os fatos reais. O texto de Luís Alberto Rocha Melo enxerga como alguns destes filmes refletem o seu momento político, e eventualmente, trazem sentidos que ainda podem ser proveitosos hoje em dia. Diante do atual contexto político em que uma parcela da população parece abrir vias de negociação com a violência do passado, o texto de Patrícia Machado averigua como alguns dos filmes desmistificavam a ação policial na época da ditadura. Por fim, o catálogo elenca algumas das críticas da época de lançamento destes filmes, que nos evidenciam tanto um pouco dos bastidores de realização, quanto do significado histórico que eles obtiveram na época em que surgiram. Críticas tanto positivas, quanto negativas, pois as negativas – como é o caso das sobre *Tocaia no Asfalto* – também nos revelam muito.

APONTAMENTOS PARA UMA HISTÓRIA DO THRILLER TROPICAL

Sérgio Augusto[1]

O CAMINHO DAS AFLIÇÕES

O Western aclimatamos às conve- niências e contingências do Nordeste — daí o Nordestem, com cangaceiros e jagunços atirando em todas as direções, O filmusical degeneramos na chanchada, 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 afliçõões e contradições dos grandes centros urbanos, O rhriller, alguém já disse, é uma espécie de fábula moderna, a fábula das grandes cidades e suas neuroses. Quando perguntaram a Cacá Diégues de que, afinal, tratava A grande cidade, ele respondeu: "É um filme sobre o medo," O medo da selva de concreto, À grande cidade é um thriller exemplar. E não apenas pelos motivos mais evidentes. Além da questão migra- tória (raiz dos conflitos sociais urbanos), nele penetram o som do rádio, da música popular, ecos do Carnaval, enriquecedores signos culturais, infeliz- mente absorvidos com parcimônia pelo gênero. Rogério Sganzerla, Nelson Perei- ra dos Santos e Valter Lima Junior saca- ram esse lance. Não é à-toa que, ao lado da fábula de Diégues, O bandido da luz vermelha (Cboleros & chanchadas), O amuleto de Ogum (umbanda) e À lira do delírio (carnaval) formam no primeiro time do que, com justo orgulho, pode- mos chamar de thriller tropiical.

O QUE PASSOU, PASSOU.

Amei um bicheiro? Naturalismo americanizado. Mulheres & milhões? Arremedo de John Huston (O segredo das jóias), Jules Dassin (Rififi) e Stanley Kubrick (O grande golpe). Por décadas a fio, às convenções semânticas de Holly- wood deram as cartas: Na senda do crime, A outra face do homem, Quem matou Anabela?, Traficantes do crime, Contrabando, Assassinato em Copacabana, O quinto poder, Na mira do assassino, O marginal, ete. E provaram ter maior poder de fogo que as influên- cias, se bem que indiretas, de Nelson Rodrigues (A lei do cão e outras incursões de Jece Valadão), e a proximidade, se bem que desinteressada, com o futebol (Miscara da traição). Supremo atestado de pobreza: após uma imitação canhestra de Bullit, Missão: matar! fazia despencar abismo abaixo um carro sem motor! Simetria ma non troppo.

1 Revista Filme Cultura, no 40. Rio de Janeiro: Embrafilme, ago/out. 1982.

Jorge Ileli não deu a volta por cima: Fiver de morrer arremedava o film noir de Billy Wilder, Pacto de sangue (1). Anselmo Duarte errou na mistura e solou o bolo de Suspeita com À meia luz, que tentou fazer em O descarte. Paranóia já era meio chato no original: Horas de desespero, de William Wyler. À vingança encadeada pelo advogado (Car- lo Mossy) de Ódio deixou de ser novida- de, pela última vez, em 1958, ano em que Henry King lançou Estigma da crueldade. Uma dúvida: o truque do isqueiro, objeto de identificação em Um morto ao relefone, veio da cigarreira do Anjo de Carnaval no fogo ou do isqueiro de Farley Granger, em Pacto sinistro, de Hitchcock? (2). Outra: merece À culpa indulgência só porque, ao invés de copiar o receituário hollywoodiano, inspirou-se no italiano e moderno De punhos cerrados, de Marco Bellochio?

O QUE VIRÁ, VIRÁ.

Prenúncio promissor: Parceiros da aventura, primeira antologia do thriller tropical (prova, enfim, de que ele existe), concentração ao redor da mesa de um bar (lugar tão fundamental quanto o salaon para o western) de tipos e personagens que já vimos em O amileto de Ogum, À lira do deltrio e outras esquinas. Filão em aberto: À Rainha Diaba, sordidez retfinada pelo brilho de quem sabe que decór não é (apenas) pano de fundo. Providência a tomar: descurtir a sisudez, praga do Bênero, e descobrir o humor que, apesar de tudo, está nas ruas. Palmas para o irônico anagrama (Ness Elliot) de Aneci Rocha, em À lira do delírio; a súbita cólica intestinal embalada por Henry Mancini, em Bang-Bang; o papo dos sanduicheiros telefônicos de O caso Cláudia; o cão Rex Stout de Revól ver de brinquedo; o tiro pela culatra do português de Os caras de pau; a caixa de morcegos de Belas e comrompidas; o samba (Rapaz folgado) de Noel Rosa comentando Perpétuo contra o esqua- drão da morte.

Onde começa e termina o rhriller? Eis um limite nem sempre fácil de traçar, na medida em que a estrutura e os processos narrativos do gênero tendem, como os seus bandidos e guardas, a invadir o espaço alheio. Assim como havia elementos do drama policial nas antigas comédias da Atlântida e Herbert Richers (vide: Carnaval no fogo, AÍ vem o barão, Carnaval em Caxias, Sherlock de araque) e mesmo fora delas (vide: É um caso de polícia, produzida pela Paulistânia), as pornochanchadas fizeram do rfhriller seu mais constante campo de experiência e manobra (com a Censura) (3). Sobretudo pelas mãos de Alberto Pieralise (A difícil vída fácil, O estranho vício do dr. Cornélio), Tony Vieira (O exorciísta de mulheres, Desejo proibido, Torturadas pelo sexo, As anmantes de um canalha, Os depravados) e Jean Garret (Amadas e violentadas, Possuídas pelo pecado) — sem embargo de Antônio (Terror e êxtase) Calmon, o enfant gaté do porno-thriller. Temas, tipos, figuras e lugares recorrentes:

Bicheiro — Bem menos presente do que se pensa e deveria. Pela primeira vez em Amei um bicheiro; depois em História de um crápula e Nós, os cana- lhas.

Entorpecentes (uso e tráfico) — Traficantes do crime; Os viciados; Nenê Bandalho; A Rainha Diaba; Barra pesada; Os. amores da pantera; O caso Clâudia; Terror e êxtase; Parceiros da aventura; AÀ lira do delírio; Pixote.

Lenocinio — Assassinato em Copacebana; À difícil vida fácil: Tortu- rados pelo sexo; As depravadas; A lira do deltrio; Pixote.

Favela — Um pouco menos presente do que se supõe e deveria. Em Cidade ameaçado; O as-

salto o trem pagador; À grande cidade; o segundo episódio de Os marginais; o terceiro episódio de Os viciados; Barra pesada; Terror e êxtase.

Rapto — Roberto Carlos em ritmo de aventura; Agnaldo, perigo à vista; Os raptores; O exorcista de mulheres; O filho do chefão; A extor- são; Nem os bruxos escapam; Os depra- vados; Parceiros da aventura; A lira do delírio.

Chantagem — Assassinato em Copacabana; ÀA difícil vida fácil;: A EXIOFSÃãO.

Traição (com ou sem vingança) — Na mira do assassino; Os raptores; Maáscara da traição; O matador profis- sional; o segundo episódio de O impos- sível acontece; Extase de sádicos; O exorcista de mulheres; Adultério, as regras do jogo; Desejo proibido.

Jornalista — Figurinha fácil. Desde o primitivo Hei de vencer! que o jornalista (leia-se: repórter) funciona como uma espécie de ersatz de detetive e testemunha ocular da história. Vide: Cidade ameaçada; O assalto ao trem pagador: o segundo episódio de Os viciados; A diftecil vida fácil: O homem de papel; República dos assassinos; A lira do delírio,

Perdidas nesse maelstrom machista ao extremo, as mulheres não costumam:- levar boa vida. Ora são seres decorativos e indefesos (Giana Maria Canale, em Caçula do barulho, ou Irma Alvarez, em ÀA morte em três tempos), ora fúteis e ambiciosas (Ana Esmeralda, em Querm matou Anabela?) e sonhado- ras (Teresa Raquel, em Frocura-se uma rosa, ou Susana Moraes, em Pedro diabo), quando não destroçam lares e corações (Ilka Soares, em Katucha), reprimem até os filhos (Teresa Raquel, em Revólver de brinquedo), e arrastam, querendo ou não, o homem ao mundo do crime (Anna Christie, em Anjos e demônio; a mãe e à namorada de Rodrigo Santiago, em Nenê Bandalho; e Anik Malvil, em Vida e glória de um canalha) Assassinam também, por motivo torpe (Odete Lara, em Viver de morrer, e Glória Menezes, no segundo episódio de O incrível acontece).

VIAS DE ACESSO

O cinema entrou no Brasil pela rua do Ouvidor; o filme policial preferiu a da Carioca. Fazia já dez anos que o primeiro, com o esquisito e provisório nome de ommniographo, havia arrebatado o distinto público carioca, quando, na rua da Carioca, uma quadrilha, chefiada pela dupla Rocca & Carlétto, raptou e deu cabo de Carluccio e Páulino Fuoco, dois meninos das redondezas. Comoção geral no Rio de Janeiro. Os jornais não se furtaram à tentação de apelidar o criminoso bando de “A Quadrilha da Morte”, nem Rafael Pinheiro e Fignei- redo Pimentel de escrever sobre ela, pouco depois, uma peça teatral, Giu- seppe Labanca, imigrante italiano, ex- jornaleiro e vendedor de bilhetes de loteria, proprietário da Photo-Cinema- tographica Brasileira, que se notabiliza- ria como a primeira produtora nacional de filmes de enredo, empolgou-se com a possibilidade de reconstituir o ocorrido diante de uma câmara. Com base na peça e imagens de Antônio Leal, seu sócio, mais um elenco liderado por Francisco Marzulo e João de Deus, Os estranguladores, promovyido como uma “reprodução da emocionante tragé- dia da Quadrilha da Morte, (4) estreou finalmente no cine Palace, a 3 de agosto de 1908, após 25 dias de adiamento, motivado pelas pressões do pai das vítimas. A Careta apreciou: “. . .é a reprodução exata da terrível façanha de Carletto e Rocca, desde a maquinação entre um abraço e um copo de parati, até a definitiva condenação dos assassi- nos (. . .) a reprodução do crime emo- ciona e revolta: tão bem feita é.” (5)

Mulheres e milhões — 1960 de Jorge Tleli. O crime da mala — 1928 de Antonio Tibiriça, Surgia no Brasil o primeiro filme poliícial. Ou, melhor dito, o embrião de um gênero que, nas décadas seguintes, mostrou-se não só político como periodicamente “sensível a fatos e personagens disponíveis nas primeiras páginas dos jornais.

Viviam então em São Paulo o industrial Elias Fahrat, sua mulher e o guarda-livros Michael Traad, vértices e hipotenusa de um triângulo amoroso que culminaria com um dos mais memoráveis crimes passionais de que se tem notícia. Um dia, Traad matou e esquartejou Fahrat, trancafiou-lhe os pedaços numa mala, seguiu para Santos e lançou ação oceano a sua macabra mercadoria. O pioneiro Marc Ferrez não perdeu tempo e, no segundo dia de outubro de 1908, quando nas ruas o “Crime da Mala” monopolizava àas conversas, lançou, em duas salas cario- cas, A mala sinistra, fita em cinco quadros, com João de Deus e Mercedes Vila. Onze dias mais tarde, no mesmo Palace onde apresentara o primeiro êxito de sua produtora, a dupla Laban- ca & Leal exibia a sua versão, também intitulada A mala siniístra, com Carmen Ruiz e Emilio Silva. Possuía 15 quadros a mais que a de Ferrez e até, segundo a Gazeta de Notícias (6), uma “apoteose colorida”. Causou o impacto esperado. “Pode-se dizer que é uma fita verdadei- ra, d aprês-nature”. (7)

Volta e meia, à falta de assuntos mais palpitantes, o cinema brasileiro apelou para o esquartejamento de Elias Fahrat. Em março de 1918, os jornais paulistanos anunciaram a exibição de À mala sinistra, sem especificar o autor. Difícil saber se era uma nova reconsti- tuição ou se uma reprise de qualquer das versões de 1908. De todo modo, dez anos depois, a Mundial Filmes poria em cartaz outra adaptação: O crime da mala (ou À tragédia silenciosa). E a Iris Filme mais uma, com igual título. (8)

Ainda em 1906, quando da morte dos meninos da Carioca, a fina flor da sociedade carioca foi surpreendi- da com um crime passional entre grã-fi- nos, na Tijuca. Com três anos de atraso, Julieta Pinto, João Barbosa e Rafael Pinheiro o reconstituiram diante da câmara de Antônio Serra. Um drama na Tijuca era uma produção de Labanca & Leal. Em 1913, foi a vez de O crime de Faula Matos — também exibido como Um crime sensacional e O hediondo crime de Paula Matos — feito por Paulino Botelho, com Antônio Ramos e Luiza de Oliveira Há registros, em 1919, de Um crime misterioso, obscura realização, possivelmente derivada de algum fait-clivers. E, ano seguinte, de O crime dos cravinhos, produzida em São Paulo pela Natural Films Rossi & Carrari, mal vista e quase proibida pela polícia.

Áquela altura, o desrespeito a outro mandamento divino começava a caátivar os nossos cineastas. O rumoroso roubo do cofre de um navio levou Paulino Botelho e Cândido de Castro a uma viagem do Rio a Santos e São Paulo, à cata de cenários autênticos para Mil e 400 contos (ou O caso dos caixo- tes), lançado em 1912. O assalto a uma joalheria famosa rendeu, em 1918, O roubo das jórtas da casa Michel. Quatro anos mais tarde, a dupla Rossi & Carrari reproduziria O misterioso roubo dos 500 contos do Banco Italiano de Des- conto (ou O furto dos 500 milhões de réis).

Após dilatado jejum, ao longo do qual nutriu-se quase exclusivamente de melodramas, comédias musicadas e chanchadas, o cinema brasileiro sucum- biria de novo à antiga gula pelos escân- dalos do cotidiano, na década de 60, Antes, apenas desvios ocasionais, incon- seqiientes,

de que é exemplo o sensacio- nalista Mãos sangrentas, com o qual Carlos Hugo Christensen, valendo-se da fuga dos presidiários da ilha de Anchie- ta, em 1952, tentou em vão dar vida a um libelo contra o deplorável status carcerário. O que o argentino Christen- sen não conseguiu, seu conterrâneo Hector Babenco o faria, com notável margem de sensibilidade e impacto, 25 anos depois, em Pixote,

Crimes e assaltos famosos, bio- grafias de marginais e arcanjos da Lei e da Ordem — também em torno disso o Cinema Novo construiu o seu patrimô- nio. Em sua vertente mais comercial, Roberto Farias abriu a picada com uma biografia convencional, mas tecnicamen- te superior aos padrões da época, do bandido Promessinha, rebátizado Passa- rinho e interpretado pelo irmão do cineasta, Reginaldo Farias. Entusiasma- do com a repercussão de Cidade amea-. cçada, inclusive no exterior, Farias investiu em outra ocorrência de grande interesse popular: o auda- cioso assalto a um trem pagador, no município de Japeri (RJ), em junho de 1960, coman- dado por "Tião Medonho". Reconsti- tuiu-o — meticulosamente, resguardan- do-se para as licenças poéticas a que recorreu, de molde à não dispersar a narrativa em demasia. (9) Lançado no auge do populismo janguista (meados de 1962), O assalto ao trem pagador esti- mulou, natural- mente, polêmicas caloro- sas acerca do que, naquele tempo, ainda não chamavam (daprês Eric Hobs- bawm) de "banditismo social", Seu maior mérito, contudo, foi engordar o cacife do filme brasileiro artisticamente empenhado junto ao espectador médio. Tal façanha não logrou, ano se- guinte, o mais genuinamente cinemano- vista Paulo César Saraceni, com Porto das Caixas, despojadissima recriação do "Crime da Machadinha", cometido num vilarejo fluminense por

Araci Abelha, esposa entediada com tudo à sua volta, a começar pelo marido bêbado. "Uma Madame Bovary subdesenvolvida", qua- lificou-a à perfeição Paulo Emilio Salles Gomes, ao vê-la com os contornos de Irma Alvarez e os traços essenciais da mulher que, em Limite, rejeitara o ma- rido e a vidinha de costureira.

Vida morta, cidade decadente, filme morto: o desânimo geral de Porto das Caixas era prop- ositadamente mimé- tico. Rex Endsleigh não ousou tanto ao desencavar, dois anos mais tarde, em Crime de amor, o caso da "Fera da FPenha". À mímese preferiu uma forma atenuada de animismo: a enfatisada mãe, encarnada por Joana Fomm, era um produto das radionovelas que avidamente consumia, e a desesperada amante, interpretada por Beyla Genauer (a "Fera", rebatizada de Cacilda), uma consequência do ambiente fFamiliar repressor em que fora criada, Uma forma de animismo (roupas de luto, penumbras) de fácil assimilação pela platéia. Porto das Caixas derivava de Rossellini; Crime de amor de De Santis, antipodas fontes do Neo-Realismo.

Ao contrário do que ocorrera no início do século, na encruzilhada radical dos anos 60, as dis- crepâncias entre os similares foram bem marcantes, refle- tindo a busca de duas vertentes — uma emocional, outra reflexiva —, nenhuma desprezivel ou fundamentalmente nega- tiva, e que até nossos dias chegariam intactas: Pixote está para O assalto ão trem pagador, assim como AÁfo de violência para Porto das Caixas. (10) Em via paralela, bifurcação da "vertente emocional", foram surgindo subprodu- tos estimulados sobretudo pelas defor- mações culturais do mercado. O grande assalto, produzido na esteira do sucesso de O assalto ao trem pagador, reconsti- tuía o roubo ao trem postal que tornara mundialmente famoso, três anos antes, a figura de Ronald Biges. Sessenta por cento dos diálogos eram em inglês e noventa por cento das imagens em mau hollywoodês. Igual trilha tomaram, com irrelevantes diferenças de esmero artesa- nal, O crime do Sacopá e Massacre no supermercado.

A adaptação de casos verídicos é quase um sub-gênero. Grande Otelo, Jorge Cherques em Massacre no supermercado — 1968 de J. B. Tanko e Jece Valadão em Mineirinho, vivo ou morto — 196 7 de Aurélio Teixeira,

Coube ao veterano Victor Lima deflagrar, a partir de 1966 (vide: Paraí- ba, vida e morte de um bandiído), o fecundo ciclo das biografias de bandidos e policiais, que inflacionariam o cinema brasileiro das duas últimas décadas, Aurélio Teixeira retratou as peripécias de José Rosa de Mi- randa (Jece Vala- dão), em Mineirinho, vivo ou morto; Miguel Borges, as do detetive Perpétuo de Freitas (Milton Morais) e seu êmulo, "Cara de Cavalo" (Waldir Onofre), em Perpétuo contra o Esquadrão da Morte; Leovigildo Cordeiro, as do detetive Lincoln Monteiro (Mauricio do Vale), em Sete homens vivos ou mortos; Hector Babenco, as do bandido Lúcio Flávio (Reginaldo Farias), em Lúcio Flávio, o passageiro da agonia; Miguel Faria Junior (em Republica dos assassi- nos) e Antônio Calmon (em Eu matei Luúcio Flávio), as do "homem de ouro" Mariel Mariscot, vivido, respectivamente por Tarcísio Meira e Jece Valadão. Às desditas de Angela Diniz e Claudia Lessin Rodrigues chegaram à tela sob enfoques mais (Os amores da pantera) e menos (O caso Cláudia) disfarçados. Receios de eventuais processos, quando não de vendetas, como as que Babenco recebeu dos familiares de Lúcio Flávio e de amigos de Mariscot, estes inconfor- mados com o que das características do policial transparecia no investigador Moretti, interpretado por Paulo César Pereio. (11)

Por isso, em Os amores da pantera, Ángela Diniz metamorfoseou-se em Tamara, na pele de Vera Gimenez. Michel Frank virou Pierre Dorf e seu pai, Egon, Otto, em O caso Cláudia, que ao público externo seu autor vendeu como uma astuciosa desconversa biográ- fica. O sacrifício de Cláudia Lessin fora mero pretexto para reproduzir em cena o jogo de forças da sociedade burguesa do Rio. Nem todos alcançaram a mensa- gem.

Há sempre intenções de alguma nobreza ocultas por trás até mesmo de produtos aparen- temente confeccionados para tirar proveito de eventos que sen- sibilizaram a opinião pública,. As de caráter sócio-político, aliás, são as mais freqientes. Até Carlos Imperial reivindi- cou ter pretendido fazer um filme-de- nuncia com O Esquadrão da morte. Contra a violência urbana e a truculên- cia -policial, todos, em geral, levantam suas vorzes; raros, porém, mergulham fundo nas questões essenciais. Quais-as fronteiras da Lei e da Desordem? À que interesses serve a Justiça numa socieda- de como a nossa? Quais são os dividen- dos sociais da transgressão? Limitados pela passagem que obrigatoriamente terão de fazer pela Censura — de resto, um órgão do Ministério da Justiça — os filmes policiais abrigam por isso eufe- mismos de toda sorte. Babenco foi constrangido a por nomes fictícios nos policiais de Lúcio Flávio, o passageiro da agonia e a livrar a cara da Polícia Federal, escamoteando,sua responsabili- dade (Lúcio Flávio, como se sabe, estava sob custódia da Polícia Federal quando morreu),. E, como se não bastasse, a acrescentar, no final, um lembrete, dando conta de que os ele- mentos ligados ao caso "foram expulsos da Polícia e punidos criminalmente,"

Vãs precauções, a julgar pela reação do público, que reservou suas palmas mais calorosas e solidárias para a cena em que Lúcio Flávio diz a Moretti que "polícia e bandido estão no mes- mo barco". Nem as vailas que os guar- das levaram nas favelas de Cidade ameúçada (na cena da prisão de Toni- nho, comparsa de Passarinho) e Barra pesada (depois da chacina final) ouriça- ram tanto os espectadores quanto à lúcida afirmativa de Lúcio Flávio.

Obstáculos como a Censura — até recentemente afeta à área da Polícia Federal — explicam em parte uma certa tendência mnesses filmes à mitificação não raro ingênua, da marginalidade. E também a maneira, não menos ingênua, como retratam alguns agentes da Lei, ora como inoperantes (vide O Esqua- drão da morte), ora como psicopatas sexuais (o suposto Mariel da República dos assassinos tem um orgasmo ao matar um ladrão de carros), e até como vítimas de um idealismo incompatível com a profissão (o delegado interpreta- do por Hugo Carvana, em Pedro Diabo). Individualizado o problema, salva a instituição. As autoridades não criaram caso com o corrupto e moralista delega- do Galvão, que Paulo Gracindo encar- nou em Amor bandido. Para elas, Galvão não passava de uma exceção, de uma excrescência.

NOTAS

1 Film noir: expressão criada pelos críticos franceses, ao retomarem contato com o cinema americano, em 1946, após cinco anos de rigorosa dieta. Identifica um período particular no desenvolvimento do thriller, durante os anos 40 e 50, ao longo dos quais certas inflexões da trama (tendência ao melodrama), dos personagens (ênfase a varões desesperados. e mulheres fatais) e estilo visual (claro-escuro Neo-Expressionista), predomi- navam sobre a coerência narrativa e a solução compreensível de um crime, objetivo usual dos filmes do gênero. (Maiores e mais compe- tentes detalhes em The Family Tree of Film Noir, Cinema, nºs 6 e 7, Agosto de 1970; e Women in Film Noir, editado por E. Ann. Kaplan, BIF, Londres, 1980), Fiver de morrer, se analisado com rigor, é menos noir do que certas fitas da escola paulista, como Estranho encontro, Raovina, algumas adapta- ções do teatro de Nelson Rodrigues é relíquias tais como Echarpe de seda, O dominó negro e Feneno.

2 Macedo não foi somente o introdutor do troca-troca na chanchada e no thriller, mas também um pioneiro na in- serção do policial na vertente psicanalítica do film noir, com À sombra da outra, que João Ramiro Mello, em O sósia da morte, reciclou, em clave involun- táriamente humoristica. O duplo (gêmeo ou não, mas sempre antagônicos), recurso corri- queiro das chanchadas — vide: É com este que eu vou, Três vagabundos, O cantor e o milio- nário, Metido a bacana, Pistoleiro bossa nova, Os dois ladrões — fez sua rentrée nos policiais das duas últimas décadas: Missão: matar!; Capitão Bandeira contra o doutor Moura Brasil: Nós, os canalhas; As amantes de um canalha; Desejo violento. À trama do paródico O filho do chefão (um desocupado toma o lugar de um contraventor e vice-versa) é uma variação do troca-troca, habilmente articulado pelo mesmo Victor Lima, no roteiro de Metido a bacana (um pipoqueiro toma o lugar de um principe árabe e vice-versa).
O bandido da luz vermelha 1969 de Rogério Sganzerla.

3 Na gênese de Roberto Carlos em ritmo de aventura (rapto por uma gang internacional) e O Agente positivo (es- pionagem atômica) figuram, sem dúvida, a chanchada O homem do Sputrik e o hibrido (e intermediário) O homem que comprou 6 mundo.

4 Gazeta de Notícias, 9/7/1908.

5 Careta, nº 12, 22/8/1908.

6 Gazeta de Notícias, 10/10/1908.

7 Idem, 13/10/1908.

8 Há registros de outra versão, intitulada O crime da mala, produzida por Francisco Serra- dor, com Afonso Lore- dano e Pepa Delgado. Quando do julgamento do pedido de habeas- corpus, em favor da viúva de Fahrat, amante e cúmplice de Traad, a empresa norte-america- na Edison Cinema rodou, no Tribunal, um documentário.

9 Os assaltantes do trem pagador, ao contrário do que o filme mostra, não eram vizinhos, moravam aliás longe uns dos outros. O único favelado do bando, Nilo Peru, virou Grilo e playboy de subúrbio. O papel de Cachaça foi espichado com o intuito aparente de propor- cionar uma participação de destaque ao ator Grande Otelo.

10 Bressoniana reconstituição dos dois crimes cometidos, com dez anos de diferença (o pri- meiro em 1965, o segundo em 1976), pelo esquartejador paulistano Francisco da Costa Rocha, vulgo “Chico Picadinho”.

11 Segundo o precavido Babenco — que rodou Lúcio Flávio, o passageiro da agonia com o título de Encurralado — Moretti não era Maricl No nada sutil República dos assassinos, Mariel chamava-se Mateus Romeiro e o identifi- cavam como um dos “homens de aço”. À atriz Darlene Glória, por uns tempos sSua amante, apaárece com o nome de Marlene Gruça. Mariel entrou, na época, com uma ação na Justiça.

FILMES CITADOS POR ORDEM DE ENTRADA NO TEXTO

A grande cidade, de Carlos Diégues (1965)
O bandido da luz vermelha, de Rogério Sganzerla (1968) O amuleto de Ogum, de Nelson Pereira dos Santos (1974) A lira do delírio, de Walter Lima Junior (1979)
Amei um bicheiro, de Jorge Lleli e Paulo Wanderley (1952) Mulheres & milhões, de Jorge Tleli (1960)
Na senda do crime, de Flaminio Bollini (1954)
A outra face do homem, de J. B. Tanko (1954)
Quem matou Arabéla? de Didier Hamsa (1956) Traficantes do crime, de Mário Latini (1958) Contrabando, de Eduardo Llorente (1958)
Assassinato em Copacabana, de Eurides Ramos (1962) O quinto poder, de Alberto Pieralise (1962)
Na mira do assaessino, de Mário Latini (1968)
O marginal, de Carlos Manga (1974)
A lei do cão, de Jece Valadão (1967)
Máscara da traição, de Roberto Pires (1969)
Missão: matar!, de Alberto Pieralise (1973)
Fiver de morrer, de Jorge VNeli (1969)
Estranho encontro, de Walter Hugo Khoury (1958) Ravina, de Rubem Biáfora (1959)
Echarpe de seda, de Gino Talamo (1950)
Dominó negro, de Moacyr Fenelon (1949)
Feneno, de Gianni Pons (1952)
O descarte, de Anselmo Duarte (1973)
Faranóia, de Antônio Calmon (1976)
Ódio, de Carlo Mossy (1977)
Um morto ao telefone, de Watson Macedo (1964) Carnaval no fogo, de Watson Macedo (1949)
A sombra da outra, de Watson Macedo (1950)
O sósia da morte, de João Ramiro Mello (1975)
É com este que eu vou, de José Carlos Burle (1948)
Três vagabundos, de Josê Carlos Burle (1952)
O cantor e o milionário, de José Carlos Burle (1952) Metido a bacana, de J. B. Tanko (1957)
Fistoleiro bossa nova, de Victor Lima (1959)
Os dois ladrões, de Carlos Manga (1960)

Capitão Bandeira contra o doutor Moura Brasil, de Antônio Calmon (1971)
Nós os canalhas, de Jece Valadão (1975)
As aemantes de um canalha, de Tony Vieira (1977) Desejo violento, de Roberto Mauro (1978)
O filho do chefão, de Victor Lima (1974)
A culpa, de Domingos de Oliveira (1971)
Parceiros da aventura, de José Medeiros (1980)
A rainka diaba, de Antônio Carlos Fontoura (1974) :Bang-bang, de AÁndrea Tonacci (1975)
O caso Cláudia, de Miguel Borges (1979)
Revólver de brinquedo, de Antônio Calmon (1977)
Os coras de pau, de Flávio Migliaccio (1971)
Belas e corrompidas, de Fauzi A. Mansur (1978) Perpétuo contra o Esquedrão da Morte, de Miguel Borges (1967) Aívem o bardo, de Watson Macedo (1951)
Carnaval em Caxias, de Paulo Wanderley (1954) Sherlock de araque, de Victor Lima (1958)
É um caso de polícia, de Carla Civelli (1959)
Roberto Carlos em ritmo de aventura, de Roberto Farias (1968) O agente positivo, de Fábio Sabag (1970)
O homem do Sputnik, de Carlos Manga (1959)
O homem que comprou o mundo, de Eduardo Coutinho (1968) O estranho vício do dr. Cornélio, de Alberto Pieralise (1974)
Lúcio Flávio, o passageiro da agonia 1978 de Hecior Babenco.
O exorcista de mulheres, de Tony Vieira (1974) Desejo proibido, de Tony Vieira (1974)
Torturadas pelo sexo, de Tony Vieira (1976)
Os depravados, de Tony Vieira (1978) Amadas e violentadas, de Jean Garret (1976) Possuídas pelo pecado, de Jean Garret (1976)
Terror e êxtase, de Antôónio Calmon (1979) História de um crápula, de Jece Valadão (1965)
Os rviciados, de Braz Chediak (1968) Nenê Bandalho, de Emilio Fontana (1971)
Barra pesada, de Reginaldo Farias (1977)
Us amores da Pantera, de Jece Valadão (1977)
A difícil vida fácil, de Alberto Pieralise (1972)
Cidade ameaçada, de Roberto Farias (1960)
O assalto ao trem pagador, de Roberto Farias (1962)
Os marginais, de Moisés Kendler (1968)
Os raptores, de Aurélio Teixeira (1969)
Agnaldo, perigo à vista, Reynaldo Paes de Barros (1969)
A extorsão, de Flávio Tambellini (1975)
Nem os bruxos escaparm, de Valdi Ercolani (1975)
O matador profissional, de Jece Valadão (1969)
O impossível acontece, de Daniel Filho (1969)
Éxtase de sádicos, de C. Adolpho Chadler (1973)
Adultério, as regras do jogo, de Ody Fraga (1974)
O homem de papel, de Carlos Coimbra (1976)
República dos assassinos, de Miguel Faria Junior (1979)

Hei de vencer!, de Lulu de Barros (1994)
Caçula do barulho, de Riccardo Freda (1949)
A morte em três tempos, de Fernando Coni Campos (1963) Procuro-se uma rosa, de Jece Valadão (1965)
Pedro Diabo, de Miguel Faria Junior (1970)
Katucha, de Roberto Machado (1950)
Anjos e demônios, de Carlos Hugo Christensen (1969)
Vida e glória de um canalha, de Alberto Salvá (1970)
Os estranguladores, de Antônio Leal & Giuseppe Labanca (1908) AÀ mala sinistra, de Marc Ferrez (1908)
A mala siniístra, de Antônio Leal & Giuseppe Labanca (1908) O crime da mala, de Francisco Madrigano (1918)
O crime da mala, de Antônio Tibiriçá (1918)
Um drama na Tijuca, de Antônio Leal & Giuseppe Labanca (1909) O crime de Paula Matos, de Paulino Botelho (1913)
Um crime misterioso,, (1919)
O crime dos cravinhos, de Rossi & Carrari (1920)
Mil e 400 contos (ou O caso dos caixotes),
de Paulinho Botelho & Cândido de Castro (1912)
O roubo das jóias da Caso Michel, (1918)
O misterioso roubo dos 300 contos do Banco Ttaliano de Desconto, de Carrari & Rossi (1922)
Mãos sangrentas, de Carlos Hugo Chirstensen (1955)
Fixote, de Hector Babenco (1980)
FPorto das Caixas, de Paulo César Saraceni (1963)
Limite, de Mário Peixoto (1930)
Crime de amor, de Rex Endsleigh (1965)
AÁto de violência, de Eduardo Escorel (1979)
O grande assalto, de C. Adolpho Chandlker (1966)
O crime do Sacopá, de Roberto Pires (1963)
Massacre no supermercado, de 1. B. Tanko (1968)-
Faraíba, vida e morte de um bandido, de Victor Lima (1966) Mineirinho, vivo ou morto, de Aurélio Teixeira (1967)
Sere homens vivos ou mortos, de Leovigildo Cordeiro (1969) Lúcio Flávio, o passageiro da agonia, de Hector Babenco (1977) Eu matei Lúcio Flávio, de Antôónio Calmon (1979)
O esquadrão da morte, de Carlos Imperial (1979)
Amor bandido, de Bruno Barreto (1978)

SUBÚRBIOS REAIS, ANÔNIMOS E PERIGOSOS: O RIO DE JANEIRO EM TRÊS FILMES POLICIAIS DA DÉCADA DE 1950

Rafael de Luna Freire[1, 2]

A chegada do filme sonoro, no final dos anos 1920, levou o cinema ficcional brasileiro a se fechar nos estúdios. A dificuldade e a complexidade técnica exigidas pela gravação do som durante as filmagens colaboraram para a tendência, então em curso, de criação de estruturas verdadeiramente profissionais de produção, sobretudo na capital federal, o Rio de Janeiro. Demandando isolamento acústico do exterior, o *set* de filmagem deveria se restringir a locais hermeticamente fechados e, de preferência, construídos ou adaptados especialmente para essa função. O estúdio de filmagem – numa referência ao estúdio de pintura ou ao ateliê fotográfico do século XIX, espaços por excelência de poses ensaiadas – era parte essencial da estrutura física das "fábricas de cinema" norte-americanas, ou ainda, dos "estúdios de Hollywood". Esse modelo baseava-se na reunião no mesmo espaço de todo o pessoal, equipamento e estrutura necessários para fabricar, da primeira ideia à cópia final – em escala industrial, padrão de qualidade profissional e numa verdadeira linha de montagem –, o produto principal dessas fábricas cinematográficas, que era o filme narrativo de longa-metragem.

Assim, em relação ao cinema ficcional brasileiro, podemos considerar as décadas de 1930 e 1940 como a era dos estúdios cariocas, período marcado por iniciativas como as da Cinédia, Brasil-Vita Films, Sonofilms e Atlântida, todas localizadas na cidade do Rio de Janeiro. Esses estúdios foram responsáveis por uma produção diversificada em termos de gênero e temática. Ainda assim, uma característica comum foi o recurso rotineiro às filmagens em interiores, em cenários especialmente construídos nos estúdios, principalmente nas cenas com gravação sincrônica de som. Isto é, sobretudo nas sequencias dialogadas ou nos números musicais, geralmente envolvendo os artistas principais.

Além de facilitar a captação do som, o estúdio era necessário para garantir melhores resultados na iluminação e fotografia, assim como no uso de mais recursos cenográficos. Era o espaço conhecido pelos técnicos e onde eles tinham as melhores condições para exercer suas funções, com acesso imediato a ferramentas, instrumentos e acessórios de trabalho. O estúdio era, enfim, o espaço controlado e planejado, onde era possível elaborar de forma mais segura e sem imprevistos as imagens e sons que seriam efetivamente representados nas telas.

O investimento preferencial do cinema brasileiro pela ficção – particularmente quando realizada segundo o padrão de qualidade industrial que via o estúdio como lócus preferencial – já vinha sendo defendido, por exemplo, pelos redatores da revista *Cinearte*, desde os anos 1920, como a melhor estratégia de criação de um cinema brasileiro que trouxesse a imagem que efetivamente se desejava para o Brasil, para fins de propaganda ou autoafirmação. Enquanto os filmes naturais – filmados fora dos estúdios, nas cidades, selvas e campos do Brasil – às vezes resultavam na captura de uma imagem indesejada (um país pobre, selvagem, atrasado, negro ou índio), os filmes posados permitiam criar nas telas o país que realmente se almejava construir através do cinema, ou seja, um Brasil civilizado, urbano, branco e moderno.

Assim, em consonância com o modelo das superproduções hollywoodianas, grande parte dos filmes ficcionais brasileiros dos estúdios cariocas tinha como cenários mansões ricas, sofisticadas e modernas, com seus pianos de cauda, escadas monumentais e estátuas ornamentais, evidenciando um trabalho mais rigoroso de cenografia.[3] Mesmo que muitos desses filmes também mostrassem, eventualmente, barracos precários ou modestas vilas operárias – raramente filmados em locações, como em *Alô, alô, carnaval* (Wallace Downey e Adhemar Gonzaga, 1936), e mais frequentemente reconstruídos em estúdio, como em *Favela dos meus amores* (Humberto Mauro, 1935) –, o espectador geralmente encontrava cenários luxuosos e glamourosos, habitados por personagens de *smoking* ou vestidos longos.

Um Rio de Janeiro "real" ficaria restrito a poucos planos de localização – como no início do já citado *Alô, alô, carnaval*, de forma a situar a narrativa na cidade maravilhosa – ou a algumas cenas sem diálogos filmadas em exterior. Estas às vezes eram destinadas a dar mais dinamismo aos filmes, escapando do enclausuramento dos estúdios, como na cena da perseguição de ambulância no centro da cidade em *O grito da mocidade* (Raul Roulien, 1937). Aos poucos, a possibilidade de registro sonoro no exterior permitia algumas ousadias, como as cenas dialogadas no início de *Tereré* não resolve (Luiz de Barros, 1938), quando, em pleno carnaval, os personagens conversam cercados por uma multidão de foliões na Avenida Rio Branco. Ou ainda na primeira parte de *24 horas de sonho* (Chianca de Garcia, 1941), em que a personagem amalucada interpretada por Dulcina de Morais tenta se suicidar pulando do alto do Corcovado, mas acaba desistindo. Quase sempre essas cenas exteriores eram tomadas nos lugares "mais civilizados do Rio", fossem em meio aos modernos arranha-céus da Cinelândia, fossem nos jardins, praças e avenidas da Zona Sul, seguindo padrão semelhante ao já encontrado no cinema silencioso carioca dos anos 1920.

Um gênero como o cinema policial, que frequentemente se dedicava a revelar o "outro lado" da cidade e da sociedade – o submundo, os marginais, o subterrâneo – não encontraria espaço para se desenvolver no cinema brasileiro até o final dos anos 1940. Enquanto o gênero policial proliferava, por exemplo, no rádio teatro brasileiro, ele permanecia ausente da produção dos estúdios brasileiros.[4] No contexto do pós-guerra, porém, surgiriam cada vez mais exemplos de produções chamadas de "filmes sociais" ou "filmes de tese", cujas ambições mais elevadas também teriam uma contrapartida na busca de representações sociais e geográficas mais diversas

1 Universidade Federal Fluminense

2 KUCHNIR, Beatriz e VIEIRA, João Luiz. Rio 450 anos de cinema. AGCRDJ / Faperj: 2016

3 A esse respeito, ver: BUTRUCE, Débora (org.). *Hipólito Collomb, Lazlo Meitner, Ruy Costa: Cenógrafos de cinema*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2007.

4 A discussão sobre o filme policial no cinema brasileiro baseia-se em: FREIRE, Rafael de Luna. *Carnaval, mistério e gangsters*: *o filme policial no Brasil (1951-1951)*. Tese de doutorado – Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

da cidade do Rio de Janeiro. Nos final dos anos 1940, algumas produções teriam essa intenção, mas se apoiando, sobretudo, na moldura do melodrama, como no caso de *Obrigado, Doutor!* (Moacyr Fenelon, 1948) ou *Também somos irmãos* (José Carlos Burle, 1949).

Esse cenário mudaria mais acentuadamente no início da década de 1950, quando a produção brasileira se ampliou, ganhando mais variedade e densidade, especialmente em relação aos gêneros dramáticos. Neste artigo, a representação da cidade do Rio de Janeiro no cinema brasileiro é pensada através de três filmes que podem ser abrigados no amplo termo genérico "policial": *O dominó negro* (Moacyr Fenelon, 1951), *Maior que o ódio* (José Carlos Burle, 1951) e *Amei um bicheiro* (Paulo Vanderlei e Jorge Ileli, 1952). São três produções cariocas, assinadas por diferentes diretores, que permitem investigar a aparição de localidades então inéditas ou pouco frequentes no cinema ficcional brasileiro sonoro.

O dominó negro foi produzido e dirigido por Moacyr Fenelon, um dos fundadores da Atlântida, após sua saída do estúdio que ajudara a criar e a tornar um dos mais ativos do cinema brasileiro. Insatisfeito com os rumos da empresa após o exibidor e distribuidor Luiz Severiano Ribeiro Júnior assumir o controle acionário do estúdio em 1947, Fenelon tornou-se "produtor independente", associando-se à Cinédia e, posteriormente, ao empresário Rubens Berardo nos estúdios Flama.[5] Adaptando a novela homônima de Hélio do Soveral, publicada em fevereiro de 1950 em *Policial em Revista*, o filme *O dominó negro* foi realizado entre o fim da parceria com o estúdio de Gonzaga e antes do início efetivo da sociedade com Berardo. As cenas internas foram filmadas num estúdio improvisado em armazéns no bairro do Jacarezinho, na Zona Norte da cidade.[6]

A história de *O dominó negro* acompanha a investigação conduzida pelo repórter Fernando (Milton Carneiro) e pelo fotógrafo Miguel (Paulo Porto) do assassinato de Florêncio Martinez, empresário argentino acusado pela polícia de estar envolvido com o tráfico de maconha. A principal suspeita do crime, cometido em pleno carnaval carioca, é a sensual cantora de rádio Maria Luisa (Elvira Pagã), ex-namorada de Miguel que passa a se envolver com Fernando.

O dominó negro segue a estrutura do filme de mistério, mantendo até o final o suspense sobre quem é o assassino mascarado. A quase totalidade das cenas dialogadas passam-se em cenários construídos em estúdio, da mansão onde ocorre o crime à redação do jornal onde Fernando e Miguel trabalham, passando pelo apartamento do repórter até a indefectível boate na qual Maria Luisa se apresenta e onde ocorre o único número musical do filme. *O dominó negro*, porém, apresenta algumas sequências muito interessantes e particularmente longas filmadas em locações externas das quais destacarei aqui apenas três. A primeira é o encontro de Fernando com a quadrilha de traficantes, que ocorre na região do Cais do Porto. Filmado à noite, não é possível precisar onde exatamente ela foi realizada, embora tudo indique que tenha sido, de fato, nos armazéns da Avenida Rodrigues Alves, no centro da cidade.

A segunda é a cena em que Miguel acompanha o desembarque da encomenda de maconha no Porto da Praia de Maria Angu, sequência filmada no próprio local, próximo à Avenida Brasil e à Ilha do Fundão e que, posteriormente aterrado, daria lugar à Praia de Ramos. Impressionam as imagens de pobreza e melancolia do local, utilizadas para ampliar o caráter ameaçador dos traficantes, no que talvez sejam as únicas imagens em movimento rodadas nessa localidade pelo cinema brasileiro.

A terceira é a sequência que encerra o filme, quando o criminoso é descoberto e perseguido pela polícia no subúrbio do Rio de Janeiro, onde moram os pais de Fernando. Quebrando o silêncio da noite tranquila, ele tenta fugir em meio às ruas de casinhas de muro baixo, chegando até a estação de trem de Quintino Bocaiúva, Zona Norte, mas acaba pulando na via férrea e morre atropelado por um trem.

Nesse sentido, tentando realizar o que foi anunciado como "o primeiro filme policial brasileiro", Fenelon seguiu de perto a estrutura típica do gênero, mas buscando correspondentes no Rio de Janeiro a cenários comuns desse tipo de produção: cais do porto, estações de trem, subúrbios tranquilos. Esses espaços são todos filmados à noite ou de forma a ressaltar a ausência de pessoas, evocando um clima de perigo iminente. Embora essas regiões do centro e Zona Norte, raramente vistas no cinema ficcional brasileiro sonoro, ganhem um espaço incomum nesse filme, eles são escolhidos justamente como pano de fundo para as cenas de crime e violência de *O dominó negro*.

Lançado no mesmo ano de *O dominó negro*, o filme *Maior que o ódio* (José Carlos Burle, 1951) foi dirigido pelo antigo sócio de Fenelon na Atlântida, mas que ainda continuava trabalhando no estúdio que ambos haviam criado. Esse filme representava mais uma tentativa de Burle de se afirmar como diretor e se afastar das comédias musicais cada vez mais rechaçadas pelos críticos que as nomeavam "chanchadas".

Maior que o ódio guarda algumas relações com *Também somos irmãos*, dirigido pelo mesmo Burle dois anos antes, e cuja narrativa era centrada na história de dois irmãos negros órfãos criados por uma família de brancos. Um seguia na vida da malandragem (Grande Otelo) e o outro batalhava para se formar como advogado (Agnaldo Camargo). Nesse sentido, *Também somos irmãos* se dividia entre dois cenários principais, a mansão onde os irmãos passaram a infância, e a favela onde viviam, representada na sequência inicial filmada em locação e em uma sequência posterior recriada em estúdio.

Chamado de filme "trágico-policial", *Maior que o ódio*, de certo modo, também repete essa estrutura de dois polos através da história de Stênio (Ivan Lessa) e Sérgio (Agnaldo Rayol), dois meninos órfãos que viveram juntos a infância num bairro pobre, juntamente com Vanda, irmã de Sérgio e namorada de Stênio.[7] O pequeno e sensível Sérgio é protegido pelo amigo Stênio – mais forte, ambicioso e seguro – que o acaba convencendo a roubar um bazar. O delito ocasiona a internação da dupla e posterior fuga do internato. A relação entre os três é contada através de um *flashback* quando Sérgio (Jorge Dória), Stênio (Anselmo Duarte) e Vanda (Ilka Soares) já estão adultos e se reencontram. Sérgio e Vanda continuam morando no mesmo "bairro ridículo e humilhante", enquanto Stênio, aparentemente mais bem arranjado na vida, tem outros planos. Novamente, o amigo de infância convence Sérgio a tomar parte num crime, fugindo sozinho

5 Sobre Fenelon como produtor independente, ver: MELO, Luís Alberto Rocha. *Cinema independente: produção distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1947-1954)*. Tese de doutorado - Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

6 Esta análise de *O dominó negro* baseia-se em: FREIRE, op. cit.

7 *Careta*, v.43, n.2217, 22 dez. 1950, p. 23.

em seguida para São Paulo com o fruto do roubo a uma joalheria. Na capital paulista, Stênio se envolve com a loira fatal Dora (Jane Grey), enquanto perde seu dinheiro no cassino de Gregório (José Lewgoy). Sem dinheiro e de volta ao Rio, consegue seduzir e levar Vanda para São Paulo, onde, após levá-la "pelos caminhos da perdição", tenta explorá-la para arrancar dinheiro de um milionário. Decepcionada, Vanda abandona Stênio e volta para a casa do irmão.

Sem dinheiro e agora também sem mulher, Stênio tenta roubar Gregório, mas acaba matando-o e foge mais uma vez para o Rio. Novamente, ele precisa contar com o auxílio de Sérgio – agora enxergando o caráter violento e interesseiro de seu amigo –, dessa vez para conseguir grana para escapar da polícia.

Mantendo o apelo melodramático que caracterizava as produções não musicais da Atlântida, *Maior que o ódio* talvez seja um dos filmes brasileiros que incorpora mais acentuadamente aspectos do filme *noir* norte-americano dos anos 1940 e 1950 – tanto na linguagem (close-ups dos rostos em contra-plongé, perseguições noturnas filmadas em externas, uso expressivo de sombras), quanto na temática (personagens ambíguos atormentados pelo passado, fatalismo da trama, apelo à sensualidade e violência).

Maior que o ódio, assim como outros filmes da Atlântida desse mesmo período, quer dramáticos, cômicos ou musicais, possui relativamente poucas cenas externas. A produção faz uso, em grande parte, de cenários construídos em estúdio, como a casa e o local de trabalho de Sérgio, o luxuoso apartamento de Stênio em São Paulo ou o cassino de Gregório. As principais locações externas são aquelas que, tanto no passado da infância dos personagens, quanto no presente adulto de suas vidas, revelam o bairro pobre onde eles vivem. Esses espaços, porém, são relativamente pouco explorados dramaticamente, quer sejam o bazar, o reformatório ou a fábrica onde Vanda e, depois, Sérgio vão trabalhar. A vizinhança precisa ser frequentemente caracterizada por falas do personagem de Stênio, já adulto, que a define com evidente rancor, como "bairrozinho do subúrbio", "imundo" e "humilhante", embora esses aspectos não sejam expressivamente ressaltados pelas imagens. A localidade ganha identidade, sobretudo, em oposição a outros espaços, como a joalheria da Zona Sul que Stênio e Sérgio assaltam, ou a São Paulo rica, agitada e sofisticada identificada por breves planos documentais que localizam a cidade para onde Sérgio foge.[8]

Nas poucas cenas filmadas nas ruas, vemos cortiços e sobrados antigos, às vezes tendo ao fundo um morro com alguns barracos – uma pequena favela discretamente capturada pela câmera. Aparentemente, *Maior que o ódio* situa seus personagens nos mesmos anônimos bairros humildes (mas não miseráveis) nos quais os filmes anteriores da Atlântida – a maior parte deles perdidos, tais como *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943), *Gente honesta* (Moacyr Fenelon, 1944) ou *Vidas solidárias* (Moacyr Fenelon, 1945) – também se passariam. Curiosamente, porém, o bairro de *Maior que o ódio* assemelha-se – em sua caracterização de subúrbio pobre, mas digno – a bairros proletários que, nos anos seguintes, seriam explorados em filmes paulistas tais como *Simão, o caolho* (Alberto Cavalcanti, 1952), *O grande momento* (Roberto Santos, 1958), *Chofer de praça* (Milton Amaral, 1958) ou *Cidade ameaçada* (Roberto Farias, 1959).

8 Resumo da trama publicado em *A Cena Muda* (n. 49, 7 dez. 1950, p.7) localiza a joalheria em Copacabana, embora não haja sinais evidentes dessa locação no filme.

Passando ao último filme a ser discutido, *Amei um bicheiro* (Jorge Ileli e Paulo Vanderlei, 1952), outra produção da Atlântida, foi mais longe na tentativa de adaptar o gênero policial ao Rio de Janeiro, tomando como foco o que seria a versão local dos *gangsters* do cinema hollywoodiano: as quadrilhas do jogo do bicho.

Amei um bicheiro conta a história de Carlos (Cyll Farney), apontador do jogo do bicho que acaba preso pela polícia no início do filme. Na cela da cadeia, ele se lembra de sua namorada do interior, Laura (Eliane Macedo), e após cumprir seis meses de detenção, retorna à sua cidadezinha do interior para se casar com ela. O casal muda-se, então, para o Rio, onde Carlos não consegue dar a vida que desejava à esposa, recebendo e aceitando a oferta do bicheiro Almeida (José Lewgoy) de retornar à quadrilha, agora como gerente. Logo, porém, ele descobre que Laura tem uma doença grave e, sem dinheiro para pagar a cirurgia de urgência, Carlos rouba do chefão. Após capturá-los, Almeida e seus capangas espancam Laura e Carlos, mas os deixam livres para pagar a dívida do golpe.

Decidido a se vingar, Carlos se aproveita do interesse da sedutora amante de Almeida, a loira fatal Ivone (Josette Bertal), e usa seu dinheiro para montar uma banca de bicheiro. Com bons contatos na polícia, Almeida arma uma batida policial para estourar a fortaleza do rival, mas avisado por Ivone, Carlos consegue escapar do flagrante – embora seu melhor amigo, Passarinho (Grande Otelo), acabe morrendo acidentalmente. Carlos e Laura agora precisam decidir se enfrentam ou fogem do bicheiro e seus perigosos capangas.

Baseado em uma ideia original do mesmo Jorge Dória de *Maior que o ódio*, o policial *Amei um bicheiro* apresenta um notável esforço no sentido de traçar um retrato realista do universo do jogo do bicho, seja nas gírias utilizadas, seja na demonstração de como funcionam o jogo e aqueles que o exploram.[9] A violência e sensualidade tornam-se mais intensas, ainda que nos mesmos limites do que Hollywood e seu moralista código de produção ousavam explorar.[10] O realismo almejado pela produção encontra também sua contrapartida no número relativamente elevado de cenas filmadas em ambientes externos para a produção corrente da Atlântida. As ruas são cenário recorrente das ações de Amei um bicheiro, como local onde estão os "pontos" em que são feitas as "fezinhas", onde são marcados os encontros para a entrega dos jogos (a "fecha", como é explicado pelos personagens), ou ainda onde são travadas as perseguições, à pé ou de carro, entre a polícia e os bicheiros, ou entre os próprios criminosos.

Pode se destacar ainda a presença em Amei um bicheiro de dois cenários paradigmáticos do gênero policial – o aeroporto e a prisão, espaços de fuga e reclusão – que foram filmados em locais reais, estratégia pouquíssimo usual. No caso do primeiro, identificamos facilmente as colunas arredondadas da arquitetura modernista do Aeroporto Santos Dumont. O segundo, por

9 Numa cena do filme, Passarinho pede para Carlos, "me passa o black-out", referindo-se ao aparelho telefônico preto típico da época.

10 Laura, mesmo grávida, é espancada por um capanga de Almeida, recebendo ainda um chute na barriga. Já Carlos, mesmo casado e apaixonado pela esposa, não deixa de ir para a cama com Ivone para conseguir recursos para sua vingança. Por fim, após descobrir a traição, Almeida bate e aparentemente estupra Ivone. Sobre a violência crescente no cinema brasileiro dos anos 1950, ver: FREIRE, Rafael de Luna. *Retrospectiva Cinematográfica Maristela.* Rio de Janeiro: Tela Brasilis: Centro Cultural Banco do Brasil, 2011, p.30-32.

sua vez, pode ser presumido pelos agradecimentos, nos créditos iniciais do filme, ao "diretor da penitenciária do D.F.", localizada em Bangu. De fato, na cena de Carlos na prisão, em seu trajeto da cela ao local de visitas (cenários construídos), temos dois planos que mostram sua passagem, acompanhado por um guarda, por diversas grades, num cenário mais realista. Assim, o filme engenhosamente alterna estúdio e locação nessa sequência em que Carlos é visitado por Ivone.

Chama atenção também nos créditos iniciais da produção da Atlântida a presença do então jovem cinegrafista de cinejornais, Herbert Richers, como responsável pela "Filmagem de exteriores". Especialistas em filmar cenas nas ruas fazendo movimentos de câmera, Richers já era um dos mais experientes e talentosos repórteres cinematográficos brasileiros, colaborando para o cinejornal do estúdio, Atualidades Atlântida, desde 1948.[11] Essas filmagens nas ruas parecem tentar dotar o filme de um aspecto documentário – tal como certa vertente do cinema noir americano também fazia, a partir de Cidade nua (The Naked City, Jules Dassin, 1948) – através de um número significativo de cenas em que os personagens de Cyll Farney ou Grande Othelo transitam pelas calçadas movimentadas do centro do Rio, em meio a transeuntes comuns.

O Rio de Janeiro é tratado como a cidade que atrai pelas oportunidades, mas cuja beleza – que a interiorana Laura rapidamente visita ao chegar à capital, recém-casada – não é acessível a qualquer um. Novamente, o Rio é caracterizado por oposição à cidadezinha do interior nunca vista ou nomeada, assim como a São Paulo, o destino que Carlos e Laura escolhem para tentar fugir da perseguição do bicheiro.

Surpreende, porém, o retrato que as cenas externas de Amei um bicheiro constroem da cidade, registrada sem marcos visuais facilmente identificados. Novamente temos subúrbios anônimos, caracterizados através de ruas de paralelepípedo com trilhos de bonde, casario antigo e sem atrativos, e uma pobreza presente, mas não ultrajante.[12] Na busca por uma representação realista da cidade, o filme mostra um Rio assumidamente banal, ordinário e relativamente feio, com suas paredes descascadas, terrenos cobertos de mato, escadarias e ruas estreitas.[13]

Por fim, esses três pioneiros filmes policiais brasileiros do início da década de 1950 (*O dominó negro*, *Maior que o ódio* e *Amei um bicheiro*), apesar de suas diferenças inegáveis, mostram semelhanças na representação que fazem do Rio de Janeiro como cenário de crimes e paixões. Realizados num momento imediatamente anterior à emergência das favelas cariocas como espaço crucial para o cinema ficcional brasileiro – o marcante *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, começou a ser filmado somente em 1954 –, eles apresentam, mesmo que incipientemente, uma importante renovação da geografia da cidade do Rio de Janeiro capturada em imagens e sons.

11 Ver: GONÇALO JÚNIOR. *Versão brasileira: Herbert Richers*. São Paulo: Criativo, 2014.

12 Como possível indicação, o personagem Passarinho diz para Carlos, na sequência em que ele se prepara para formar sua própria banca de bicheiro, que ele vai falar com a "turma do Méier".

13 O apelo a cenários aparentemente ordinários e comuns também pode ter sido uma estratégia da produção para criar a impressão do jogo do bicho estar espalhado por toda a cidade, mas possivelmente filmando em relativamente poucas locações.

BREVE MAPEAMENTO DAS RELAÇÕES ENTRE VIOLÊNCIA E CULTURA NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

Karl Erik Schollhammer[1]

No dia 18 de abril, o jornal O Globo publicou a manchete “Um Rio refém das balas”, com o relato da guerra entre facções do tráfico de drogas que, na véspera, deixou um saldo de 13 mortos e 3 feridos no Morro da Mineira do bairro Catumbi. A notícia não é, infelizmente, nada extraordinária, quase diariamente os jornais apresentam vítimas dessa guerra civil. Segundo os dados de uma pesquisa recente, 91% dos brasileiros consideram que a violência está aumentando em números e adquirindo uma brutalidade cada vez mais espantosa. Os números de vítimas da violência chegam hoje a 45.000 por ano; só no Estado do Rio de Janeiro morreram, segundo Reuters Bureau, 19.381 pessoas durante os últimos três anos, mais de seis vezes o número de vítimas americanas na guerra do Iraque desde 2003. Para jovens do sexo masculino entre 15 e 24 anos, o assassinato tornou-se a causa mais freqüente de morte. Se os números assustam, a banalização dessas mortes e dos crimes violentos não parece ter limite. Em fevereiro deste ano, um roubo de carro à mão armada causou a morte trágica de um garoto de seis anos, João Hélio, que foi arrastado atrás do carro quando não conseguiu se soltar do cinto de segurança. Em dezembro de 2006, um ônibus interestadual foi atacado por criminosos e sete passageiros foram queimados vivos. Em março de 2005, 29 moradores inocentes foram vítimas de uma chacina na baixada fluminense, realizada por um grupo de policiais militares e civis. A lista de crimes espetaculares dessa natureza é longa demais e quem, na década de 1990, pensou ter visto o bastante nas chacinas de Acari no Rio de Janeiro (1990), na Prisão de Carandiru em São Paulo (1992), da Candelária no Rio de Janeiro (1993), de Vigário Geral (1993), dos índios Yanomâmis em Roraima (1993), de Taquaril em Belo Horizonte (1996), de Eldorado dos Carajás no Pará (1996) espanta-se ainda com a seqüência brutal dos crimes no início do novo século. Também podemos registrar mudanças “qualitativas” no caráter do crime no Brasil. Nos últimos anos, a violência já começa a mostrar a mesma gravidade no interior do país, quanto nas zonas urbanas do eixo Rio de Janeiro e São Paulo. Em alguns lugares, fomos testemunhas de ataques, sem nenhum propósito econômico, contra policiais, funcionários carcerários e bombeiros, apenas motivados por retaliação e ódio e dirigidos por grupos, como PCC – Primeiro Comando da Capital – de dentro das prisões. Em maio de 2006, uma série desses ataques, durante dois dias, causou mais de 200 mortos em São Paulo. Em dezembro, 24 pessoas morreram durante um ataque semelhante no Rio de Janeiro. No mês de março de 2007, em um período de oito dias, 12 policiais foram vítimas de fuzilamentos nas ruas da mesma cidade. Outro fator que vem modificando a distribuição do poder no Rio é a aparição de milícias que, segundo dados incertos da imprensa carioca, já tomam conta da metade das 800 favelas da área metropolitana, expulsando o tráfico de drogas e introduzindo esquemas de controle sobre outros lucros, como distribuição de gás, jogos, TV a cabo. Esse retorno ao sistema dos esquadrões da morte só acirra as guerras internas entre grupos armados; e a contagem de vítimas não pára. Quem quiser acompanhar as alarmantes estatísticas pode acessar o site http://www.riobodycount.com.br e conferir que diariamente mais vítimas se acumulam com uma regularidade assustadora, não apenas policiais e criminosos, mas inúmeros inocentes, vítimas dos fogos cruzados e das balas perdidas.

A intenção deste ensaio, entretanto, não é discutir o fenômeno da violência brasileira do ponto de vista sociológico nem político, senão tentar refletir sobre o papel da violência dentro da produção artístico-cultural e literária dos últimos anos. Nos meios de comunicação de massa, a violência encontrou um lugar de destaque e, pelo seu poder de fascínio ambíguo, porém efetivo, entre atração e rejeição, tornou-se uma mercadoria de grande valor, explorada por todos os meios, sem exceção, em graus mais ou menos problemáticos. Não vamos aqui repetir as denúncias contra essa exploração, muito menos entrar na discussão sobre a possível influência negativa dessa divulgação obscena, mas simplesmente constatar que a violência representada, tanto na mídia quanto na produção cultural, deve ser considerada um agente importante nas dinâmicas sociais e culturais brasileiras. Precisamos reconhecer os objetos estéticos da violência na sua relação com o processo geral de simbolização da realidade social, já que participam, de maneira vital e constitutiva, desta mesma realidade.

É preciso, no entanto, antes de tentar aproximar violência e cultura no Brasil contemporâneo, fazer uma advertência inicial. Não temos a ambição de explicar o fenômeno histórico da violência no Brasil nem de dar conta da pluralidade de seus parâmetros culturais, sociais e econômicos. Tampouco pretendemos caracterizar a cultura brasileira através do fenômeno da violência como elemento definidor e intrínseco à identidade nacional. Quando estabelecemos uma relação entre a violência e as manifestações culturais e artísticas é para sugerir que a representação da violência manifesta uma tentativa viva na cultura brasileira de interpretar a realidade contemporânea e de se apropriar dela, artisticamente, de maneira mais “real”, com o intuito de intervir nos processos culturais.

Entender o papel da violência na cultura esbarra, logo de partida, com o mito da cordialidade e da não-violência do brasileiro[2]. Mas vale notar que, já nos primeiros trabalhos sobre o tema[3], o antropólogo Ruben George Oliven lembra a violenta repressão dos movimentos populares, como o Quilombo dos Palmares, a Cabanada, a Balaiada, Canudos, Contestado, os Muckers e a Revolta da Chibata, assim como ressalta o cotidiano da ordem escravocrata, marcada pela violência. E conclui que esse mito da “índole pacífica do brasileiro conseguiu se desenvolver apesar destas evidentes manifestações de violência no cotidiano brasileiro e só foi extirpado

1 Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea n29, 2007

2 Chauí, “A não-violência do brasileiro, um mito interessantíssimo”, passim.

3 Oliven, Violência e cultura no Brasil, passim.

depois de 1964”[4], quando a violência começa a ser considerada um problema nacional, embora associado primordialmente ao aumento da delinqüência da classe baixa, ignorando o caráter repressivo dos órgãos de segurança.

OS ANOS 1960 E 70: O MALANDRO REVOLTOSO

O medo da violência e sua aparição nos discursos sobre a realidade brasileira começam já na década de 1950, mas ganha plena visibilidade apenas nos anos 70. Nesse primeiro momento, a representação da violência está marcada por dois componentes sócio-políticos determinantes. Por um lado, a violência foi considerada um resultado negativo do milagre econômico e do entusiasmo desenvolvimentista brasileiro, que desencadeara um crescimento explosivo dos centros urbanos e de suas populações, sobretudo do Rio de Janeiro e de São Paulo. Em poucas décadas, o Brasil transformara-se de agrário e coronelista num país predominantemente urbano, com todos os problemas sociais decorrentes de uma urbanização problemática. Em 1960, 45% da população brasileira residiam em áreas urbanas e até o final do século este número cresceu para 78%. Surgiu uma nova realidade suburbana que, já nos anos 1950, começou a ser retratada em obras pioneiras do Cinema Novo de Nelson Pereira dos Santos, o Rio Zona Norte e o Rio 40 Graus. Por outro lado, a violência foi nos anos 60 e 70 associada à condição política da chamada “revolução de 64”, cujo rótulo romântico encobria um golpe militar que interrompeu o processo democrático, dando início a um longo período de autoritarismo político e de lutas clandestinas contra o Regime.

As manifestações artísticas desta realidade têm facetas plurais e complexas. Entre elas, interessa destacar uma interpretação da escalada da violência social como uma alegoria da oposição espontânea à situação antidemocrática do país e não apenas como um sintoma negativo da crise de legitimidade desencadeada pelo processo sócio-político autoritário. Nessa perspectiva, encontramos, entre as primeiras manifestações contra o regime militar, alguns exemplos das artes plásticas que, dentro de uma orientação neofigurativa ou neo-objetiva, fortemente inspirada no movimento internacional de POP-art, começavam a incluir nas obras fragmentos do cotidiano, da imprensa e das representações oficiais com teor político de denúncia. Em 1965 foi inaugurada a exposição Opinião 65, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e no ano seguinte, na Opinião 66, Rubens Gerschman apresenta a obra emblemática: A Bela Lindonéia - Um amor impossível, um retrato de uma jovem assassinada, um drama passional tirado de uma manchete de jornal. Dessa forma, a arte pop brasileira revelava seu engajamento político na inclusão do cotidiano urbano violento na obra, explorando sua forma mediática. O momento coincide com as primeiras manifestações do movimento musical Tropicália, liderado pelos músicos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros. Caetano escreveu uma canção inspirada no quadro de Gerschman que foi reproduzido na capa do disco. Outro artista, Hélio Oiticica, que havia liderado a oposição neoconcretista contra o construtivismo positivista predominante na década de 1950, desenvolveu ao longo dos anos 60, um trabalho artístico em contato direto com a cultura popular das escolas de samba dos morros cariocas, principalmente do Morro da Mangueira. Em 1963, esse engajamento se refletiu na série Bólides – obras de intervenção, também chamadas de “transobjetos” – visando estimular a participação direta do espectador. Em 1966, Oiticica realizou uma homenagem ao bandido mais procurado do Rio de Janeiro, Cara de Cavalo. O “Bólide Caixa 18, Poema Caixa 2” continha imagens do bandido morto em 1964, executado com apenas 22 anos, depois de uma longa perseguição policial. A obra de Oiticica consistia numa caixa, cujo interior revelava quatro fotos do bandido perfurado por tiros, estirado no chão com os braços estendidos formando uma cruz. A inscrição na pigmentação no fundo dizia: “Aqui está e aqui ficará. Contemplai seu silêncio heróico”. Hélio expressou nesta ocasião seu objetivo artístico com precisão:

> Eu quis homenagear o que penso que seja a revolta individual social: a dos chamados marginais. Tal idéia é muito perigosa, mas algo necessário para mim: existe um contraste, um aspecto ambivalente no comportamento do homem marginalizado: ao lado de uma grande sensibilidade está um comportamento violento e muitas vezes, em geral, o crime é uma busca desesperada de felicidade[5].

No mesmo ano, Gerschman volta com um quadro em que o retrato de Lindonéia, vítima inocente da violência social, é substituído pelo retrato de Os desaparecidos 2, supostas vítimas da repressão política do regime repressivo. Na obra de Antonio Manuel – A imagem da violência (1968) – a manchete de jornal tornava-se o conteúdo explícito de denúncia política. Também no trabalho de Oiticica, apesar de seu fascínio pela marginalidade e de suas relações de amizade com o famoso Cara de Cavalo, que havia conhecido no morro da Mangueira, percebemos em sua obra a despedida de um tipo romântico de bandido, simbolizado pelo Malandro, . do um tipo de marginal que vive à margem da lei, sobrevivendo meretrício, do jogo do bicho e da pequena venda de maconha

O malandro brasileiro é um andarilho (mal andar: malandro), um homem sem compromisso, um tipo picaresco que se comporta como um peixe nas águas do samba, do carnaval, do jogo e das favelas, sempre no limite da lei, mas nunca em total oposição a ela. A época o identifica em nomes como Mineirinho, Carne Seca, Sete Dedos, Rainha Diaba e Cara de Cavalo. Segundo esse mito folclórico tipicamente brasileiro, o Malandro sobrevive em função do seu talento individual e não da organização criminosa; é avesso ao batente, bom de briga e rápido na faca, mas raramente usa arma de fogo, evita o confronto direto e prefere o “jeitinho”, a fuga ou a boa conversa, mantendo o equilíbrio ou, segundo Antonio Candido, a “dialética” entre ordem e desordem. O Malandro se reconhece por atuar sempre com uma certa graça, charme, apesar da sua falta de moral e sociabilidade, permanece como figura característica da marginalidade do morro, do samba e do jeitinho “fora-da-lei” tipicamente brasileiro. Na cultura brasileira, sua figura é, segundo Antonio Candido, constante – desde o romance Memórias de um sargento de

4 Id., p. 14.

5 Oiticica apud Duarte, Anos 60: transformações da arte no Brasil, p. 63.

milícias, de Manuel Antônio de Almeida, o folclórico Pedro Malazarte até o Macunaíma modernista e a música popular da década de 1930 e 40 –, como uma imagem de um modo particular e nacional de ser.

Mais tarde, em 1968, Hélio Oiticica mergulhou plenamente no paradoxo desse bandido heróico realizando a emblemática serigrafia "Seja marginal, seja herói!". No mesmo ano, Rogério Sganzerla lançou o despudorado filme O Bandido da Luz Vermelha, que pintava o retrato de um assaltante, assassino e estuprador com toques líricos que exploravam a ambígua imagem de atração e espanto. No mesmo espírito, o diretor Antônio Carlos Fontoura recuperou o mundo boêmio do bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, no filme Rainha Diaba, sobre a mítica figura do submundo carioca Madame Satã, que durante os anos 70 reaparece em manifestações politicamente mais conscientes, como a peça de Chico Buarque e Ruy Guerra Ópera do Malandro. Essa tradução nacional da alegoria brechtiana retratava o Malandro como aquele bandido que, simultaneamente à transgressão da ordem, resguarda a independência de uma cultura popular brasileira.

No importante livro, que mais tarde se tornaria uma referência de leitura sobre o Brasil, Carnavais, malandros e heróis (1979), o antropólogo Roberto DaMatta, desenhou o perfil de três tipos sociais brasileiros: o renunciante, o malandro e o caxias, correspondendo a três manifestações públicas representativas da ordem social brasileira: a procissão religiosa, o carnaval e o desfile militar. Curiosamente, o renunciante é opositor ao estado por renúncia total, como Antônio Conselheiro, Padre Cícero e o justiceiro do cangaço. E assim se explicita como o Malandro, pela legitimidade que oferecia a um certo uso particular da violência na oposição social ao sistema feudal agrário, representava uma segunda figuração do "bom bandido". O livro de Roberto DaMatta dava continuidade a uma série de estudos sociológicos e antropológicos[6] do cangaço brasileiro realizados durante a década de 1970, fortemente tributários dos trabalhos de Hobsbawm sobre o banditismo como rebeldia anticapitalista, que renovaram o interesse em torno de figuras históricas como Lampião e Maria Bonita, Antônio Conselheiro e outros personagens das grandes revoltas rurais do início de século.

Os mesmos personagens apareceram com novas características em filmes do Cinema Novo, como Deus e o diabo na terra do sol e O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro, de Glauber Rocha, que davam continuidade ao já clássico O cangaceiro, de Lima Barreto. Ficou claro que, na interpretação dos artistas da época, tanto a figura do Malandro quanto a do Cangaceiro recebia uma outra dimensão política. O submundo do crime e da violência recuperava legitimação por indicar alegoricamente a revolta espontânea que pudesse indicar uma possibilidade revolucionária de violência política. Além de denunciar os mecanismos sociais por trás da violência e, portanto, a responsabilidade implícita do estado autoritário, aparecia na literatura, nas artes plásticas e no cinema uma exposição nua e crua de uma nova realidade do crime e da violência que, às vezes, atribuía certo romantismo ao fenômeno do banditismo, tanto no campo quando nas grandes cidades.

Enquanto isso, a conjunção entre luta armada política e o crime organizado acontecia na prática, como conta William da Silva Lima na sua autobiografia Quatrocentos contra um: a história do Comando Vermelho, em conseqüência da convivência durante os anos 1970 entre os presos políticos e os delinqüentes sociais na prisão de segurança máxima de Ilha Grande. Daí se originou a organização criminosa chamada inicialmente de Falange Vermelha e posteriormente de Comando Vermelho. Essa organização assumiu no início certos princípios da luta armada para garantir uma relação de apoio entre presos e a contravenção em liberdade, mas rapidamente converteu-se numa base de poder que possibilitava a crescente venda de cocaína nas favelas cariocas através de uma rede de distribuição e de armamento, seguindo estratégias militares e clandestinas.

Na literatura da época costumam-se distinguir duas tendências de representação da violência: o *neo-realismo jornalístico* e o *brutalismo*[7]. A primeira pode ser vista como uma reação ao Ato Institucional No 5, de dezembro de 1968, que impôs um regime de censura contra a liberdade de expressão. Alguns profissionais da imprensa se voltavam para o romance-documentário, no qual encontravam, pela ficção, o meio de retratar os fatos reais da violência criminosa, driblando assim as restrições impostas pela censura nas redações dos jornais do país. Aqui a literatura se afastava do desafio estético e assumia um tom de franca denúncia da violência emergente nos subúrbios das grandes cidades. Por exemplo, no livro A República dos Assassinos, de Aguinaldo Silva (1976), são relatadas as atividades dos "esquadrões da morte" nos bairros de Duque de Caxias e de Belfort Roxo da Baixada Fluminense, formulando uma crítica explícita do envolvimento da polícia e dos órgãos da justiça com as atividades organizadas do crime. Encontramos nesse documentarismo a proposta de traduzir a realidade das favelas e da marginalidade no âmbito literário, mas talvez o maior sintoma de sua fragilidade literária se possa perceber no fato de que esses romances tenham encontrado maior sucesso em adaptações para cinema e televisão do que entre o público de leitores. Um bom exemplo é o filme Lúcio Flávio, passageiro da agonia (1979), baseado no livro Eu matei Lúcio Flávio, de José Louzeiro, dirigido por Hector Babenco, em uma parceria que mais tarde foi responsável pela principal denúncia do problema dos meninos de rua, com o filme Pixote – A lei do mais fraco (1980).

No entanto, foi a outra vertente, inaugurada ainda em 1963 por Rubem Fonseca, com a antologia de contos Os prisioneiros, que deixaria sua influência mais marcante na literatura urbana brasileira. Com este livro, Fonseca promove uma prosa denominada por Alfredo Bosi[8] de "brutalismo", caracterizada pelas descrições e recriações da violência social, entre bandidos, prostitutas, leões-de-chácara, policiais corruptos e mendigos. Sem abrir mão do compromisso literário, Fonseca cria um estilo próprio – enxuto, direto, comunicativo –, com temáticas do submundo carioca, no qual o escritor se apropriava não só das histórias e tragédias cotidianas, mas também de uma linguagem coloquial que resultava em uma inovação para o seu "realismo marginal". Outros escritores como Júlio Gomide, Wander Piroli, Ignácio Loyola Brandão, Roberto Drummond e, mais tar- de, Sérgio Sant'Anna, Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll seguem, cada um à sua maneira, os passos de Fonseca e de seus precursores, o dramaturgo e jornalista Nelson Rodrigues, e o paranaense Dalton Trevisan, que contribuíram no desnudamento de uma espécie de "crueza humana", até então inédita na literatura brasileira.

6 Facó, Cangaceiros e fanáticos.

7 Sussekind, Literatura e vida literária e Dalcastagnè, O espaço da dor.

8 Bosi, O conto brasileiro contemporâneo.

Para a maior parte da crítica e para alguns censores do estado[9], a revelação das paixões violentas e da desumanização da vida urbana con-inha uma denúncia implícita da realidade brutal emergente do regime político repressivo. Via-se com certa razão, nessa literatura, uma implícita apologia à violência, incitando revoltas violentas contra um aparelho estatal sem legitimidade. O governo Médici havia proibido aos meios de comunicação que divulgassem "qualquer exteriorização considerada contrária à moral e aos bons costumes". Segundo afirmava o General, a censura se dirigia contra as ofensas à "moral comum" daqueles que "estimu- lam a licenciosidade, insinuam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade, obedecendo a um plano subversivo que põe em risco a segurança nacional". Foi nesta perspectiva que a relação entre a revolta social e uma ameaça política era percebida pelos censores do governo, causando a censura da coletânea dos contos de Fonseca, Feliz Ano Novo, em 1976, acusado de "incentivar a violência".

Ao mesmo tempo havia, nessa literatura, um elemento que radicalizava a expressão das motivações políticas do momento, uma tentativa de compreensão de uma realidade social excluída, que procurava representar a reação da classe média urbana às ameaças criadas pelas crescentes desigualdades sociais: assaltos, seqüestros e assassinatos. Nessa perspectiva, a ficcionalização literária da época pode ser compreendida em termos de re-simbolização da violenta realidade emergente dos confrontos sociais no submundo das grandes cidades. A recriação literária de uma lingua- gem coloquial "chula", desconhecida pelo público de leitores, representava a vontade de superar as barreiras sociais da comunicação e, ao mesmo tempo, imbuir a própria linguagem literária de uma nova vitalidade para poder superar o impasse do realismo tradicional diante da moderna realidade urbana. Antes de Fonseca, outros autores, como Antônio Fraga e João Antônio, tinham dirigido sua atenção à realidade dos submundos urbanos, dedicando-se à recriação dos seus personagens em um projeto de aproximação à realidade brasileira. Nos anos 1970, numa provocação a seus colegas contemporâneos, João Antônio lan- çava a seguinte pergunta: "A desconhecida vida de nossas favelas, local onde mais se canta e onde mais existe um espírito comunitário; a inédita vida industrial; os nossos subúrbios escondendo quase sempre setenta e cinco por cento de nossas populações urbanas; os nossos interiores – os nossos intestinos, enfim, onde estão em nossa literatura?". Mas a exigência de João Antônio de mais "realismo" na literatura era limitada, comparada com a prosa inovadora de Fonseca e a apropriação expressiva de uma crueldade violenta das grandes cida- des e de seus personagens. Sem recorrer ao extremo neonaturalismo de João Antônio, Fonseca cria um estilo pungente e cru, quase porno- gráfico na sua impiedosa exposição de todas as feridas da mente humana. Seus textos nunca se restringem ao aspecto social, e conseguem aprofundar os paradoxos da existência humana, provocando a aparição das origens do mal que os perturba. Em "Passeio noturno", um executivo rico e bem-sucedido sai de noite em sua Mercedes para atropelar pedestres sem motivo aparente. O lado enigmático do ato gratuito faz parte da violência revelada nos contos de Fonseca, e transparece como um elemento que nos anos 1980 se complexifica e passa a caracterizar a presença da violência em obras de outros autores, como João Gilberto Noll (O cego e a bailarina, 1980), e Sérgio Sant'Anna ("O Assassino", 1969), nos quais o crime é revelado na perspectiva enigmática do próprio caráter humano.

Para os personagens de Fonseca não existe nenhuma dimensão de esperança política na rebeldia dos marginais da sociedade. Do ponto de vista individual, os personagens são despidos impiedosamente de qualquer heroísmo engajado. Num dos contos mais famosos do escritor, o bandido romântico adquire uma acidez inesperada de revolta individual e a violência do "Cobrador" é apenas uma maneira de saldar as dívidas que a sociedade de consumo tem com os excluídos: "Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo. Um cego pede esmolas sacudindo uma cuia de alumínio com moedas. Dou um pontapé na cuia dele, o barulhinho das moedas me irrita"[10]. Depois de uma carreira de vingador inconformado com os ícones da sociedade desigual, e estimulado por uma amante terrorista que o convence da ação violenta organizada, o "Cobrador" finalmente encontra sua verdadeira vocação. O conto termina ironicamente com a premonição inquietante da canalização de todo o ódio da desigualdade social num ato terrorista contra as instituições da sociedade, sem diálogo com o sistema político.

O bandido desenhado por Fonseca não é mais o Malandro, cuja infração lhe permitia viver na marginalidade para o bom funcionamento da sociedade, esquivando-se das obrigações sociais, embora no fundo fosse totalmente dependente dela. Percebemos a emergência de um novo tipo de bandido, para quem a marginalidade, o crime e a violência são uma condição de existência e identidade, um protesto cego e injustificável que só pode ser entendido como o avesso da perda de legitimidade das instituições sociais e de suas premissas democráticas. É um jovem, mal-nutrido, dentes ruins, fraco, analfabeto e sem opções, igual a milhões de brasileiros nascidos nas décadas de 1970 e de 80. Mora numa favela ou na periferia da cidade e, muito jovem, passa a integrar as quadrilhas do tráfico de drogas, no início trabalhando apenas como avião ou fogueteiro. Ainda adolescente ganha uma arma, e com a arma vem um tênis novo, poder aquisitivo, garotas, poder na comunidade e uma expectativa de vida cada vez mais curta. O novo bandido é o resultado de uma nova ordem do crime em que não predomina mais o mercado restrito da maconha, puxado pelo Malandro, mas pelo mercado da cocaína, de circulação financeira muito maior, garan- tido por quadrilhas fortemente armadas, que passam a constituir o poder informal nos morros da cidade.

No livro de Zuenir Ventura, Cidade partida (1993), em que o autor retrata a realidade criminosa do subúrbio de Vigário Geral, o chefe do tráfico de drogas, Flávio Negão, é descrito da seguinte maneira: "O chapéu de jóquei virado para o lado, a camisa de listas azuis largas, horizontais, uma bermuda azul e um par de pernas arcadas que acaba numa sandália havaiana laranja seriam impróprios para identificá-lo como o poderoso chefão do local, a não ser pelo celular pendurado na cintura. Fisicamente, ele é um molecote do tipo que, num assalto, provoca como primeira reação a vontade de dizer: – Não enche o saco, garoto"[11].

9 Silva, Nos bastidores da censura.

10 Fonseca, "O Cobrador", p. 492.

11 Ventura, Cidade partida, p. 78.

OS ANOS 1980 E 90

Se a década de 1970 já tinha mostrado um aumento quantitativo do crime nas cidades brasileiras, causando um sentimento público de insegurança e medo da violência na classe média acossada em condomínios fechados e prédios cercados de grades e seguranças particulares, os anos 80, em que o plano político deu lugar à volta da democracia direta, são marcados pelo aperfeiçoamento do tráfico de drogas, pelos seqüestros, assaltos a transportes de valores e ousados assaltos a bancos. O novo perfil do crime pesado garantia a presença do capital de investimento do tráfico e tornava possível a sua manutenção, graças ao poderoso armamento militar introduzido nas favelas cariocas. A insegurança nas ruas aumentava, com o aumento de assaltos armados e com a aceleração de latrocínios e assassinatos, somando-se a isso a ineficiência flagrante das polícias brasileiras. O bandido dos novos tempos é um frio assassino ou um soldado do tráfico ainda em plena adolescência, sem os valores de honra e a ética marginal do seu antecessor na malandragem. Nos últimos anos da década, o Comando Vermelho começa a perder hegemonia e se divide em facções cada vez menores e mais violentas, que radicalizaram as guer- ras internas entre bandidos permitindo um crescimento estrondoso do crime e o surgimento de um sentimento geral de banalização da violência. Uma série de batalhas espetaculares entre grupos de bandidos, lutando pelo poder e contra as forças da Polícia Militar em favelas do Rio de Janeiro, como as ocorridas no morro da Dona Marta, coloca a nova era do crime organizado nas primeiras páginas dos jornais e nos noticiários da televisão. Eles impregnam a memória popular de imagens trágicas como a de Carla, do morro da Dona Marta, uma menina de 14 anos se exibindo orgulhosamente armada para a guerra. De novo é o artista Rubens Gerschmann que, com a série de quadros Registro Policial, iniciada no início dos anos 1980, chamava atenção para a mudança da realidade da violência urbana, agora mais difusa, irracional e espetacularizada. Mais tarde, Caco Barcellos, jornalista investigativo, que se tornou famoso em 1992 com a investigação crítica sobre as mortes produzidas pela ronda ostensiva, chamada a Rota, da polícia militar de São Paulo, escreveu a biografia Abusado – o dono da Dona Marta (2004) sobre o traficante Marcinho VP. Barcellos narra a história das guerras da década de 1980 e 90[12], revelando que os confrontos quase militares com o crime organizado nos morros cariocas, os altos índices de execuções efetuados pelos corpos especiais da polícia, em ações contra os marginais, ou as chacinas fre- qüentes nos subúrbios de São Paulo refletiam um novo mundo do crime. Nesse, o alto grau de profissionalização do tráfico de drogas era acompanhado de um recrutamento de "soldados do movimento", cada vez mais jovens, cujo sangue frio se equiparava ao alto risco de vida. Do ponto de vista dos jovens das camadas sociais mais baixas, o tráfico de drogas começava a representar uma opção de vida não só pelos motivos econômicos, mas muito mais por representar uma contestação de risco contra uma realidade percebida como injusta. Desenvolvia-se, em torno da opção delinqüente, uma cultura de reivindicação, a partir dessa contestação, que resultava produtiva em associação vicária a esse risco e a essa luta sem causa, criando fenômenos de abrangência cultural muito maior nas comunidades carentes, como o funk[13], o surfismo de trem e o arrastão[14].

O início da década de 1990 foi marcado pela escalada das chacinas e, com ela, uma maior visibilidade do envolvimento de policiais no crime. Em 1992, a artista plástica Rosignorada.ma realidade ignoradao e O Dia entraram aqui no palco da arte como uma memente receberia as reformas necessevolta da Chângela Rennó criou uma instalação com fotos da imprensa dos mortos anônimos desovados na floresta da Tijuca durante o Earth Summit internacional no Rio de Janeiro e em casos notórios como as chacinas de Acari (1990), Candelária (1993) e Vigário Geral (1993). As ligações perigosas entre policiais, esquadrões da morte, justiceiros e o próprio tráfico foram expostas na imprensa nacional e internacional e desencadearam mobilizações contra a violência urbana em ONGs e movimentos cívicos que continuam até hoje – como o Viva Rio – contra a violência e a favor de um processo de reforma interna dos corpos policiais. As imagens e notícias das vítimas desconhecidas ou "sem importân- cia", que normalmente só chegavam às folhas de jornais de perfil mais popular como O Povo e O Dia, começaram a entrar no palco da arte como uma memória perturbadora de uma realidade ignorada.

A década foi marcada por intervenções militares na guerra contra o tráfico, duros golpes judiciais contra a máfia do jogo do bicho e uma relativa moralização da polícia militar e civil que, inicialmente, quase eliminou a indústria dos seqüestros que tinha jazido como uma praga sobre Rio de Janeiro durante os anos 1980. Em 1998, o sociólogo Luiz Eduardo Soares assumiu a Secretaria de Segurança Pública do governo de Garotinho no Rio de Janeiro e com ele a esperança de que as forças policiais finalmente receberiam as reformas necessárias. Durou pouco e antes de completar dois anos na função, Soares, intimado por grupos poderosos da polícia, teve que ceder e sair não só do governo como também do país por um período. A experiência foi relatada no livro Meu casaco de general (2000), em que Soares evidenciou a profundidade dos laços de corrupção no governo do Rio de Janeiro[15].

No meio literário surgiram duas obras cuja originalidade era intimamente ligada à nova realidade da violência e da maneira flagrante de expô-la. Em 1995, a jovem escritora paulista Patrícia Melo lançou seu segundo livro, O Matador, que se tornará um fenômeno de vendas. Patrícia Mello já tinha ganhado aplausos pelo livro de estréia, Acqua Toffana (1994), mas com O Matador Patrícia explicitou a vontade de se inscrever no contexto literário brasileiro como a

12 Penna, "Marcinho VP: um estudo sobre a construção do personagem".

13 Herschmann, "A imagem das galeras Funk na imprensa".

14 O processo de retorno à democracia durante os anos 1980 também abria para uma reflexão na literatura sobre a violência política ligada à opção pela luta armada contra a ditadura, que foi discutida e revisada em romances de cunho memorialista e autobiográfico, como A casa de vidro, de Ivan Ângelo (1979), O calor das coisas, de Nélida Piñon (1980), Os Carbonários, de Alfredo Sirkis (1981), e O que é isso, companheiro? (1981), de Fernando Gabeira. Não só foi um momento de autocrítica e revisão das posturas e opções na luta contra a ditadura, mas também um testemunho da memória mais violenta e traumática das prisões políticas e dos porões de tortura do regime militar que evidenciou uma realidade ainda presente em muitos centros carcerários no país (Ginzburg, "Escritas da tortura").

15 No livro Elite da tropa, escrito em colaboração com dois policiais militares, Luiz Eduardo Soares conta o outro lado da história num relato sobre o dia-a-dia do comando de elite BOPE, e as práticas ilegais e transgressoras cometidas na guerra contra o tráfico.

verdadeira herdeira da prosa brutalista de Rubem Fonseca. O personagem principal do mundo ficcional de Patrícia Melo é Máiquel, jovem suburbano de São Paulo que se torna um matador de aluguel, um justiceiro pago e um exterminador de desafetos da grande sociedade paulista. Seu primeiro "cliente" é o dentista Doutor Carvalho, um personagem resgatado do conto "O Cobrador", de Fonseca, que, depois de levar um tiro na perna, muda-se para São Paulo e reaparece no romance de Patrícia Melo como agenciador dos contratos de matar. O Matador, uma espécie de romance de formação, pelo avesso, mostra o processo de embrutecimento de um homem que começa a matar por acaso, para em seguida tornar-se cúmplice da alta sociedade como carrasco informal com direito a uma vida fácil e proteção da polícia, mas acaba sendo incorporado no processo de banalização da violência que final- mente o leva à autodestruição. Apesar de seu profissionalismo, da agilidade do texto e da composição narrativa cuja fluência nos remete ao ritmo de um filme de ação com flashes rápidos e cortes alucinantes, a obra de Patrícia Melo apresenta uma diferença fundamental em relação às obras mencionadas previamente. Em nenhum momento, o tema da violência parece colocar um limite expressivo; em momento algum sentimos que o crescimento dos atos violentos beira a uma fronteira ético- existencial última de algo impronunciável, o mal em si. Os personagens se esvaziam de conteúdo à medida que simplesmente acabam sendo apresentados como meros portadores de uma realidade de absoluta desumanidade e perdem profundidade diante desta proibição fundadora que os fazem "pessoas". Nesse sentido, o livro também se esvazia de sentido e, ao invés de envolver o leitor no drama de um homem em decadência moral, impõe-nos a mesma indiferença diante dos fatos violentos que aterrorizam o personagem e assim nada mais nos espanta. As qualidades técnicas do livro, o ritmo em aceleração contínua e a manipulação hábil da história mostram a mestria da autora e justifica a filmagem do livro[16], mas não legitimam o incômodo provocado pela superexposição pornográfica dos fatos. No romance Inferno, de 2000, o cenário já não é o subúrbio de São Paulo, mas uma favela carioca, e o protagonista do catatau de 400 páginas é um menino de morro, chamado Reizinho, que cresce junto aos traficantes, qualifica-se no crime e acaba se tornando um poderoso chefe do tráfico. Ao invés de contar a história em primeira pessoa, como ocorria no romance O Matador, a narrativa de Reizinho é mais clássica e segue os moldes do romance de formação romântica e realista. O protagonista é ambicioso, conquista seu mundo, mas acaba se destruindo depois de destruir seus adversários, seus desafetos mas também todos os seus próximos e amados. Depois de um tempo foragido do morro, Reizinho reaparece nas últimas páginas do livro sem saber se espera a reconciliação ou a morte pelos bandidos rivais. Patrícia Melo deu seqüência à história do personagem Máiquel, no recente Mundo perdido (2007), em que, dez anos depois, o assassino percorre o país em busca da mulher que o abandonara no final do O Matador com a filha Samantha e vinte mil dólares. O Brasil é retratado, satiricamente, através do olhar de Máiquel, num relato road- movie em que o tema central já não é mais a violência senão a decomposição moral da corrupção, do oportunismo e da desaparição de estruturas e instituições sociais sólidas. Nessa realidade de egoísmo arrivista generalizado, o princípio simples e violento de um assassino de aluguel arrependido oferece um exemplo de coerência. E o laço afetivo tênue que se estabelece entre o herói e um

16 O homem do ano (2003), de José Henrique Fonseca, com roteiro de Rubem Fonseca.

cachorro vira-lata torna-se o último e patético resquício de humanidade para alguém que não apenas se lança na procura de sua família irrecuperavelmente perdida, mas através dela busca uma maneira de comunicação sem violência.

Com uma ambição totalmente diferente surge Cidade de Deus, de Paulo Lins, um escritor jovem, morador de uma ilha pobre, de cerca de 300.000 moradores, encravada no bairro mais Miami do Rio de Janeiro, a Barra da Tijuca. Se Patrícia Melo só pisou numa favela pela primeira vez depois de ter escrito 20 capítulos de Inferno, Paulo Lins nasceu e morou a maior parte de sua vida na Cidade de Deus. Conseguiu vencer as condições sociais desfavoráveis, formar-se na universidade pública e realizar um trabalho sociológico sobre a sua própria favela, percurso de vida e de pesquisa que culmina num projeto literário de grande importância. O livro pode ser lido de várias maneiras. É um documento sobre a história da Cidade de Deus, complexo habitacional construído para dar moradia à população que ficara sem casa durante as grandes enchentes no Rio de Janeiro em 1966. As três partes da narrativa – "História de Cabeleireira", "História de Bené" e "História de Zé Pequeno" – retratam três décadas – anos 60, anos 70 e anos 80 – da história do lugar. Ao mesmo tempo, é uma narrativa memorialista em que o percurso do desenvolvimento individual – da infância inocente, ao choque com o mundo real na adolescência a caminho do cinismo da maturidade – reflete-se no tom de voz, a cada passo mais duro no relato. Finalmente, trata-se de uma ficcionalização de fatos reais; "tudo no livro é real", costuma insistir o autor com fervor naturalista ou, diríamos an- tropológico, comprometido com seus "informantes". Não resta dúvida de que esse compromisso conscientemente assumido constitui a grande força e ao mesmo tempo a grande fraqueza do romance. Força porque a realidade transparece em cada ação dos "malandros" ou "bichos-soltos" de maneira comovente, e porque a reconstrução da linguagem dos personagens é feita com muito esmero. Mas também fraqueza, porque os personagens parecem presos nos papéis previsíveis de dramas em que a individualidade de cada um parece se confundir com seus "tipos". De todo modo, o resultado do trabalho de Lins é admirável por seu fôlego e envergadura, pelo compromisso científico e sentimental, e pelo esforço de expressão em que a crueldade da vida serve ao autor de potência poética à sua literatura.

Os últimos anos do milênio foram marcados pelas iniciativas políticas contra o mundo do crime. Lentamente o sistema judiciário e penal começa a enfrentar sua própria ineficiência e os corpos policiais entraram em processo de modernização. A violência talvez tenha perdido visibilidade no dia-a-dia das grandes cidades, mas continua produzindo uma realidade estatística assustadora. Para os artistas da nova geração, a violência e o mundo do crime têm promovido a abordagem do real como um fato referencial presente na obra. No âmbito do cinema brasileiro ressuscitado, o tema foi retomado tanto de forma tradicional quanto através de estratégias inovadoras. O diretor Sérgio Rezende filmou uma épica interpretação da Guerra de Canudos (1997) e na televisão vimos ressurgir o sertão do cangaço na história de Memorial de Maria Moura (1994), de Rachel de Queiroz (Rede Globo, 24 capítulos; Romance, 1992)[17]. Murilo Salles ofereceu-nos uma versão comovente do drama dos meninos infratores em Como nascem os anjos? (1996), e no filme A grande arte (1991), Walter Salles incluiu tomadas com documentários

17 Pereira et al., Linguagens da violência.

de surfistas de trem, hoje todos mortos. O sucesso Central do Brasil (1998), do mesmo diretor, divulgou mundialmente a situação dos meninos abandonados, além de ter trazido de novo à tona a discussão sobre o tráfico de órgãos.

Surgiram jovens diretores como Beto Brandt, com Os Matadores (1997) e Ação entre amigos (1998), e Tata Amaral, com Um céu de estrelas (1996), do romance homônimo de Fernando Bonassi. Mais polêmico, no entanto, foi o documentário de João Walter Salles e Kátia Lund Notícias de uma guerra particular (1999), que provocou indiretamente uma acusação contra o diretor por apoio ao tráfico, ou o clipe Soldados do tráfico do músico de Rap, MV Bill, que foi censurado por mostrar garotos do morro sendo recrutados para o crime. A mistura problemática de realidade e ficção também é a força do documentário de Paulo Caldas e Marcelo Luna, O rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas (2000), que conta a história de dois personagens reais de Camaragibe (PE): Helinho, justiceiro, acusado de matar 65 bandidos, e Garninzé, músico, militante político e líder comunitário. O justiceiro acabou assassinado dentro da prisão poucos meses depois do lançamento do filme.

Assim a virada do milênio se caracterizou pela penetração da realidade documental da violência na ficção e da ficção na violência espetacularizada num coquetel perigoso. Lembremos apenas o seqüestro do ônibus 174, na Rua Jardim Botânico, no Rio de Janeiro, em junho de 2000, quando um assaltante provocou um drama em que os reféns foram mantidos durante horas sob a mira de uma arma e das câmaras da imprensa. O resultado trágico foi a morte de uma das vítimas, provocada pela arma do assaltante, seguida da morte deste por vingança ou despreparo policial. O assaltante Sandro do Nascimento era um sobrevivente, ressurgido como um fantasma terrível, da chacina da Igreja da Candelária. Ninguém conseguiu afirmar sua identidade nem seu nome verdadeiro. A cena emblemática foi quando o assaltante, com a pistola encostada na cabeça de uma vítima, em delírio de droga e do stress do assalto, gritava para as câmaras da televisão: “Isto não é um filme, não é um filme”.

A década de 1990 foi marcada pela atenção despertada em torno da situação carcerária, principalmente depois do massacre da Casa de Detenção de Carandiru, ocorrido em 2 de outubro de 1992. A intervenção das forças especiais do GATE, sob o comando do Coronel Ubiratan Guimarães e a mando direto do Governador Fleury, organizadas para reprimir uma suposta revolta carcerária em andamento, causou a morte de 111 presos, muitos deles fuzilados a sangue frio pelos policiais. Apesar de a justiça nunca ter esclarecido os fatos dessa chacina, nem ter conseguido atribuir a responsabilidade penal a ninguém, a mobilização artística em torno dos testemunhos do massacre e a recente implosão do complexo de Carandiru revela a força simbólica desse monumento vergonhoso. Cineastas, escritores, artistas plásticos e dramaturgos partiram desse exemplo na elaboração de obras que situavam a violência carcerária de Carandiru no centro de uma expressão crítica das desigualdades sociais e da realidade da exclusão que ainda estigmatiza e idealiza a democracia brasileira atual. A forte carga espetacular do evento e a violência brutal que ele condensa parecem autorizar essas produções culturais. O silêncio oficial em torno dos fatos ocorridos acabou instigando os artistas a dar voz a quem antes não falava e a escolha de Carandiru como emblema de denúncia contra um sistema criminal, judicial e penal totalmente ineficiente e autoritário.

O início se deu com o sucesso extraordinário e surpreendente do relato carcerário Estação Carandiru, de Drauzio Varella, que, ajudado pela adaptação para o cinema por Hector Babenco, chegou a vender mais de 400.000 exemplares. O reflexo imediato foi uma onda de romances, biografias e relatos diversos sobre a realidade marginal brasileira do crime centrada no olhar sobre a situação crítica dos cárceres. Na forma de um neodocumentarismo, baseado na prosa testemunhal, autobiográfica e confessional, dando voz a sobreviventes desses infernos institucionais, criou-se uma zona cinza entre ficção e registro documental, capaz de conquistar uma fatia significativa do novo mercado editorial. Títulos como Memórias de um sobrevivente (Luiz Alberto Mendes), Sobrevivente André do Rap (organizado por Bruno Zeni), Diário de um detento (Jocenir), Pavilhão 9 – paixão e morte no Carandiru (Hosmany Ramos) e a coletânea de escritos de presos Letras de liberdade, organizada por Fernando Bonassi, assim como o documentário Prisioneiro das grades de ferro, de Paulo Sacramento (2004), giram em torno da vida e das experiências dentro dos centros carcerários, que, cada vez mais, se impuseram como símbolos do fracasso da justiça brasileira e do combate ao crime. Ao mesmo tempo, esses se revelaram verdadeiros centros de organização criminosa, como ficou evidente após a aparição do PCC, o Primeiro Comando da Capital, organização que teve origem em 1993 no CRP (Centro de Reabilitação Penitenciária) de Taubaté, uma prisão perto de São Paulo, destino de presos indisciplinados de outras prisões. Em 2001, o PCC mostrou sua força na coordenação de rebeliões carcerárias no país inteiro através dos violentos ataques contra agentes penitenciários, policiais e bombeiros. No início, o PCC era a expressão de um pacto de ajuda mútua entre os presos, organizado para vingar a chacina de Carandiru em 1992 e lutar contra a “repressão carcerária”, mas em 2001 ficou claro[18] que tinha se estabelecido uma aliança com o Comando Vermelho para ação conjunta na organização do crime dentro e fora das prisões.

INÍCIO DO SÉCULO: O FALCÃO

A noite de domingo, de 19 de março de 2006, guardava uma surpresa para milhões de telespectadores brasileiros: um documentário chocante e comovedor – Falcão: os meninos do tráfico (2006) – realizado pelo músico de Hip-Hop MV Bill e seu parceiro e produtor Celso de Athayde, que assinaram o projeto como representantes da organização CUFA – Central Única das Favelas. O programa Fantástico, da Rede Globo de Televisão, fecha normalmente o fim de semana com uma mistura descomprometida de diversão, entretenimento, notícias e reportagens especiais, inserida de maneira central na programação entre Domingão do Faustão e Big Brother. No entanto, nessa noite foi exibido em rede nacional um documentário que, pelo conteúdo, linguagem e estilo, pode ser considerado um marco na televisão brasileira. O documentário durou 58 minutos, um formato que, por si só, já representa uma quebra radical com o modelo habitual do Fantástico. Mas o verdadeiro choque era assistir a uma reportagem com uma intimidade tão confiante entre a câmera e os entrevistados, longe do sensacionalismo comum, oferecendo o ponto de vista de 17 meninos envolvidos no tráfico de drogas em favelas do Rio de Janeiro e de outros estados brasileiros. Mesmo que nada do exposto fosse novidade para o público, já que a realidade cruel do narcotráfico é amplamente divulgada e conhecida, o documentário conseguiu

18 Souza, Sindicato do crime: PPC e outros grupos, passim.

uma proximidade com os meninos entrevistados, que pareciam ter plena liberdade de falar sem interrupção nem direcionamento jornalístico. Os autores do projeto não aparecem nem fazem perguntas moralizantes, conseguem uma sinceridade surpreendente dos garotos e até uma ternura que transparece nesse diálogo amputado, apesar do cenário e dos temas sinistros. O que mais surpreende é essa humanidade que acompanha a crueldade das histórias contadas e que possibilita uma empatia excepcional com esses jovens, normalmente demonizados e tratados como ameaça hedionda à sociedade.

O projeto iniciou-se em 1998 com filmagens esporádicas em comunidades carentes visitadas por MV Bill e chegou a acumular 90 horas de filmagens e entrevistas realizadas com uma centena de jovens. Em 2003 a Rede Globo assumiu a produção, e a exibição do documentário chegou a ser anunciada, mas acabou sendo abortada pelos diretores alegando motivos de foro íntimo. Na época, a imprensa especulou livremente sobre os motivos que teriam levado os autores ao rompimento do contrato, inclusive chegou a ser ventilado o boato de que ameaças de morte teriam provocado a decisão. Hoje, MV Bill explica que não foi nada disso, a decisão apenas refletia a necessidade dos autores de ter mais tempo para desenhar um projeto ideológico mais consistente. Sem dúvida, há uma consistência inédita no projeto, pois, além da exibição do documentário, iniciou-se uma grande campanha de conscientização nacional em várias etapas de aproveitamento deste material. Um livro com as entrevistas foi editado, um filme de duas horas foi lançado nos cinemas, um CD homônimo de MV Bill foi colocado à venda, e a utilização do interesse despertado nas mídias produziu uma onda de entrevistas, artigos, comentários, discussões e aparições em programas diversos. Tampouco restam dúvidas a respeito do ineditismo desse projeto, tanto em relação ao tratamento do material quanto ao aproveitamento dos canais de divulgação altamente profissionalizados para uma mensagem politicamente engajada de dois ativistas em movimentos comunitários.

É preciso sublinhar que se trata de um fenômeno pioneiro e, ao mesmo tempo, indicador de uma nova tendência na relação entre artistas, intelectuais e ativistas em projetos culturais com finalidades sociais. Obviamente, não é desconhecida a realidade revelada pelo documentário, muito pelo contrário, muitas pesquisas e reportagens já mostraram a inumanidade das condições de exclusão dessas comunidades, o mecanismo de recrutamento de crianças para o narcotráfico, por ausência de outras opções, e a conseqüência suicida do caminho do crime para esses jovens infratores. Documentários como, por exemplo, Notícias de uma guerra particular (1999), de João Moreira Salles, conta cruamente essa mesma história em detalhes. No entanto, há uma diferença muito grande no tratamento dado às histórias pelo Falcão – os meninos do tráfico, pois os autores evitam o olhar sociológico, de quem vem de fora para denunciar uma injustiça, e prestam mais atenção à voz dos entrevistados, à opinião e à visão que lançam sobre sua própria realidade criando um resultado muito mais agudo e claro do que se poderia esperar de crianças e jovens na sua maioria anal- fabetos ou iletrados. Todos demonstram que conhecem muito bem o beco sem saída em que se meteram e toda a lógica perversa da relação entre o tráfico de entorpecentes e as forças policiais, que muitas vezes aproveitam a criminalidade para lucrar economicamente. Esses meninos não desconhecem o destino fatal que aguarda aquele que não conseguir sair a tempo desse caminho sinistro. Dos 17 meninos entrevistados em 2003, apenas um sobreviveu até hoje e alguns morreram já durante a própria filmagem. Não se comenta esse trabalho para entrar na discussão do problema da violência e do tráfico "em si", mas para sugerir que tal projeto representa um tipo de engajamento que apenas tem sido possível pela criação de formas inovadoras de colaboração e interação entre artistas, ativistas comunitários, produtores culturais e intelectuais que, ao mesmo tempo, conseguem apoio e cobertura de poderosas instituições de política e mídia como, por exemplo, a Rede Globo. É evidente que precisamos questionar criticamente o interesse comercial que a Rede Globo vê nesse projeto. E não há dúvida que se calculam muitos benefícios nada altruístas em termos de imagem e de produção de um fato que a mídia recicla em sucessivas auto-referências de jornalismo sobre o jornalismo próprio. Não obstante, é ainda difícil medir o efeito dessa estranha aliança que tornou possível uma divulgação do debate para um público de mais de 50 milhões de brasileiros ligados ao aparelho televisivo no horário exclusivo de domingo. Os autores do documentário conseguem ao mesmo tempo driblar os perigos do jornalismo sensacionalista e colocar perguntas críticas. Sem soar ofensivos nem pedantes, ambos conversam com os envolvidos com a franqueza de quem cresceu enfrentando os mesmos problemas, e estimulam os jovens a falar sem hesitações, com grande sinceridade e afeto. O valor do projeto Falcão está no tipo de engajamento que só tem sido possível pela criação de formas inovadoras de colaboração e interação social, que viabiliza o apoio e cobertura de poderosas instituições de política e mídia como, por exemplo, a Rede Globo.

A história da colaboração entre MV Bill e Celso Atayde é interessantíssima e mereceria um trabalho extenso. Ambos possuem um longo currículo de eventos, projetos, produtos e obras culturais, assim como visibilidade na mídia, resultado de provocações e de declarações críticas contra a opinião pública. A sua mais recente realização foi o livro Cabeça de Porco (2006), escrito a seis mãos em colaboração com o sociólogo Luiz Eduardo Soares. Com um estilo pessoal e ao mesmo tempo coletivo, regis- tram nesse livro impressões, reportagens e entrevistas em favelas, periferias e comunidades carentes de todo o Brasil, oferecendo uma radiografia de extraordinária amplitude do problema do crime organizado e do tráfico, muito além das reportagens de guerra sempre limitadas a mostrar o problema apenas nos morros cariocas ou na periferia paulista. Fazem parte de uma nova classe de artistas, intelectuais, ativistas, voluntários de diferentes camadas sociais, cujos projetos visam à intervenção em comunidades carentes, a favor da cidadania, como o grupo de teatro Nós do Morro, a ONG Afro Reggae, a banda o Rappa, o corpo de Dança da Maré, entre muitos outros dentro de redes que se nutrem das dinâmicas comunitárias e que enfrentam, cada um à sua maneira, a escalada da violência. Hoje, ninguém mais acredita no mito da não-violência brasileira. A cordialidade e a malandragem parecem pertencer a um país do passado ou a uma realidade há muito tempo ultrapassada pela intensificação dos problemas sociais nas grandes cidades, e pela perpétua exclusão e marginalização de gerações inteiras privadas de educação, trabalho ou alternativas dignas de sobrevivência.

Neste sentido vale a pena ouvir o comentário de João Cezar de Castro Rocha sobre o fim do malandro como figura dinâmica na integração social e explicativa do crime. Na produção artística, literária e cultural mais recente, como nas músicas dos Racionais MC, no romance de Paulo Lins e em particular no último romance de Ferrez, Manual prático do ódio (2003), o autor vê a superação não só da ginga malandra, mas também do ódio individual do "Cobrador", de Rubem Fonseca. Ele defende uma dinâmica representativa que seja capaz de analisar os mecanismos econômicos e sociais do crime e da exclusão, de modo a oferecer material para a sua re- simbolização em práticas comunitárias.

Já o modelo da dialética da marginalidade pressupõe uma nova forma

de relacionamento entre as classes sociais. Não se trata mais de conciliar diferenças, mas de evidenciá- las, recusando-se a improvável promessa de meio-termo entre o pequeno círculo dos donos do poder e o crescente universo dos excluídos. Nesse contexto, o termo marginal não possui conotação unicamente pejorativa, representando também o contingente da população que se encontra à margem, no tocante aos direitos mais elementares, sem dispor de uma perspectiva clara de absorção, ao contrário do malandro[19].

As iniciativas civis de combate à violência que surgiram durante os últimos anos oferecem um caminho absolutamente compreensível e justificado, porém não suficientemente eficazes diante do vácuo simbólico resultante da desagregação social. Apesar da intensa produção artístico- cultural, esse problema parece ainda exigir novas soluções. Uma discussão sobre violência e cultura deve, em primeiro lugar, enfrentar esse desafio: se a violência é a brutal expressão de uma ausência de negociação social, ao mesmo tempo é a demanda impotente de outra forma de simbolização, cuja energia pode ser um poderoso agente nas dinâmicas sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATHAYDE, Celso e MV BILL. Falcão: meninos do tráfico. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

_____e Soares, Luis Eduardo. Cabeça de Porco. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

Barcellos, Caco. Rota 66. Rio de Janeiro: Record, 1992.

_____. Abusado: o dono do Morro Dona Martha. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BONASSI, Fernando. Letras de liberdade. São Paulo: WB, 2000.

BOSI, Alfredo. O conto brasileiro contemporâneo. São Paulo: Cultrix, 1975.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1939.

CANDIDO, Antonio. "Dialética da malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias)". Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, no. 8. São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89.

CHAUÍ, Marilena. "A não-violência do brasileiro, um mito interessantíssimo". Almanaque: Cadernos de Literatura e Ensaio, no. 11. São Paulo: Brasiliense, 1980. pp. 16-24.

DAMATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

DALCASTAGNÈ, Regina. O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: Editora da UnB, 1995.

DUARTE, Paulo Sérgio. Anos 60: transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

FACÓ, Rui. Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas. 6a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1980.

FERRÉZ. Literatura marginal: talentos da escrita periférica. São Paulo: Agir, 2005.

_____. Manual prático do ódio. São Paulo: Objetiva, 2003.

_____. Ninguém é inocente em São Paulo. São Paulo: Objetiva, 2006.

FIUZA, Guilherme. Meu nome não é Johnny. Record: Rio de Janeiro, 2004.

FONSECA, Rubem. Os prisioneiros. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

19 Rocha, "A dialética da marginalidade".

GINZBURG, Jaime. "Escritas da tortura". Diálogos Latinoamericanos, v. 3. Aarhus (Dinamarca), Universidade de Aarhus, 2001, pp. 131-46.

HERSCHMANN, Micael. "A imagem das galeras Funk na imprensa", em PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et al. Linguagens da violência. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. pp 163-96.

JOCENIR. Diário de um detento: o livro. São Paulo: Labortexto, 2001.

OLIVEIRA, Nelson de. Cenas da favela. São Paulo: Geração Editorial, 2007.

LIMA, William da Silva. Quatrocentos contra Um: a história do Comando Vermelho. Rio de Janeiro: Iser-Vozes, 1991.

OLIVEN, Rubens George. Violência e cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et al. Linguagens da violência. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. "O Brasil do Sertão e a mídia televisiva", em PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et al. Linguagens da violência. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

PENNA, João Camillo. "Marcinho VP (um estudo sobre a construção do personagem)", em DIAS, Ângela Maria e GLENADEL, Paula. Estéticas da crueldade. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

ROCHA, João Cezar de Castro. "A dialética da marginalidade". Folha de São Paulo, Caderno MAIS! São Paulo, 29 fev. 2004, pp. 3-8.

SANTIAGO, Silviano. "Outubro retalhado (entre Estocolmo e Frankfurt)", em MARGATO, Izabel e GOMES, Renato Cordeiro. O papel do intelectual hoje. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. "Os novos realismos na arte e na cultura contemporânea", em PEREIRA, Miguel, GOMES, Renato Cordeiro e FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Comunicação, representação e práticas sociais. Rio de Janeiro: EdPUC, 2005.

SCHWARZ, Roberto. "Pressupostos, salvo engano, da 'Dialética da Malandragem'". Cadernos de Opinião, no 13. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

SILVA, Deonísio da. "A violência nos contos de Rubem Fonseca", em _____. Um novo modo de narrar: ensaios. São Paulo: Cultura, 1979. pp. 49-62.

_____. Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós- 64. São Paulo: Estação Liberdade, 1984.

SOARES, Luiz Eduardo. Meu casaco de general: quinhentos dias no front da segurança pública no Rio *de Janeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.*

_____, BATISTA, André e PIMENTEL, Rodrigo. Elite da tropa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

SOUZA, Percival. Sindicato do crime: PPC e outros grupos. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

SUSSEKIND*, Flora. Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1985.*

*V*ARELLA, Drauzio. Estação Carandiru. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

VENTURA, Zuenir. Cidade partida. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993.

ZENI*, Bruno (org.). Sobrevivente André do Rap: do massacre de Carandiru. São Paulo: Labortexto. 2001.*

INTRODUÇÃO AO CINEMA POLICIAL BRASILEIRO

Andrea Ormond[1]

Não se enganem com o cinema policial brasileiro. Ele é muito maior do que supõe o etnocentrismo invertido dos cultuadores de filmografias das Ilhas Shetland, Orkney e Faroe.

O gênero é tão rico que abarca sutilezas como o suspense, o drama de costumes, a metalinguagem jornalística e até o épico. Pseudocríticos de Ipanema, estudantes reacionários da Uniban e mestrandos preguiçosos da Puc nunca se animaram a contextualizar este fenômeno. Na verdade, a maioria das pessoas que falam e escrevem (mal) sobre cinema no país nem imaginam o que há por trás da nossa filmografia.

Como disse: não se enganem com o cinema policial brasileiro. Entendam sobre ele como os italianos entendem sobre gialli. Lambuzem-se disso como um fenômeno cultural, que teve seu apogeu ligado à brutalização do cotidiano urbano – gerada pela ditadura militar – impondo até os dias atuais um edifício de original criação.

Muito mais do que outros gêneros, o cinema de crimes expôs a realidade com uma volúpia surpreendente. Ali estão retratadas todas as classes sociais. Ali está documentado o início desse caos que joga granada, que incendeia ônibus, que hoje produz crônicas de semi-guerra civil como “Tropa de Elite” (2007) e “Salve Geral” (2009). Visionário, nas entrelinhas do policial brasileiro sempre esteve a alegoria do Brasil do futuro.

Quando no lançamento de “Tropa de Elite” os vigilantes do politicamente correto apontavam o filme como “fascista”, não pude conter a seguinte ruminação: para chegarmos ao Capitão Nascimento, esqueceram de Mariel Mariscott.

Sim, porque fascismo estava no elogio à força em um regime de força, como foi “Eu Matei Lúcio Flávio” (1979). À parte todas qualidades, o fenômeno “Tropa de Elite” é o retrato de uma sociedade que perdeu, que se entregou. Já o petardo de Antônio Calmon – sob a égide do mesmo símbolo da caveira – presta homenagem àqueles que venciam. Comparação entre uma obra e outra rende interessante miríade do que mudou em trinta anos.

E muito além da apologia aos esquadrões da morte, da fraqueza ou fortaleza de “heróis civilizadores”, a câmera trocou principalmente seu foco: era varejista, virou atacadista. O indivíduo, o drama corriqueiro, perdem cada vez mais espaço para o problema social, a apresentação de uma causa fatalista, sem uma saída de livre arbítrio.

Neste aspecto, “Salve Geral”, por exemplo, dialoga melhor com a velha tradição: um paralelo entre Lúcia, personagem de Andréa Beltrão, e tantas outras figuras de outrora é possível, para não dizermos necessário.

1 ORMOND, Andrea. "Ensaios de Cinema Brasileiro Vol. 1- Dos filmes silenciosos à pornochanchada"

Há de se estudar igualmente no policial a geografia, amada e fetichizada em paradoxo à sua degradação. Voltando a “Eu Matei Lúcio Flávio”, quando é levado para a polícia, Mariel Mariscott ganha de presente uma explicação sucinta sobre Copacabana. Assim Calmon aproveitou para filmar as ruas, os edifícios, os habitantes, com irônica reverência.

”Beijo na Boca” (1982), ”Amor Bandido” (1979), e “O Sequestro” (1981) manipulam de tal forma o meio, que exigem quase um pré-conhecimento deste para melhor fruição. ”Amor Bandido”, de Bruno Barreto, foi antes de tudo sobre o avesso de Copacabana. “Beijo na Boca” apresenta aos espectadores o lúmpen que reside na comercial Cinelândia. A sequência de abertura de “O Sequestro” não deixa dúvidas: uma colagem de cenas do bas-fond, da Praça Mauá à Prado Júnior, introduz a história em atmosfera de pesadelo.

No caso do policial paulistano esta característica se dilui, embora diretores como Clery Cunha tenham se utilizado do recurso – o épico popular “Rei da Boca” (1982) foi totalmente realizado em locações reais, ombro a ombro com protagonistas da vida real. Obras recentes, como “O Invasor” (2002), trafegam com desenvoltura por São Paulo, embora romantizem a cidade e seus espaços de forma menos direta.

Pela terceira vez, leitores, não se enganem com o cinema policial brasileiro. Ele permite muitas e tantas outras leituras, muitas e outras tantas análises: do kitsch de seu artesanato à beleza imperfeita de suas mulheres; da relação asfalto-morro de “Terror e Êxtase” (1978) ao confronto de gerações em “Anjos e Demônios” (1970). Da imersão por nomes consagrados – “O Descarte” (1973), de Anselmo Duarte e “O Marginal” (1975) de Carlos Manga – à utilização de cenários paradisíacos como a Fortaleza de 1976, em “O Homem de Papel”.

Neste paradoxo de liberdade, a alucinação de “Paranóia” (1976) oferece abrangentes senhas, desde o flerte com a literatura -- parece bastante com “Feliz Ano Novo”, conto de Rubem Fonseca -- até uma visão sociológica de que a articulação do crime comum, durante a ditadura, foi a verdadeira revolução que os militares não conseguiram dissolver.

Abusado, o policial brasileiro já arrombou até porta de eleição: “A Próxima Vítima”(1982), de João Batista de Andrade, contrastava a festa em tempo real para o deprimente submundo do Brás.

Como uma profetisa louca no Viaduto do Chá, uma pastora de camburão, eu poderia pregar durante horas, centenas de exemplos em filmes que têm muito a nos avisar. Pois enquanto beliscam frango à passarinho nas ardentes praças do Rio, enquanto debatem orelhas de Schopenhauer na Vila Madalena, críticos, cinéfilos e acadêmicos vivem em um mundo de pequenas delicadezas, de rubores pudicos, ignorando tesouro clamando por teses, dissertações e reconhecimento.

Pela última vez, leitores: nunca se enganem com o cinema policial brasileiro. Em um país com 45 mil homicídios por ano, fratricida e sitiado, temos vivo, pulsante, histórico, esse gênero nacional por excelência.

VIOLÊNCIA URBANA NA DITADURA MILITAR: REGISTROS E HISTORICIDADE NOS FILMES POLICIAIS

Patrícia Machado[1]

Mineirinho vivo morto, filme de Aurélio Teixeira, estreou nos cinemas brasileiros em 1967, no período da ditadura militar. O filme é inspirado em um personagem que ocupou as páginas policias da imprensa carioca durante mais de uma década: José Rosa de Miranda, o Mineirinho. Morador da favela da Mangueira, foi por acaso que Mineirinho entrou na vida do crime. Ao matar acidentalmente um bandido, ele passou a ser perseguido pela polícia e se tornou um perigoso líder de quadrilha.

Uma rápida pesquisa nos jornais da época revela o temor criado em torno do seu nome. "Mineirinho volta a atacar", "Polícia cria novo esquadrão da morte para eliminar Mineirinho", "Acusado de cometer 130 assaltos e 28 homicídios", "Delegado anunciou: Mineirinho será fuzilado", "A ordem da polícia é uma só: atirar para matar Mineirinho", "Mineirinho só rouba os ricos" são algumas das manchetes que estamparam jornais como *A Última hora* no fim dos anos 1950 e início dos anos 1960[2]. Elas revelam a complexidade do bandido que matava, mas que roubava dos ricos para dar aos pobres, uma espécie de Robin Hood da época.

O modo como Mineirinho foi morto, executado com treze tiros pela polícia, chamou a atenção de Clarice Lispector, que em 1962 publicou um artigo na *Revista Senhor* em que se pergunta: "por que está doendo a morte de um facínora?". Em um belo texto sobre os paradoxos da vida e a importância da defesa dos direitos humanos, Lispector reconhece que "Mineirinho era perigoso e já matara demais", no entanto, a barbaridade da sua execução revelava o que havia de pior na noção de justiça atrelada a sentimentos de vingança ou castigo divino:

> "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" (2016, pgs.386 e 387)[3].

1 Doutora em Comunicação e Cultura UFRJ. Professora de Comunicação Social – cinema da PUC-Rio.

2 Todas as reportagens citadas estão disponíveis da hemeroteca da Biblioteca Nacional.

3 Lispector, Clarice. Todos os contos. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

Quinze anos mais tarde, em entrevista à TV Cultura, a escritora reitera: "qualquer que tivesse sido o crime dele, uma bala bastava. O resto era vontade de matar, era prepotência". É justamente essa prepotência de uma polícia autoritária e violenta que se revelará como um traço característico do cinema brasileiro policial presente em uma série de filmes realizados no período da ditadura militar, de 1964 a 1984, e que fazem parte da Mostra "No rastro do crime – cinema policial brasileiro". Uma prepotência responsável por excessos, pela obsessão em fazer o outro sofrer e no desejo de tirar vantagem de qualquer situação.

Chama atenção como em uma época de forte fiscalização e censura, como foram os anos de repressão, filmes como *Mineirinho vivo ou morto* (1967, Aurélio Teixeira), *Perpétuo contra o esquadrão da morte* (1973, Miguel Borges), *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977, Hector Babenco), *Eu matei Lúcio Flávio* (1979, Antonio Calmon), *O caso Cláudia* (1979, Miguel Borges), *República dos assassinos* (1979, Miguel Faria Jr), *A próxima vítima* (1983, João Batista de Andrade), que fizeram citação explícita a fatos, personagens e circunstâncias violentas noticiados na imprensa. O terror das perseguições e assassinatos de suspeitos de crimes comuns, quando circulavam nos jornais, revistas e nas telas de tevê, não parecia causar desconforto em quem ocupava os lugares de poder.

Interessa-nos aqui fazer alguns apontamentos sobre o modo como certos filmes brasileiros de gênero policial tratam o tema da violência urbana e o diálogo que estabelecem com o período político da ditadura militar. De que modo esses filmes enaltecem ou criticam a violência de Estado nas brechas das narrativas ficcionais? Como atestam que a criminalidade era efetiva e presente nos discursos midiáticos nos anos em que os militares estavam no poder? Afinal, quais os recursos estilísticos usados para colar as narrativas cinematográficas a um certo lastro de real?

A sequência de abertura de *Mineirinho vivo ou morto* anuncia que a história a ser contada baseia-se em fatos que aconteceram. Fotografias em preto e branco são intercaladas em uma montagem ritmada. Elas mostram homens nus, dentro de um presídio, rendidos por policiais armados. Entre as sequências, as imagens de um corpo são repetidas, como forma de reiteração. O corpo é mostrado a partir de ângulos diferentes até o enquadramento final, em que um rosto desfigurado ocupa quase toda a tela. Uma multidão, composta de homens e mulheres, se aglomera em volta dele. Enquanto vemos as imagens, a música de fundo dá ritmo à duração de cada foto na montagem e lhes confere caráter de crítica social quando enfatiza: "Olha o menino do morro, pede socorro, mas ninguém vê" e ainda "quem nasce só vai morrer só".

Logo percebemos que a narrativa começa de trás pra frente, revelando o corpo do bandido cuja história será contada dali em diante. Uma pesquisa nos jornais da época e o conhecimento da origem dessas fotografias que circularam na imprensa, e daquilo que registram, trazem novas camadas de percepção sobre a complexidade da noção de violência policial evocada pelo filme. Parte dessas fotografias foi tirada no fim de uma rebelião que aconteceu no Presídio Frei Caneca, em dezembro de 1961. Segundo o jornal *A última hora*, 1200 presos participaram do motim, cinco pessoas morreram e 42 ficaram feridas. Mineirinho foi acusado de ser o líder do conflito.

Alguns dias depois, a partir de uma entrevista exclusiva com o bandido, assim como do testemunho de um carcereiro, o jornal anuncia que a rebelião foi resultado da carne podre que era servida e da fome que passavam os presos. O bandido se confunde com o herói. O que não o livrou de uma morte terrível. Por conta de uma mistura de curiosidade e comoção, uma multidão compareceu ao cemitério para o enterro, como mostra a fotografia registrada pela imprensa e retomada no início no filme.

A partir dos anos 1970, o crime organizado se fortaleceu e a violência imbricada no tecido social – presente nas narrativas midiáticas – ganhou contornos de crueldade explícita, quando os filmes passaram a retomar casos criminais diretamente atrelados à atuação do Esquadrão da Morte. A figura do marginal herói, tão bem construída em *Mineirinho vivo ou morto*, entra em disputa com a do policial que mata e executa para "defender os bons costumes" e "acabar com a criminalidade". Três filmes realizados no período vão se inspirar nas narrativas jornalísticas para tratar de dois personagens contraditórios do período: o bandido Lúcio Flávio e o detetive Mariel Mariscot.

Lúcio Flávio foi um famoso marginal da crônica policial brasileira que atuou do fim dos anos 1960 ao início dos anos 1970. Filho de classe média, assaltava bancos com sua quadrilha, roubava carros e tinha uma forte ligação estabelecida com a polícia. Em depoimento para imprensa, quando estava na cadeia, Lúcio Flávio ajudou a desmantelar o Esquadrão da Morte, revelando pormenores do modo como os policiais facilitavam seus crimes e suas fugas da prisão, sempre em troca de dinheiro. Acabou assassinado em 1975.

Já Mariel Mariscot ficou conhecido como um dos 11 homens de ouro da polícia carioca, membro da *Scuderie Le Cocq*, grupo mais conhecido do Esquadrão da Morte. Ao mesmo tempo em que executava suspeitos, o detetive negociava com bandidos, entre eles Lúcio Flávio. Mariscot era também conhecido pelos seus romances com atrizes e estampava reportagens em jornais diários e revistas femininas, onde era chamado de herói e mito. Pelo excesso de visibilidade, acabou expulso do esquadrão, chegou a ser preso e foi assassinado em 1981.

Por conta dessa estreita ligação entre os integrantes do Esquadrão da Morte e a imprensa, e do acesso privilegiado dos repórteres aos locais dos crimes, muitas fotografias de corpos abandonados em estradas vazias, com sinais de tortura, estampavam os jornais dos anos 1960 e 1970, revelando os altos índices de criminalidade no período. No entanto, a ideia vendida pelos jornais era a de que a polícia servia à sociedade quando exterminava bandidos perigosos. Muitas vezes, a própria imprensa criava as narrativas que davam conta dos inúmeros cadáveres executados pela polícia assassina. Algumas das fotografias desses corpos anônimos e dilacerados são usadas em uma sequência do filme *República dos Assassinos*. As imagens em preto e branco são usadas para corroborar o que é contado na narrativa ficcional sobre a vida de Mariel Mariscot.

O filme de Miguel Faria Jr. privilegia as relações que o policial mantinha com atrizes famosas e travestis, o modo como estabelecia parcerias com a imprensa e políticos corruptos, a crueldade na execução dos inimigos e, principalmente, apresenta a atuação do poder paralelo dos policiais de elite carioca. Interpretado por Tarcísio Meira, famoso galã da época, o personagem chamado de Matheus aparece em dado momento na tela de uma tevê, se defendendo de acusações feitas sobre ele durante uma entrevista para repórteres. Essa estratégia de forjar uma imagem com estética televisiva, com o intuito de ancorar o relato na ideia de veracidade, é inspirada em entrevistas que Mariel Mariscot forneceu à imprensa na época.

Realizado no mesmo ano, *Eu matei Lúcio Flávio* constrói a imagem do detetive como a de um herói que tinha como princípio eliminar o mal. Produzido e interpretado por Jesse Valadão, amigo pessoal de Mariscot, o filme dirigido por Antonio Calmon é uma espécie de biografia autorizada que revela um lado mais humanizado do detetive que salvava vidas quando bombeiro, que se apaixona por uma prostituta, que combate com valentia criminosos perigosos. Trata-se de uma resposta a outro filme, realizado dois anos antes, por Hector Babenco.

Lúcio Flávio, o passageiro da agonia, de 1977, mostra como o bandido é levado a se envolver no esquema de corrupção e extorsão da polícia do Rio de Janeiro. O filme destaca os métodos

de atuação do Esquadrão da Morte, como os assassinatos, a prática de torturas e a corrupção. As relações entre ficção e realidade costuradas pelo filme são mais declaradas, como mostra a reportagem da *Revista Veja* de março de 1978, cujo título era "Lúcio Flávio, vida real no cinema". As cenas em que o personagem de Lúcio Flávio e comparsas são torturados duram longos minutos, e o espectador não é poupado de um grande mal estar. Naquele momento, a sociedade já tinha conhecimento de que as mesmas práticas estavam acontecendo nas prisões, onde presos políticos eram torturados, assassinados e, muitas vezes, desapareciam.

Apesar do enfoque da atuação da polícia civil, o que o filme revela em suas entrelinhas é a ligação entre o crime organizado e os braços do poder na ditadura militar. É preciso lembrar que, já em 1969, a Operação Bandeirante foi criada para unir as Forças Armadas e as polícias federal, civil e militar no combate aos grupos de esquerda: a coordenação entre militares e policiais proporcionou a troca de experiências, como a tortura e a utilização de colaboradores (informantes), empregados pela polícia para combater crimes comuns. A Oban se difunde pelo país através dos Destacamentos de Operações Internas e dos Centros de Operações de Defesa Interna, os chamados DOI-CODI, e a partir desse momento a prática das torturas se intensifica, o poder de vida e de morte fica nas mãos daqueles que representam o Estado e a violência passa a ser o instrumento da relação entre funcionários e os suspeitos acusados de transgredirem a ordem.

Em *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia,* os métodos de violência são encenados e indiretamente relacionados às práticas de tortura contra criminosos comuns. No entanto, é um documentário clandestino que vai explicitar, ainda no início dos anos 1970, essa relação direta entre o Esquadrão da Morte e as práticas de tortura durante a ditadura militar. Realizado clandestinamente por Sergio Muniz entre 1971 – 1973, escondido durante trinta anos, *Você vai dar um presunto legal* retoma matérias jornalísticas sobre as operações da organização paramilitar. As fotografias de corpos torturados, queimados, esfacelados, assim como a de seus algozes, são acumuladas pelo diretor e trabalhadas na montagem do filme de modo potente. Na relação estabelecida entre imagens e sons, Sérgio Muniz associa essas notícias de crimes comuns com aquelas sobre torturas de presos políticos, apontando a possibilidade de relação entre os crimes do Esquadrão da Morte e com a repressão política.

A análise desses filmes no presente, e da articulação que produzem com as narrativas midiáticas, nos ajuda a visualizar a construção dessa ponte de colaboração entre a polícia e o crime organizado e, como efeito, da violência que ainda nos aflige. As práticas de tortura, de extermínio e a cultura de uma polícia corrupta perduram nas narrativas jornalísticas. Entender essa continuidade é de grande importância política e histórica em um momento em que parte da sociedade – apoiada na imprensa – constrói um discurso negacionista das práticas violentas do passado, a fim de sugerir que a violência de Estado é algo novo, produto do tempo presente. Por caminhos diferentes, os filmes analisados aqui apontam que o imaginário urbano dos tempos da ditadura militar já era habitado por narrativas de violência, insegurança e terror. Revisitar essas obras, no contexto contemporâneo, é uma oportunidade para o espectador recuperar os fios perdidos das linhas de continuidade histórica tecidas, de modo corajoso, pelo cinema policial brasileiro.

A MÁSCARA VAZIA: SONHOS COSMOPOLITAS DE UMA INDÚSTRIA MARGINAL

Filipe Furtado

Em, *O marginal* (1974), o pequeno gangster Valdo (Tarcísio Meira) circula entre casas noturnas e inferninhos a aplicar seus pequenos golpes, enquanto, durante as tardes, vai ao Jóquei Clube, aposta em cavalos e flerta com a socialite Beth (Vera Gimenez). O seu desejo de ascensão social não deixa de alegorizar o do próprio filme. Valdo tem um encontro com a sarjeta e uma saraivada de balas aos moldes do de *Scarface*, de Howard Hawks – mas o filme só sugere a estrutura de ascensão e queda de um gangster que o primeiro ciclo de filmes de gangster do começo do cinema sonoro convencionou, o mais importante já está lá no título: Valdo é marginal e do marginalia jamais sairá. O filme demonstrara a habilidade do artesanato do diretor Carlos Manga, e sua facilidade de se aproximar de uma linguagem do cinema americano de ação, no entanto, de alguma maneira, a promessa da superfície do filme jamais é entregue. Valdo sonha com a ascensão social, mas a marginalidade é seu lugar e o filme em si segue neste mesmo compasso: o *Scarface* tupiniquim interrompido por esta constatação. O Marginal representa um dos exemplos mais acabados de um desejo cosmopolita da indústria de cinema brasileira naquele momento no começo dos anos 70, no qual esse processo industrial parece finalmente estabelecido.

Não é o único, claro, mas o thriller policial com suas associações com a grande indústria vai ser pródigo em filmes do tipo. Para o escopo deste texto me delimito a alguns filmes protagonizados por Tarcisio Meira no período entre 1969 e 1974: *Mascara da traição* (Roberto Pires, 1969), *Missão: matar* (Alberto Pieralisi, 1972) e *O marginal* (Carlos Manga, 1974). São filmes que existem registros muito diferentes, seja do filme de assalto (*Mascara da traição*), da caçada ao assassino (*Missão: matar*) e filme de gangster (*O marginal*). Em comum, está ali este mesmo desejo e a presença de Meira, galã mais popular da indústria audiovisual brasileira do período e também um ator cujo vigor e presença física tornavam-no ideal para este registro do thriller. Tanto *Missão: matar* quanto *O marginal* exploram esta presença com um trabalho mais cuidadoso nas cenas de ação envolvendo Meira em perseguições e tiroteios. Já em *Mascara da traição*, a aposta principal é na trama rocambolesca cheia de idas e vindas, reviravoltas e traições prometidas pelo título e o ator interpreta menos um homem menos de ação e mais de intelecto, executando seu grande golpe.

Quando observamos o panorama do filme policial brasileiro, notamos duas tendências recorrentes. De um lado, filmes inspirados diretamente na crônica policial que se baseiam no imaginário do espectador junto aos crimes nossos de todo dia e o combinam a uma gramática de gênero mais ou menos fluente. Pensemos aqui em *Cidade ameaçada* (Roberto Farias, 1960), *Assalto ao trem pagador* (Roberto Farias, 1962), *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (Hector Babenco, 1978), *O caso Claudia* (Miguel Borges, 1979) ou *Eu matei Lúcio Flávio* (Antônio Calmon, 1979). Mesmo o sucesso dos dois *Tropa(s) de Elite*, está intimamente ligado à maneira como o sistema descrito pelo Capitão Nascimento surge da experiência direta do roteirista e ex-capitão do BOPE Rodrigo Pimentel e à forma bem direta como uma de suas sequências alegoriza a CPI das milícias, de memória recente para o espectador carioca. Do outro lado, há filmes que se inspiram sobretudo no imaginário do espectador fomentado pelo policial estrangeiro como *Maior que o ódio* (José Carlos Burle, 1951), *Amei um bicheiro* (Jorge Ileli e Paulo Wanderlei, 1953), *O quinto poder* (Alberto Pieralisi, 1962), *Os raptores* (Aurélio Teixeira, 1969), *O matador profissional* (Jece Valadão, 1969), *República de assassinos* (Miguel Faria Junior, 1979), *O torturador* (Antônio Calmon, 1980), ou vários filmes da retomada, como *Os matadores* (Beto Brant, 1997) ou *A hora marcada* (Marcelo Taranto, 2000). Dois corpos de inflexão particulares são *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Katia Lund, 2002), que partem de elementos reconhecidos da crônica policial local, a famosa série de assaltos do bandido do título (no primeiro), e as guerras pelo controle do tráfico na Cidade de Deus (no segundo), para delírios barrocos muito particulares – seja pelo viés do pastiche (Sganzerla) ou de um hiper-realismo Hollywoodiano (Meirelles), sem com isso abrir mão do referente supostamente real no principio deles.

Os filmes abordados aqui nesse texto são membros desavergonhados do segundo grupo. Roberto Pires, diretor de *Máscara da traição*, pode ter iniciado sua carreira próximo ao grupo baiano do Cinema Novo, mas se o conjunto de filmes que primeiro fez seu nome – *A Grande feira* (1961), *Tocaia no asfalto* (1962) e *Crime no Socopã* (1963) – misturava expectativas do filme policial com as do filme social, o longa de 1969 já é um filme de assalto sob o signo do artifício, feito sem nenhuma pretensão de permitir que o mundo exterior atrapalhasse o jogo de reflexos do cinema ao qual se propõe. Se ele tem um antecedente na obra de Pires, é seu longa de estreia, *Redenção*, um filme *noir* à baiana, notável pelo uso antes do tempo de uma lente de cinema *scope* por aqui e por flertar abertamente com uma delirante releitura do filme policial americano e suas expectativas de crime e castigo para a terra natal do realizador.

Em *Máscara da traição*, tudo gira entorno da máscara do título. Um tributo ao artificio que permite ao artista ressentido (Claudio Marzo) se passar pelo patrão (Meira). Uma máscara bem aos moldes daquelas que seriam mais tarde consagradas na série *Missão impossível*, que transmutam um homem noutro e interrompem por completo a realidade em função de um jogo de construção de cena. Um dos elementos mais curiosos no filme está na atuação de Meira como Marzo se passando por Meira e a maneira que ele sugere as imperfeições do próprio método. Pois o filme não resiste em apontar o artificio do seu próprio artificio: em determinado momento o assistente vivido por Flavio Migliaccio até questiona o burocrata se está tudo bem. Meira como Marzo como Meira não esconde que existe uma nota fora do tom, a mascara pode ser um prodígio, mas, ainda assim, tem limites. Ele se esconde por trás dos óculos escuros, fala pouco; é um festival de tiques tensos. Assim, o filme reforça que está sempre próximo de ser desmascarado.

O filme se regozija com os momentos em que pode filmar a máscara fora do rosto, algo nada imponente, um objeto de cena pouco expressivo. Se *Máscara da traição* abraça por completo o artificio do cinema, ele também parece apaixonado por mostrar as rachaduras no espelho.

Há algo do gosto de Orson Welles pelas verdades e mentiras no tom cínico do filme e na maneira como ele brinca com seus próprios limites ficcionais. Tratava-se de um segundo começo para a carreira de Roberto Pires na indústria do Sudeste com o casal número 1 da dramaturgia brasileira, Tarcisio Meira-Gloria Menezes, em um gênero, o filme de assalto, que não poderia ser mais comercial. A transmutação do gênero para o Brasil é completa pelo alvo: a bilheteria do Maracanã num Domingo de Fla-Flu. A estes elementos certos, o filme contrapõe uma boa dose de perversidade: das rachaduras do próprio artificio, à distância com o qual casal principal é mantido ao longo de todo o filme, à presença de Meira como um burocrata escroque, ao uso do ressentimento como motor dramático.

O último elemento merece uma observação à parte, pois *Máscara da traição* se constrói a partir da exploração por parte de um burocrata de governo do ressentimento que um artista habilidoso mantém por ele. Há ênfase particular na imaginação e no cuidado de artesanato de Marzo e na maneira como eles serão explorados pelo esquema do assalto. Bandido, executor e vitima ao mesmo tempo. Outro condenado à marginalidade, a despeito dos arroubos de primeiro mundo da sua arte.

A máscara vazia da cópia de *Máscara da traição* é uma boa imagem do processo de todos esses filmes. Estamos num território bastante próximo da tal "incapacidade do cinema brasileiro em copiar" ao qual se referia Paulo Emilio Salles Gomes, mas é útil pensarmos o real sentido dessa impossibilidade. Numa leitura vulgar, a ênfase da frase de Paulo Emílio está na palavra incapacidade e uma leitura pobre dela reduz a questão a uma apropriação incompleta, uma suposta incompetência de alcançar resultados interessantes. Impressão que logo se desfaz quando assistimos, por exemplo, à perseguição de carros final de *Missão: matar,* onde há o controle completo de Pieralisi sobre geografia e ritmo; ou numa olhada rápida sobre a obra de Carlos Manga que, desde os tempos da Atlântida, sempre se mostrou muito à vontade na gramática Hollywoodiana quando as necessidades do pastiche da chanchada lhe permitiam (fiquemos,por exemplo, com algumas passagens de faroeste de *Matar ou correr* que sugerem que o filme é quase uma desculpa para o realizador se aproximar de um gênero querido). Mais útil seria voltar-mo-nos para o "sinal de personalidade nacional" que Paulo Emilio identifica nessa incapacidade e se podemos sempre desconfiar um pouco das leituras totalizantes do "nacional" da geração de Paulo Emílio. Há algo nessa movimentação da incapacidade da eficiência da indústria, desculpa esfarrapada para o intelectual pós Paulo Emilio se debruçar sobre o cinema popular sem se contaminar por ele, para um movimento mais amplo de contaminação pelo seu próprio meio.

Se *Máscara da traição*, *Missão: matar* e *O marginal* desejam o thriller hollywoodiano e se tornam outra coisa, isso não se dá por deficiências de imaginação ou de artesanato, mas porque o thriller brasileiro naturalmente será outro, assim como na bem-sucedida indústria italiana o faroeste spaghetti e o poliziotteschi vão ser criações próprias. O ponto de partida pode ser um gesto de espalhamento, mas este jamais será o de chegada. O golpista, o agente secreto e gangster, todos podem ter ambições hollywoodianas, mas invariavelmente se desviam por outros caminhos, se contaminam por seus espaços. Seus desejos são cosmopolitas, de um cinema industrial mundial, mas invariavelmente retornam a uma marginalidade brasileira. O fracasso recorrente dos policiais da retomada, como *Bufo & Spalanzani* (Flavio Tambellini, 2000) ou *O homem do ano* (José Henrique Fonseca, 2002), se deve muito a como eles nunca são capazes de encontrar essa mascara vazia; o exercício de mimese é sua razão de ser e limite, não passam de xeroxes universitárias com resultados idem.

Essa é uma ideia muito forte em *Missão: matar*, filme que existe sob a luz da ideia da eficiência. Nele, Tarcisio Meira é o agente da Interpol José da Silva, introduzido como *playboy* bondiano, a passear de lancha. Ele avista, a bordo de um navio, um rosto conhecido e logo o identifica como o mais famoso assassino profissional brasileiro vivendo há anos no exterior e de volta para um clássico "último serviço". O filme se divide, então, entre os dois homens, cada um à sua maneira exemplos maiores da excelência brasileira nos dois lados do crime. Há até um agente estrangeiro cuja única função no filme é a de reagir às incríveis capacidades de José da Silva, seja como detetive, seja como herói de ação. Tudo no filme retoma essa ideia de que José da Silva e o assassino Mendes são os melhores no que fazem e, se algo sai dos eixos, é devido aoss limites dos subalternos do primeiro e dos contratantes do segundo.

Para um filme de ação, *Missão: matar* é dominado por tempos mortos. Trabalho investigativo no meio do governo e espera para o fora da lei. Herói e vilão só se encontram em duas cenas de perseguição na parte final, a primeira quando a gente localiza a boate favorita do assassino e a segunda após o atentado. As cenas com Mendes chegam a sugerir *Tocaia no asfalto,* de Roberto Pires, outro filme sobre assassino político matando tempo. O tom mundano da ação existe em contraste com uma série de elementos grandiosos, da opção por tornar José da Silva um agente internacional ao atentado numa grande conferência diplomática. Estamos nos anos Médici, no milagre econômico e essa ideia de Brasil grande contamina os sonhos ambiciosos *for export* do filme que existe em completo contraste com o passar de tempo medíocre de Mendes, interpretando um médico entediado, tomado pelo desejo de retomar os velhos hábitos.

Profissionalismo é a palavra repetida à exaustão ao longo do filme e a direção segura e eficaz de Pieralisi segue a mesma toada. O deslumbre do filme é a sua própria máscara vazia. Fala-se muito de profissionalismo, mas José da Silva e Mendes nunca parecem confortáveis como avatares de uma eficácia à americana. O filme é cafajeste demais para este pragmatismo todo. O discurso e prática do filme seguem divorciados, a direção de Pieralisi não tem os excessos de Bond, mas uma simplicidade e economia anterior mais direta que engenhosa. O grande assassinato político é só outro jogo de espelhos por uma disputa mesquinha de heranças (Rubens de Falco, fonte constante de vilania no período, faz trabalho duplo de vítima e mandante). Sobra o vigor de Tarcisio Meira como herói de ação, mais Franco Nero do que James Bond, e esse trabalho descritivo do jogo de gato e rato entre governo e criminosos. Estamos longe da fotografia e da direção de arte cuidadosos e artificiais de sub Bonds, seja da Itália ou de Hong Kong, mas de uma presença física e imersão na ação de filme B.

Desses três filmes, *O marginal* é o mais direto sobre essas questões. A começar pelo título *O marginal*, no lugar de *O gangster*. Valdo já é de princípio condenado à marginalidade. O uso aberto do desejo de ascensão social e as subsequentes frustrações como motes dramáticos. O triângulo amoroso entre Valdo, a grã-fina e a atriz da noite paulistana (Darlene Glória). Os esquemas risíveis para ficar rico e a realidade do presídio. A presença de Anselmo Duarte, com tudo o que ele representa para o cinema brasileiro, como o mentor no mundo do crime. O próprio Manga, nome do cinema dos anos 50, na altura já na TV, em seu penúltimo longa. O pastiche do cinema americano é algo que Carlos Manga realizou muitas vezes, mas aqui dispensam-se os mecanismos da sátira chanchadesca. No lugar, entra o padrão de qualidade CineDistri, com seu bom acabamento (a fotografia do pau para toda obra Osvaldo de Oliveira é ótima), texto

com o verniz de Dias Gomes e música de Roberto e Erasmo Carlos. Sobretudo, porém, o filme tem Valdo a ver TV. Se uma ideia que se repete nesses filmes é a de duplo e dos espelhamentos, aqui Valdo é objeto e consumidor. Tudo deseja, sem jamais sair do lugar. A quem a câmera do filme mitifica, mas também quem consome o mito.

O filme olha com horror para os grã-finos, só sanguessugas de bons modos, mas a Boca do Lixo não é melhor, histérica e vulgar, de uma sujeira destinada a puxar nosso marginal para baixo. Valdo não cabe em lugar nenhum, apenas deseja uma ascensão impossível. O filme é essa construção de mito, mas no lugar do *Scarface* fica esse cinema interrompido. Nem Vera Cruz, nem Boca do Lixo, que sonha com a Globo e termina na sarjeta. No lugar da ascensão e queda, típicas do gênero, existem as miragens de consumo. Um filme a princípio menos ambicioso como *Mineirinho Vivo ou Morto* (Aurelio Teixeira, 1967), por exemplo, se aproxima mais das expectativas dramáticos do filme de gangster americano. *O marginal* se vale menos das explosões de violência do que das estradas tortuosas do melodrama. Mas, novamente, existe algo de artificial ali, o drama de Valdo só é sério até certo ponto, títere demais da construção do filme para que sua tragédia não exista, sobretudo, como artifício alegórico. Valdo tem algo do bandido social dos anos 60, mas não poderia estar mais distante seja do Giuliano seja do Tião Medonho. Sua tragédia é uma recusa original da própria marginalidade, quer ser tudo menos isso e, por conta disso, termina numa saraivada de balas.

Há nos três filmes a mesma distância inconsciente entre o thriller padrão internacional e a recusa pelo desenraizamento. Não por tema, mas pela sua própria construção estética. Não se trata, de forma alguma, de um projeto fracassado ou incapaz, mas de uma impossibilidade. Como Valdo, são todos marginais de princípio, a sonharem com um consumo cosmopolita que não vem. Uma ambição do Brasil do milagre econômico que encontrou na Embrafilme sua miragem cinematográfica. Na sombra do capital, o cinema de gênero brasileiro termina sempre retomando a marginalidade, este outro estranho, convidado incômodo e, por isso mesmo, essencial do meio cinematográfico.

A LUZ DO CRIME
À LUZ DO CRIME

Francis Vogner dos Reis

O universo do gênero policial no Brasil é tão vasto que poderíamos discutir qualquer um de seus elementos e estilos de maneira ampla e substanciosa, o que renderia definições precisas sobre a economia formal, a dramaturgia e o modo como o gênero responde a um imaginário urbano e moderno do Brasil. Essa riqueza de elementos é própria do gênero (de qualquer origem, seja ela norte-americana, francesa, italiana, hong-konguesa, japonesa) em que a crônica social, a tragédia, o comentário político e até mesmo certo tipo de evocação metafísica do mal (em alguns casos) são constitutivos de sua força, de sua beleza e, em especial, de sua popularidade.

Entre os anos 1960 e início de 1980, período de amadurecimento técnico, continuidade e legitimação popular do cinema de gênero policial, um conjunto de traços marcantes define alguns desses filmes e os tornam experiências singulares dentro do gênero no mundo. Claro, o cinema policial não só como cristalização de um imaginário, mas a cristalização desse imaginário inscrito na matéria das coisas, nas ruas, no movimento das cidades, do registro testemunhal de um tempo histórico e de sua confusão. É o cinema em seu estado e vocação mais comoventes: diz e mostra coisas que de outra maneira – na literatura, na música, no jornalismo, no romance, nas artes plásticas – não poderiam ser ditas e mostradas. É o "meio" em potência máxima, tal como o já antigo cinema do século XX consagrou.

Selecionamos aqui três momentos desses filmes em que essa poética crua, direta e realista tem a dimensão trágica dos nossos mais formidáveis filmes modernos. A luz do cinema moderno e a sua textura dramática do real é uma característica única do mais interessante cinema policial brasileiro, como foi o desenho formalista da luz para os filmes de Hollywood dos anos 1940 (Howard Hawks, Robert Siodmak, Robert Aldrich) e a luz que dava volume exuberante ao barroquismo do policial italiano dos anos 1970 (Sergio Solima, Fernando di Leo, Enzo Castellari, Umberto Lenzi).

Em filmes como *Mineirinho vivo ou morto* (1967), de Aurélio Teixeira, *Barra pesada* (1977), de Reginaldo Farias, e *A próxima v*ítima (1983), de João Batista de Andrade, o moderno policial brasileiro conseguiu articular com conformidade seu *pathos* dramático e sua luz, sua matéria do real e seu sentido histórico.

Na abertura de *Mineirinho vivo ou morto* ao som de "Quem Nasce Só Vai Morrer Só" na voz

de Silvio César, a montagem de fotos faz um inventário do holocausto urbano. Corpos mortos e ensanguentados, corpos empilhados, corpos (quase todos negros) nus e em fila, a polícia agenciando a violência como um corpo coletivo de envergadura que intimida pela força, a aglomeração de gente curiosa, arrabaldes com viaturas, revólveres, rebeliões em cadeia já dominadas e o breve e misterioso fragmento de imagem de um corpo caindo do alto. Corta para um primeiro plano de Isabel (Gracinda Freire) que, com temor**,** encara a câmera. Ela foge pelas ruas do subúrbio carioca e se esconde em um boteco de azulejo branco, com logotipo da Coca-Cola na parede, biombo indicando o banheiro e bebidas dispostas em prateleiras no alto e mesas pequenas de fórmica. Os detalhes são importantes porque delineiam uma cenografia de locação, não de estúdio. É o gosto da realidade. Ali, encontramos Zezé/Mineirinho (o nosso herói bruto Jece Valadão) bebendo cerveja, sozinho. Isabel diz a ele que está sendo perseguida. Valente, ele a tranquiliza "eles não vão fazer nada". O grupo liderado por Arruda (o cínico inesquecível Jorge Maia) entra por entre as duas portas estreitas do bar por onde vemos o movimento do trânsito. Zezé/Mineirinho diz que a mulher está com ele, Arruda ironiza "valente, hein?", e o rapaz responde com serena franqueza "valente não, sou homem". Começam a trocar socos. Todos contra um. A balbúrdia termina com Mineirinho matando Arruda com uma garrafada.

Esses primeiros minutos de *Mineirinho vivo ou morto* chamam a atenção pela intensidade do registro como modulação de cena e documento de época na brevidade e agilidade da trama e da câmera (belamente ajustadas no relato e no tempo). É claro que ver as ruas suburbanas (o "registro de época") em seu movimento e traços particulares é fascinante — não só por uma nostalgia, seja do vivido ou do não vivido (meu caso), mas por uma fotogenia que revela muita coisa daquele mundo que é o do baixo lumpesinato do Rio de Janeiro em 1967, do que está em jogo no filme, que é a fabricação social do bandido, de uma inevitável sociologia da imagem e de uma poética da luz perdida para sempre.

A fotografia do grande Ruy Santos, que realizou outros trabalhos de beleza como o combativo *Sol sobre a lama* (1963), de Alex Viany, *Terra sem deus*, do mestre José Carlos Burle**,** e a irresistível crônica *O vampiro de Copacabana* (1976), de Xavier de Oliveira, sua câmera captura a energia do mundo em movimento. Os contrastes de luz, a variação dos tons de cinza, a luz vespertina que incide lateralmente nos corpos e nos espaços, a materialidade das coisas fotografadas, sejam elas a fuligem das edificações ou a textura das paredes de madeira e barro dos barracos. Essas texturas são de um resultado pictórico que só era possível com a película. Não é o passadismo da "película ser melhor", mas sim reconhecer uma poética particular, mais complexa do que o mero comentário técnico, e que transcende o desejo particular do diretor (essa relação misteriosa e racional entre técnica e circunstância).

Nesse que é o grande filme de Aurélio Teixeira, a tragédia de Mineirinho se faz na trajetória clássica do bandido que, por força das circunstâncias, é empurrado, à sua revelia, para o papel público de inimigo e, por consequência, para a destruição. Vítima das forças maiores de um mundo violento e corrupto, ele é o alvo conveniente e bode expiatório. Morre à noite, em uma estação, quando tenta fugir com Maria, seu amor de juventude. *Mineirinho vivo ou morto* é um filme elegante: tem um *pathos* clássico na história do herói que é um pobre diabo sem saída, numa estética que mistura o equilíbrio estilístico (naturalismo mais ou menos comedido, marcação de atores com alguma precisão) com a radicalidade bruta na filmagem dos espaços com uma câmera na mão (traço de uma vereda aberta pelo cinema novo) e uma luz mais direta.

Isso distancia *Mineirinho vivo ou morto* da cinematografia *noir* de *Paraíba, vida e morte de um bandido*, dirigido por Victor Lima, com o mesmo Jece Valadão e produzido pela mesma Herbert Ritchers exatamente um ano antes. O filme de Aurélio Teixeira estaria então mais próximo em estilo ao *Assalto ao Trem Pagador*, de Roberto Faria? Sim, só que menos vertiginoso, mais (belamente) displicente, mais direto, menos monumental. No filme de Farias, ainda vemos certo profissionalismo de estúdio, ao passo que no filme de Teixeira há uma relação mais moderna com a energia da rua e dos closes, ainda que com uma fatura estética de exasperação mais comedida.

Exasperação mesmo está em *Barra pesada*, que Reginaldo Faria adaptou do romance "Uma Reportagem Maldita", de Plínio Marcos. Stepan Nercessian, nosso Jean-Pierre Léaud malicioso, é Querô, um garoto que cresceu na zona, mora em uma pensão muquifo, deve na sinuca e é achado pela dupla sinistra Teleco e Nelsão (Wilson Grey e Banzo Africano). Sua trajetória é permeada por reminiscências de sua mãe (Ítala Nandi), uma prostituta que ateou fogo ao próprio corpo. Para sobreviver junto ao seu amigo Negritinho (Cosme dos Santos), ele quer uma arma. Entre conseguir a arma, o romance com a jovem prostituta (Kátia D'Ângelo) e seu ato final, é um sopro. Desde que se torna uma figura letal na sua autodefesa, ele traça seu destino fatal. Sozinho, traído e escondido nos fundos de um terreiro (nem o sagrado lhe é coiteiro), é alvejado e arrastado como um animal no morro.

Esse relato da narrativa policial é breve, pois assim é também a celeridade da tragédia do pequeno Querô. A cidade é quente, cheia, suja e marcada por um paradoxo entre o sentimento disseminado de catástrofe coletiva urbana – em uma das primeiras cenas há o registro documental de um ônibus tombado em plena avenida – e a decadência da opulência da cidade de outrora em prédios ecléticos e neoclássicos transformados em cortiços, puteiros e espaços esvaziados de gente. Tão importante quanto a economia narrativa que acumula ações curtas e densas e imagens-memória bem sugestivas da origem do sentimento trágico de Querô, é a câmera de Fernando Duarte. Pouca luz e muita agilidade (mas nunca dispersão ou imprecisão) integram a trama de violência e tristeza frente à desolação dos espaços. Mas a operação é mais complexa do que a mera ilustração do drama: é como se a narrativa imaginada encontrasse na vibração dos espaços – na sua ruína, no seu inacabamento, na sua sujeira, nos seus vestígios de morte – o seu drama de fato. O mundo que se decompõe à luz do dia só pode ter um horizonte de morte. A arquitetura é vestígio ativo de uma civilização que não deu certo. É uma miséria social e cósmica ao mesmo tempo. Fernando Duarte, portanto, pode ser considerado um coautor do filme. A luz ressalta seu próprio limite, porque a escuridão parece devorar aos poucos o filme e os personagens. Um realismo cruel, tão empolgante quanto triste.

Se no cinema policial americano o arquétipo fundamental é o Scarface que tentou ganhar o mundo, foi ao topo do sonho americano pelos seus próprios meios e caiu miseravelmente, no policial brasileiro o bandido anti-herói é um pária, não um empreendedor – e ele não consegue qualquer confronto eficaz com as forças oficiais, com o mundo. Querô é o nosso modelo. Fragilizado desde o início, sem o percurso da escalada de poder, filho da miséria e da exploração, íntimo da prostituição. Um pobre diabo. Ele se aproxima de Toninho (Paulo Guarnieri) no belíssimo *Amor bandido* (1979), de Bruno Barreto, morto a tiros pelas costas, na porta de um inferninho. Anjos de cara suja, crianças que transam, matam e morrem como um adulto.

Há o fascínio noturno nesses filmes, como se a noite revelasse a realidade de fato, aquilo

que está sublimado pela ordem social e cósmica da luz do dia, no oficialismo legal, no trabalho lícito, na regra social compartilhada, na normatização do comportamento. O mundo da noite tem outra ordem, sem as máscaras da moral, sem as mediações sociais tradicionais, com a impureza flagrante (que pode ser bela ou sórdida) da vida urbana cotidiana, com músicas de rádio (o romantismo sofrido de Roberto & Erasmo na intimidade, o sensualismo artificioso da *disco music* e do pop estrangeiro nos clubes de *strip*), do bar-restaurante que serve um prato feito às 3 da manhã nas imediações da praça da República em São Paulo ou da Prado Júnior, no Rio de Janeiro. É o mundo da noite, da prostituição, do arbítrio sem limites das forças policiais (os policiais são bandidos também, só que piores), da violência irracional de um assassino serial, do vampirismo e da vilania da imprensa que faz do sangue e do sórdido matérias-primas de sua indústria.

Não é um mundo que deixou de existir, mas o cinema brasileiro policial olhou de forma diferente para a miséria urbana e a violência antissocial em pleno regime militar. Isso porque ali pulsavam outras articulações do cotidiano das metrópoles, sob o autoritarismo do Estado, por um lado, e sob a indiferença desse mesmo Estado, por outro, numa soma letal que abriu, digamos assim, uma temporada de caça dos esquadrões policiais. É comum ver nesses filmes a polícia caracterizada como um bando de mercenários, não exatamente os agentes da lei e da ordem (ainda que desviantes ou na versão *self made man*) do cinema norte-americano. O público estava acostumado ao terror televisivo e à imprensa sensacionalista que era uma janela de curiosidade mórbida do cidadão comum pelo submundo.

Se o cinema engajado fazia a crítica com um recorte e uma tonalidade política, no sentido de expor um jogo de forças ideológico, esse cinema policial olhava esse submundo que nunca desfrutou de uma atenção da sociedade, como se fosse realmente um mundo paralelo fora da percepção das classes médias e das classes trabalhadoras ordeiras (politizadas ou não), que atravessaram governos e regimes vivendo sob o arbítrio da violência e do crime. Mas claro que esses filmes, ou boa parte deles, são um olhar convulsivo sobre a ditadura. A intimidade dos agentes policiais com o crime, tanto no conluio com o ilícito quanto com a cultura da violência (como em *República dos assassinos*), e a ditadura desmascarada em seus reais objetivos de guerra, nunca foram tão claros em nenhum outro gênero, nem mesmo no cinema autoral do período. Um filme como *Eu matei Lúcio Flávio* (1979), de Antonio Calmon, é a desconcertante obra-prima que revela, como nenhum outro filme no Brasil, o discurso de guerra da ditadura – e o faz a partir de uma aproximação íntima do mal, de um personagem repulsivo que se assemelha a um herói.

*A próxima v*ítima (1983) vai direta e objetivamente ao momento de abertura democrática em que as primeiras eleições livres – para governador e deputados **–** eram realizadas em 1982. No filme dirigido por João Batista de Andrade, a política e a polícia (e os crimes dessa conjugação) não estão apartadas e tecem uma trama que conta ainda com o poder da mídia, compondo um quadro bastante cético sobre a democratização. O repórter de telejornal Davi (Antônio Fagundes**)** faz uma investigação sobre os assassinatos de um maníaco que mata prostitutas no bairro do Brás, em São Paulo. A fragilidade dos miseráveis, o homem negro acusado dos assassinatos e as prostitutas que continuam morrendo, questionam o discurso entusiasmado da redemocratização via eleições diretas. Qual democracia? Para quem? O filme ainda registra o aparecimento do PT e as movimentações políticas de 1982, em uma atmosfera fatalista no seu tom realista e documental, mas também no seu ritmo de ação reflexiva, com uma montagem de cortes secos sem transições suaves.

A fotografia de Antonio Meliande tem a urgência de um mundo imagético de informações rápidas via televisão, na câmera na mão e no rigor dos planos hipertrofiados de elementos da realidade, mas, ao mesmo tempo, parece ser uma recusa (e crítica) ao instantâneo sintático televisivo que prima pela eficiência superficial. A câmera é de um realismo digressivo. A trama do filme só faz sentido se encenada no olho do furacão, na rua, nos espaços, na multidão, nos hotéis baratos, na cantina e na redação. Essa instabilidade documental já está no cinema de João Batista de Andrade em *Liberdade de imprensa* (1967), em que o diretor entrevista transeuntes e multidões nas ruas – algo que amadurecia mais tarde nas intervenções televisivas que fez como repórter cinematográfico na Rede Cultura nos anos 1970. A *mise en scéne* de *A próxima v*ítima tem o caos como matéria. Não maquia, não engana, não é estetizante e concebe que o cinema (diferente da televisão) não pode mentir. O diretor politiza o filme na sua franqueza de extrair dessas imagens um ponto de vista crítico, que não está só no discurso escrito no roteiro. As luzes naturais do dia e o neon nas ruas de São Paulo à noite, mais especificamente do bairro do Brás, possuem uma rara poesia, ao mesmo tempo materialista e digressiva. É um filme feito com a câmera. Dizer isso parece um pleonasmo, mas é latente a câmera como agenciadora objetiva de um sentido que só pode ser extraído do real e modulado pela imaginação.

Quando o amargo Davi tenta pegar um depoimento do acusado de matar as prostitutas, Nego (Aldo Bueno), vemos a síntese da dinâmica cênica e da perspectiva política do filme. Davi, na sua má consciência burguesa e culpada (mas sinceramente inconformado)**,** se aproxima de Nego em seu barraco, liga a câmera e diz que vai colocar a verdade no ar e que o cara pode se defender. Um contrassenso, porque até então a TV só exibiu a narrativa facciosa do delegado Orlando. Nego, de cavaquinho à mão, começa a falar palavrões pra câmera de vídeo em um pátio de cortiço mal iluminado, e Davi desautoriza o seu deboche. Nego, então, grita indignado a sua inocência, xinga a polícia, a televisão e o repórter, e termina por mijar em cima de um Davi caído ao chão. A cena tem um naturalismo agressivo, quase teatral em sua energia cênica em plano-sequência. Davi tenta formatar a verdade como produto sério da TV. Nego não acredita em nada, porque a TV e a polícia "é tudo a mesma merda". Em um mundo em transição que tenta responder a expectativas (a abertura democrática, a eleição, o jornalismo como possível instrumento da verdade), para olhar a crueldade da realidade é preciso dispensar o teatro da falsificação ideológica. Diferente do estilhaçamento e da obscuridade de *Barra pesada*, *A próxima V[vítima* busca o melhor enquadramento (na medida do possível), que consiga concentrar, ao mesmo tempo, a construção dramática da trama e o efeito do real dos espaços que filma. É preciso que tudo seja bem visto na matéria da realidade, porque é a única maneira de perceber os sintomas, implicações e resultados daquilo que está fora de campo: o terror do maníaco, o terror ideológico da polícia na figura austera e impassível do delegado Orlando (Othon Bastos com ares de Fleury).

Mineirinho vivo ou morto, *Barra pesada* e *A próxima vítima* são alguns dos exemplares mais intensos do cinema policial no Brasil. O fascínio exercido pelo gênero junto ao grande público não é só por causa do sentido de aventura, do interesse sensacionalista da curiosidade mórbida quanto ao tema da violência do cotidiano, mas pela sublimação da catástrofe da vida social. Há também uma sociologia básica: não é só a morte do bandido (Mineirinho, Paraíba, Querô, Toninho), mas a sua construção; não é só a violência policial psicopata ou profissional (Mariel

Mariscot, Matheus Romeiro, Orlando, Capitão Nascimento), mas seu discurso de guerra; não é só a violência criminal contra as classes mais abastadas (como em *A extorsão*, *O caso Cláudia*, Ódio e *Terror e êxtase*), mas a intimidade e seu quinhão no processo da violência. Claro, há outros recortes e outras articulações estéticas, como, por exemplo, o exercício de estilo pródigo em cores e exuberância plástica (como *Amadas e violentadas*, de Jean Garret, *O marginal*, de Carlos Manga, e *A dama do Cine Shangai*, de Guilherme de Almeida Prado), mas essa que aqui traçamos a partir do gosto pela realidade nos interessa particularmente, porque nasceu do medo, da miséria e do arbítrio, dando a quem vê acesso ao mundo dos enjeitados, oposto e paralelo à imagem da ordem social (por isso a noite e o ilícito). Isso dá a essa cinematografia uma potência única e luminosa.

TRÊS FILMES POLICIAIS

Luís Alberto Rocha Melo[1]

A atração entre o universo policial e a trama política é talvez um dos aspectos mais recorrentes na produção de filmes policiais brasileiros. Tomemos como base três filmes bem diversos: *Tocaia no asfalto* (Roberto Pires, 1962), *Tempo de violência* (Hugo Kusnet, 1969) e *A dama do Cine Shanghai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988). Se em *Tocaia no asfalto* a política dos coronéis é explicitamente tratada, *Tempo de violência* tematiza o clima sufocante de repressão e tortura em que o país vivia naqueles tempos de trevas. *A dama do Cine Shanghai* parece distanciar-se dos outros dois filmes. O seu sentido político não se insinua à primeira vista. No entanto, ele está presente na própria recusa em tematizar a política, bem típica de um projeto geracional.

A dama do Cine Shanghai foi realizado em um período de crise no cinema brasileiro. A redemocratização não correspondeu a um crescimento da produção, atingida pela crise institucional da Embrafilme e pela inflação. Na década seguinte, o desmonte da cultura seria executado com uma só canetada. A passagem dos anos 1980-90 provocou uma espécie de deslocamento geográfico, demarcando de maneira muito clara um *antes* e um *depois* no cinema brasileiro. A partir de 1993, quando se inicia a chamada "retomada" do cinema brasileiro, filmes como *A dama do Cine Shanghai* imediatamente viraram *passado*.

Não só os temas e as referências estéticas mudaram a partir da segunda metade dos anos 1990: todo o parque tecnológico sofreu profundas transformações com a gradual inserção do digital. Novas gerações de técnicos e realizadores (muitos deles saídos de cursos universitários de cinema) adentraram um mercado de trabalho por sua vez já reconfigurado. Os modos de produção também sofreram mudanças drásticas. Uma nova concepção de produção se forjou a partir do termo "captação de recursos". Profissionais do cinema anterior ao digital e às leis de incentivo precisaram se reinventar ou se adaptar às novas regras.

É o caso de um fotógrafo como Cláudio Portioli. Em 1969, vamos encontrá-lo atuando como maquinista na equipe de fotografia comandada por Ricardo Aronovich em *Tempo de violência*. Quase vinte anos depois, Portioli assina a fotografia de *A dama do Cine Shanghai* com José Roberto Eliezer. Aqui seria necessário esmiuçar esse dado técnico e estético: o filme de Guilherme de Almeida Prado – como de resto o chamado cinema "*neon*-realista" paulistano dos anos 1980 – dependeu em grande parte de sua *performance* fotográfica. O intuito desse estilo era fugir ao

1 Cineasta e professor do Curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF. Dirigiu o curta *Cinebiogravura* (2017) e o longa *Um homem e seu pecado* (2016). É um dos autores da *Nova História do cinema brasileiro* (org.: Fernão Ramos e Sheila Schvarzman, Sesc, 2018).

máximo do carimbo “cinema brasileiro” – bem entendido, aquele da tradição cinemanovista, eminentemente política e cultural, apoiada no triplo eixo favela-nordeste-identidade nacional. O “Brasil” que Almeida Prado propõe é o da “imersão na superfície”, do jogo de luzes e sombras do Cinema (com um universalizante “C” maiúsculo). O Brasil é um anti-país, provisoriamente. Não por acaso, é no Hotel Brasil que o personagem-narrador Lucas (Antônio Fagundes) se refugia para escapar de seus perseguidores e da polícia. Mas embora secundário, frequentemente fora de cena, o Hotel Brasil ainda faz parte do filme – um filme *dentro* do filme, em uma estrutura em abismo, recorrente no filme *noir*, afeita ao universo noturno de uma São Paulo atravessada por luzes multicoloridas e mutantes. O universo de *A dama do Cine Shanghai* é o da citação da citação, do clichê virado ao avesso, da metalinguagem e do “filme de cinema” – *mix* de Sganzerla com Vera Cruz.

A excelência fotográfica de *A dama do Cine Shanghai* é, portanto, em si mesmo, um ato político, tal como demonstra Tales Ab’Saber em *A imagem fria* a respeito da geração de cineastas paulistas da década de 1980.[2] Em tom de nostálgica e paródica homenagem, “*A dama*...” ainda se afirma como um “filme B de Guilherme de Almeida Prado”. Mas para os padrões brasileiros, trata-se de um trabalho que dificilmente poderia ser considerado “B”, já que ostenta atores globais, direção de arte rigorosa, roteiro bem arquitetado, entre outros atributos que fizeram desse longa um dos mais reconhecidos pela crítica e pelos júris de festivais na segunda metade dos anos 1980. Mas talvez estejamos na pista errada, e o filme quisesse apenas dizer “B” de brasileiro. Eclipse obviamente oculto.

Tocaia no asfalto também inicia como um filme B (nos dois sentidos). Aqui também a excelência fotográfica em preto-e-branco de Hélio Silva se faz presente, seja demarcando as zonas de claro-escuro, seja realçando a chuva sob o vidro do caminhão que estaciona em frente a um boteco de beira-de-estrada, traçando linhas fugidias no rosto de Rufino, o matador de aluguel interpretado por Agildo Ribeiro. O registro estético de *Tocaia no asfalto* tem muitos pontos em comum com o projeto de Guilherme de Almeida Prado: a admiração pelo cinema hollywoodiano, o diálogo com a iluminação de estúdio, a artificialidade dos diálogos – esses dois últimos aspectos presentes, sobretudo, no núcleo da “elite” personificada pelo Coronel Pinto Borges (Milton Gaúcho), sua filha Lucy (Ângela Bonatti) e o deputado Ciro (Geraldo Del Rey). Mas trata-se, ao contrário de *A dama do Cine Shanghai*, de um filme “dividido” entre as convenções do gênero e o compromisso com o estilo realista de um cinema afinado ao gosto *moderno*.

Em vez da narrativa em primeira pessoa e da teia quase incompreensível de relações entre os personagens (como em *A dama do Cine Shanghai*), procedimentos que levam o espectador a se identificar com a “vítima”, *Tocaia no asfalto* propõe o olhar que busca o melhor ângulo, identificando a câmera ao matador de aluguel (isto é, o “plano” ao “tiro” – *shot*, na terminologia inglesa). A clareza, aqui – ao contrário do que ocorre em um filme *noir* –, deve ser absoluta. Não é nas sombras, mas em plena luz do sol, andando pelas ruas de Salvador, que Rufino se “esconde”. Rufino procede como um certo cinema brasileiro de transição, que pretendia captar imagens reais tomadas na rua, sem abrir mão do esmero fotográfico de corte “clássico”. Contudo, as origens camponesas, um excessivo sentimentalismo e, sobretudo, sua incapacidade de *articulação política* fazem dele um personagem *romântico* – é para ele que dirigimos nossa empatia, justamente porque já o sabemos “superado”, ou melhor, marcado para desaparecer.

Seu contraponto é Vila Negra (Antônio Pitanga), com seu cabelo gomalinado à *la* Nat King Cole, trazendo sua arma em um estojo de violino e chegando à Bahia de avião. O personagem mantém-se preso ao estereótipo norte-americano, mas aí já se trata de uma consciência paródica, antecipando o Vampiro de *A mulher de todos* (Rogério Sganzerla, 1970). Vila Negra não precisa estar “oculto”. Sua *visibilidade*, ao contrário do que ocorre com Rufino, não é mais garantia de anonimato, mas marca registrada, produto de “consumo” imediato. Nesse sentido, o recurso ao gênero policial promove uma interessante reflexão sobre o espetáculo político: quanto mais explícito o ato ilícito, menos chance ele tem de ser notado. *Tocaia no asfalto* contrapõe assim dois mundos: o barroquismo de Rufino (que demora a escolher o melhor ângulo para o disparo, sofrendo e rezando durante todo o processo) e o pragmatismo de Vila Negra (que mal se esconde em uma estação de trem e dispara em um alvo em movimento sem qualquer tipo de preparação inicial). *Tocaia no asfalto* prenuncia o Brasil da modernização conservadora.

A preocupação com a reprodução (ainda que em chave paródica) do gênero *noir* em *A dama do Cine Shanghai*, e a necessidade de sublinhar por diferenciação o núcleo do poder político em *Tocaia no asfalto*, acabaram por conferir certa *lentidão* a esses dois filmes. Se compararmos, por exemplo, o filme de Almeida Prado aos clássicos do *noir* hollywoodiano, veremos o quão lentas são as réplicas, a narração, o ritmo dos atores e a montagem nesse filme brasileiro. Já *Tocaia no asfalto* procura demarcar territórios: a *fala* é o ponto de apoio nessas diferentes caracterizações. O artificialismo e o ritmo lento dos diálogos travados entre os personagens da “elite” contrasta violentamente com a agilidade naturalista dos diálogos na pensão-bordel, e principalmente com a fala espontânea de Rufino.

Essas incongruências parecem não existir em *Tempo de violência*. A montagem de Nello Melli é extremamente dinâmica. Seu ritmo está absolutamente afinado ao filme *noir* e ao *thriller* político. No entanto, dos três filmes aqui comentados, este é o que mais se afasta de um diálogo explícito com essas mesmas tradições. Guarda relativa independência em relação às fórmulas do gênero, mas não chega a desconstruí-las. Se *A dama do Cine Shanghai*, mais do que um “filme de cinema”, é um “filme *de espectador* de cinema”, e se *Tocaia no asfalto* explicita de forma amarga a transição do velho (Rufino) para o novo (Vila Negra), *Tempo de violência* expõe de forma patética as amarras ideológicas e a imobilidade de uma classe média (ainda hoje) radicada no medo. Daí essa aparente contradição: tudo em *Tempo de violência* se move de forma ágil e fragmentada. Mas a nossa sensação é a de prisão e inércia.

Antônio Coutinho (João Bennio) e Marta (Tônia Carrero) insistem em encarar seu cotidiano como absolutamente normal. Aos poucos, a tragédia “invade” o lar (mas ela sempre esteve lá...). Ainda assim, insistem que nada está acontecendo. Três homens (para bons entendedores, agentes da polícia política) instauram na casa de Coutinho a *mise-en-scène* da tortura. O DOPS está na casa de cada família de classe média. A repressão interiorizada age como efeito cascata. Os pequenos jogos de delação acompanham as negociatas e os interesses internacionais.

O ponto central do filme, catalisando todos os olhares e atenções, são os grandes olhos de João Bennio e seu corpo frágil. Sua figura é desproporcional e inquietante. Trata-se de uma das máscaras mais interessantes do cinema brasileiro dos anos 1960-70, juntamente com Sérgio

2 SABER, Tales. A. M. *A imagem fria: cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80.* São Paulo: Ateli~e Editora, 2003.

Hingst. Poucos souberam dar vida à covardia da classe média como João Bennio em *Tempo de violência*. O filme de Hugo Kusnet é uma pequena joia esquecida do cinema brasileiro, um dos trabalhos mais amargos e irônicos realizados naquele período.

Sem buscar problematizar aqui a expressão "filme policial brasileiro", podemos considerá-lo como recorrente em nossa cinematografia.[3] Em muitos aspectos, o filme policial assume importância estratégica entre nós quando se trata de provarmos abertamente nossa capacidade criativa de copiar ou quando, ao contrário, buscamos o que seria "tipicamente brasileiro".

A julgar pelos discursos jurídico-midiáticos que se instalaram no Brasil na segunda metade da década de 10 deste século, vivemos num imenso e trágico filme B policial. Um filme certamente "ambíguo" em termos políticos, como talvez definiria Glauber Rocha, a julgar por seu comentário crítico sobre *Tocaia no asfalto*, publicado em 1963:

> Usando o termo "acabar com a chaga da corrupção política", [o produtor Rex] Schindler e [Roberto] Pires reduziram o problema brasileiro (particularizando o nordeste do latifúndio) a uma questão de "corrupção política", quando na verdade é um problema de classes contra classes, sendo que a corrupção política é uma das características das classes dominantes.[4]

Mais atual impossível.

3 Para uma discussão crítica e aprofundada em torno do gênero, cf.: FREIRE, Rafael de Luna. "Adjetivo: brasileiro". *Filme Cultura*, nº 61. Rio de Janeiro: nov-dez 2013/jan 2014, pp. 12-16, e a tese *Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*, defendida por esse mesmo autor em 2011, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF.

4 ROCHA, glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 130.

CRÍTICAS DA ÉPOCA

TOCAIA NO ASFALTO

Jornal do Brasil, 12 de Janeiro de 1962

David E. Neves

A semana é definitivamente brasileira. Abrimos hoje um parêntese na crítica que fazíamos, de *Cinco vezes favela*, para podermos anotar o oportuno lançamento de *Tocaia no asfalto*, terceiro filme de Roberto Pires, obra quase consumada da cinematografia baiana. De pronto a aconselhamos ao leitor que terá, por certo, possibilidade de analisar mais uma vertente do cinema novo.

Roberto Pires realizou *Tocaia no asfalto* logo depois de *A grande feira*. Na montagem desta última, ele já tinha pronto seu roteiro definitivo e elaborado o esquema de produção (com a presença incansável de Rex Schindler). O regime dinâmico e ininterrupto a que se submetia não nos fez prever um filme tão acabado como resultou *Tocaia*. Na verdade, o realizador se firma no *métier* a cada dia que passa, e talvez seja quem possua, no Brasil, a maior convicção artesanal do momento. As obras que realiza, vistas depois de um conhecimento prévio da pessoa de seu realizador, dão a exata impressão de serem previamente preparadas, a ponto de poderem ser por ele definidas com poucas (e objetivas) palavras. No cinema brasileiro, só duas personalidades conseguem avaliar com antecedência o valor artístico dos filmes que realizam: Nélson Pereira dos Santos e Roberto Pires.

O que empolga em *Tocaia no asfalto* é a sinceridade das cenas de marginalismo social. Trata-se da mais pura autenticidade, cuja ausência era extremamente notada nos filmes brasileiros, e que agora renasce sob uma forma simpática de censura artística condicionada ainda por certo grau de provincianismo e de ingenuidade. São, também, vibrantes e primitivas as cenas de brutalidade que esse espírito ingênuo também produz. Aqui e ali, o filme está cheio de achados, sobretudo na parte final, depois da chegada do segundo pistoleiro, interpretado por Antônio Sampaio em estupenda performance.

Revelando-se alguns defeitos de *mise-en-scène* e de atmosfera, repetida sempre nos ambientes elegantes que tentam ser reprodução fiel da burguesia decadente (a falha, aliás, provém de *A grande feira*), *Tocaia no asfalto* resulta num filme muito interessante, a que se assiste sem a necessidade de recorrer, para admirá-lo, a uma dose extra de patriotismo condescendente.

UMA COISA ESCABROSA

República dos Assassinos

Jornal do Brasil, 1979

José Carlos Avellar

No tribunal, diante do juiz, chamado a depor no processo contra um policial do Esquadrão da Morte, o travesti diz um palavrão ao comentar a morte de um amigo, algemado, levado a um terreno deserto e assassinado a sangue frio pela polícia. O juiz protesta, lembra que o depoimento deve ser feito em linguagem respeitosa. O travesti discorda e prossegue:

"O que foi? (pergunta com voz pausada e ar muito tranquilo). O senhor não quer ouvir coisas escabrosas? Mas olhe para mim (e neste momento a câmera olha mesmo para o travesti, com uma bolsa vermelha brilhante, as unhas, a boca, o rosto e os olhos cuidadosamente pintados, a orelha enfeitada com brincos mais que vistosos, uma peruca de cabelos longos, e a ondulada gola do vestido de babado a cobrir-lhe os ombros). Olhe para mim, senhor juiz: eu sou uma coisa escabrosa".

Na tela, diante do espectador, *República dos assassinos* age como travesti diante do juiz: diz palavrões em voz alta, aos berros. Os atores falam com a boca cheia, sob medida para acertar o espectador bem na cabeça. O deboche parece gratuito. O filme pinta todas as coisas com cores fortes e com muitos enfeites brilhantes. Canta, como sua personagem feminina, que não presta, que é filha da rua, que é bandida, que é traiçoeira e vulgar. Se comporta como uma coisa escabrosa mesmo.

Numa das primeiras cenas, por exemplo, o travesti Eloísa acorda de mau humor. O café acabou, o gás acabou e ele está sem dinheiro para comprar comida. O amante, Carlinhos acorda de melhor humor (sonhava com uma viagem, ele e Eloisa num baita avião). Liga o rádio (Roberto Carlos canta uma de suas canções românticas) e vai consolar o travesti que, zangado, correu para a varanda. Os dois se abraçam, trocam beijos, carinhos (as bocas esticadas para a frente se tocam de leve) e dançam vem agarradinhos, sorridentes, passos curtos – a cidade ao fundo – ao som do Roberto.

Depois, à medida que a história avança, mais e mais coisas escabrosas acontecem.

No escritório, por trás da mesa de trabalho, o milionário observa a mulher sentada diante dele. Ela está assustada. Tem o rosto contraído. Está nervosa. Veio fazer uma denúncia. Fala com frases curtas. É reticente. Procura a melhor maneira de explicar ao milionário o que se passa com a filha dele. Quer só que ele faça alguma coisa para evitar que ela se perca de vez: por causa do namorado, ela começa a se viciar em drogas.

O milionário escuta sem dizer. Sem um gesto sequer. E a câmara vê também sem um único gesto sequer. Está por trás do homem, que aparece na tela meio de costas, com os olhos fixos na mulher. Terminada a denúncia, o milionário abre uma gaveta, e, com gestos medidos e calmos, tira uma caixinha de cocaína. Espalha um pouco de pó sobre a mesa e pergunta, então, num

tom debochado: “Quer?”. Nem espera muito pela resposta. Cheira ele mesmo a droga e se atira sobre a mulher, que é violentada ali mesmo, sobre o tapete da sala.

No quarto, recostado na cama ainda desfeita, o travesti observa o amante que se veste para ir trabalhar. Uma intuição, um mau pressentimento, uma qualquer coisa indefinida deixa o travesti inquieto. Ele tenta convencer o amigo a ficar em casa. Não consegue, e pede então para se despedir com um beijo. A câmara desliza no ar, plana suave, voa devagar até o rosto dos dois homens para filmar em detalhe o beijo na boca.

Na sala, a mulher se abaixa para recolher a roupa do amante que acabara de chegar do trabalho e fora atirando a calça, a camisa, as meias e o lenço pelo chão. A mulher reclama uma qualquer coisa, o homem não gosta e avança para agredi-la. A câmera corre para ver a agressão de perto, e fica sobre a mulher caída no chão, até o instante em que ela se levanta, vai ao encontro do amante, e tira a roupa para oferecer o seu corpo.

No quarto do motel, a mulher surge com uma garrafa de bebida, desperta o amante que ainda dormia, tira a roupa e logo se deita com ele, assim como se estivesse muito apaixonada, e muito a fim de fazer amor. E a câmera se comporta aí como se fosse mesmo mostrar uma cena de amor, revelando um pouco do busto da mulher nua, aproximando-se do rosto sorridente dos amantes. Mas o olhar da câmera está sempre atento à expressão um tanto indiferente da mulher (quando livre dos olhos do homem). Na verdade, ela acabara de telefonar para a polícia denunciando o amante, e estava ali, e fazia amor, só para manter o homem distraído até a chegada dos policiais.

Coisas escabrosas. E nada mais. Naqueles trechos em que o espectador está habituado a encontrar relações mais ou menos carinhosas (naquelas cenas que começam com um homem e uma mulher meio vestidos à meia-luz, sozinhos num quarto) existe aqui, em *República dos assassinos*, só violência.

Quando os personagens não se agridem diretamente, se insultam, se menosprezam. A relação mais humana, a relação mais terna, existe só no que à primeira vista é deformado. No travesti que se pinta como mulher para disfarçar a barba espessa no rosto. No travesti que se levanta meio envolto nos lençóis para cobrir a nudez mal disfarçada numa transparente calcinha de mulher, e seu amante Carlinhos.

Coisas escabrosas, e não apenas no que se passa dentro da imagem. Escabroso também é o comportamento da câmera de filmar, e a estrutura adotada para ordenar as diversas cenas que compõem a história. Ainda mal refeito de uma cena de violência, aquela em que um homem agride uma mulher, o espectador salta para um culto protestante, onde um pastor grita histéricos aleluias e vivas a Jesus. Ainda mal saído da confissão da mulher que procura na religião a compensação para um longo período perdido no sexo e na violência, o espectador salta para um flagrante do desfile de escola de samba onde um mulher se rebola e se exibe para a câmera com a mão na cintura, um pouco abaixo do umbigo.

Coisas escabrosas todo o tempo. O homem agride a mulher grávida com um soco na barriga. O travesti leva um homem até o quarto para assaltá-lo. O repórter que presencia um crime do Esquadrão da Morte mente em sua reportagem, diz que a polícia apenas reagiu ao tiroteio iniciado pelo bandido. O patrão suja o dedo na tinta da rotativa e logo cinco ou seis empregados aparecem para socorrê-lo. Coisas escabrosas filmadas de modo escabroso para dar destaque especial ao personagem que, à primeira vista, é o mais estranho, o mais deformado, o mais escabroso de todos, o travesti Eloísa e que, de fato, é o único personagem sensível da história.

É verdade, *República dos assassinos* fica na maior parte do tempo sobre Mateus Romeiro, o policial machão e violento. Mas o personagem que realmente interessa ao filme é o travesti que abre a narrativa, que passa aparentemente à margem dos acontecimentos principais e que retorna pouco antes do final para concluir a história. O projeto do filme é bem este, o de confrontar a violência de Mateus Romeiro com este seu negativo, o travesti Eloisa. Mostrar a violência de Mateus e da sociedade em que ele vive, no que ela tem de pior: faz todos os não violentos parecerem coisas escabrosas.

O trabalho melhor que o espectador pode fazer diante deste filme é exatamente medir até que ponto a repetição de certas formas de encenação comuns e de fácil entendimento, e feitas sob medida para facilitar a relação com o público (as bofetadas do macho na fêmea, a cena de sexo na beira do rio, a força do herói que se impõe com um revólver na mão), afasta a plateia daquilo que o filme pretende mostrar – ou seja, que a coisa escabrosa de fato é o machismo de Mateus.

O trabalho melhor diante de República dos Assassinos é verificar o que acerta mesmo na cabeça do espectador médio do cinema, da pessoa habituada a consumir o filme policial difundido através dos cinemas ou das televisões: Mateus Romeiro de cara amarrada e revólver na mão? Ou Eloísa de cara solta e muito pintada a dizer para o juiz “eu sou uma coisa escabrosa”?

UM FILME DE FORÇA SOBRE AS RAÍZES DA VIOLÊNCIA POLICIAL

Um estudo sobre a violência urbana, "República dos Assassinos" é um filme fascinante, mas que peca pela falta de cuidados em seu acabamento.

República dos Assassinos

Ney Gastal

Correio do Povo POA, 19 de abril de 1980

É praticamente impossível não gostar de "República dos Assassinos", de Miguel Farias, em cartaz esta semana no Victória, Marrocos e Miramar. Cheio de erros, relaxado, mesmo, o filme tem a seu favor uma tal força de comunicação que todo o resto se anula, cedendo lugar a seus pontos positivos. E o mais curioso disto é que não se pode sequer dizer que a visão social de Miguel sobre o problema do Esquadrão da Morte seja lá muito coerente com a realidade. Ainda que ele diga não ser esta sua intenção, quando o filme termina muita gente pode ficar meio na dúvida sobre se os policiais estavam certos ou não. É que, para chegar até a abordagem decrescente do problema, mostrando que os policiais são apenas o elo final de uma corrente que começa muito mais em cima, Faria meio que se perde.

Mesmo com o risco desta inversão de valores involuntária, no entanto, "República dos Assassinos" sobrevive como um bom filme brasileiro. Em resumo, o filme conta a história dos tristemente famosos "Homens de Ouro" da polícia carioca (rebatizados como Homens de Aço), célula que propagou o Esquadrão da Morte iniciando, inclusive, seu alastramento pelo resto do País. A ação se passa entre 1968 e 1972, narrada de forma não línear, onde são costurados uma série de "flash-backs" através dos quais cada personagem conta sua versão dos acontecimentos. Este tipo de técnica é justamente o responsável pela dubiedade da posição de Farias, pois, ao final, ele não soube manuseá-la com a necessária agilidade, perdendo-se um pouco da clareza do enredo.

Corrupção

Por outro lado, há uma frieza narrativa que, se tem valor documental, e se empresta grande força ao filme, também me parece um tanto desprovida de caráter. Não vejo porque, por exemplo, retomar e reexpor ao público uma fase particularmente difícil da carreira da atriz Darlene Glória (pouco sutilmente rebatizada de Marlene Graça), justamente num momento em que parece haver superado completamente tanto este passado como o período que o seguiu, quando se converteu à Igreja Messiânica. Mas isto, se é discutível do ponto de vista ético (não faria a menor diferença despersonalizar a companheira do policial Mateus), não prejudica o filme em si.

Assim, o que vemos durante as quase duas horas de duração de "República dos Assassinos" é uma exposição de vilanias, falcatruas e atrocidades que caracterizaram tão bem a época em que o filme se passa. Dentro daquele contexto, parece não haver inocentes: o Secretário de Segurança é corrupto, o diretor do jornal é venal, o repórter é inescrupuloso, o policial é delinquente e o bandido – este, afinal, cumprindo seu papel – é bandido mesmo. O que lembra a famosa frase de Lúcio Flávio Lírio, quando perguntado porque denunciava a corrupção policial: "Bandido sou eu. Polícia tem que ser polícia, não pode ser bandido também".

Terminais

É claro que com toda esta vasta gama de personagens desajustados e corrompidos, com algum destes o espectador sempre poderá se identificar, o filme acaba não gozando de muita popularidade entre as "altas camadas" econômicas e intelectuais. Veja-se que vivemos uma época de glorificação da figura do jornalista, repetidas vezes mostrado pelo cinema como uma espécie de herói em constante luta pelo certo, pelo direito e pela verdade, como se todo jornalista fosse assim, o que, evidentemente, não é verdade. Ora, Farias mostra um jornalista inescrupuloso e um dono de jornal diretamente ligado a manipulação da opinião pública em prol de seus interesses, tipos mais próximos da realidade e, como consequência, acabou ganhando o ódio mortal destes tipos de profissionais.

De qualquer maneira, mesmo aqueles personagens diretamente vistos na tela são apenas representantes de um contexto muito maior, são apenas o microcosmo de um universo criado pela repressão sistemática. Se aquele era o panorama da penúltima virada da década (e não terá sido também o panorama da última?), não eram seus protagonistas mais diretos os únicos culpados pela situação. Muito pelo contrário, eram apenas os pontos terminais de uma vasta teia de interesses que criou as condições para o estabelecimento da violência. Farias se atrapalhou ao tentar mostrar isto, talvez, porque o dono do jornal foi o ponto mais alto a que ousou chegar, quando mesmo este era também um terminal.

Denúncia

"República dos Assassinos" tem, por outro lado, uma grande qualidade, que é a de mostrar de maneira evidente que o Esquadrão não mata bandidos apenas por estes serem bandidos – o que já seria mais do que condenável – mas sim por estarem se colocando como obstáculos a ação de outras quadrilhas, estas manipuladas pelos membros do grupo. Claro que denúncias deste tipo são velhíssimas, e que o promotor Hélio Bicudo já provou de forma irretrucável sua realidade, mas há uma diferença enorme entre uma tese de promotoria, editada em livro e lida por intelectuais que já sabiam do fato, e um filme que vai passar em cinema de arrebalde e de classe média, desmistificando o que a TV tenta mostrar toda semana. Pois o que se tem visto, ultimamente, por detrás de uma aparência de denúncia da violência, é a glorificação desta

mesma violência, como única solução para a criminalidade crescente.

Por isso, o filme de Farias é tão importante, ou por isso é tão importante que o filme de Farias esteja sendo exibido justamente agora. Para alertar a todas as pessoas que estão sendo ingenuamente manipuladas para pensar que o Esquadrão, de qualquer forma, está fazendo justiça. Não está, e o espectador de "República dos Assassinos" vai perceber não apenas isto, mas vai também descobrir como – e de onde – se originam as fontes da manipulação de verdades, que fazem com que ele próprio acabe um fantoche de interesses escusos.

Dignidade

Finalmente, em meio a este quadro, Miguel Farias é magistral no tratamento que dá à figura do homossexual. De início apresentado como um tipo, senão ridículo, pelo menos em relação ao qual fomos condicionados a ter preconceito, ele aos poucos, durante o desenrolar do filme, vai conquistando as características de uma espécie de consciência coletiva dos personagens, e até mesmo do espectador. Seu depoimento frente a promotoria é um dos mais secos, curtos e belos discursos que o cinema nacional já foi capaz de produzir. Finalmente, na sequência final, já então podendo ser confundido com uma bela mulher, ele repentinamente retorna a aparência inicial, como que para dizer a todos nós que foi aquele mesmo tipo do qual o cinema riu, num primeiro momento, o único a manter um pouco de dignidade, num contexto de venalidade quase absoluta.

Um belo filme, este "República dos Assassinos", que esbofeteia nossa passividade, como que a pedir reações aos fatos que sempre soubemos existir, mas sempre, também, preferimos meio que ignorar. Um belo filme que denuncia, e ataca, e polemiza, sem no entanto julgar. Esta função, a de juízes, ele transfere a todos nós, que, se ainda tivermos um pouco de dignidade, não vamos absolver ninguém, mas, pelo menos, iremos cavar mais fundo, muito mais fundo, em busca dos verdadeiros culpados.

O ESQUADRÃO DA MORTE CONTRA O CINEMA NOVO

Armindo Blanco

Perpétuo contra o esquadrão da morte

O Jornal, 12 de novembro de 1967

Em *Perpétuo Contra o Esquadrão da Morte* há um personagem bom: o policial do título. Uma porção de personagens maus: os membros do Esquadrão da Morte e o facínora "Cara de Cavalo". Em torno deles, figurantes algo sórdidos: repórteres e bicheiros. Cenário: o Rio de Janeiro, cidade grande com apenas um problema vital – o de se saber se os bandidos são seres humanos ou apenas bichos, se devem ser entregues à Justiça ou sumariamente fuzilados *en location*.

Há ainda um outro personagem, este fora de cena: o diretor Miguel Borges, Piauiense de Picos, onde nasceu em 1937, diz um texto publicitário de *Perpétuo* que ele se apaixonou pelo Cinema desde criança, "vendo às vezes três filmes por dia, à razão de vinte e um por semana". A contabilidade prossegue, definindo uma lavagem de cérebro: "Nas férias escolares de 1952, em São Luís do Maranhão, viu em três meses uns 200 filmes, principalmente de *cowboys* e *gangsters*". Chegou a pensar em ser literato e andou mesmo "rabiscando uns contos e crônicas", mas acabou desistindo porque não lhe sobrava tempo entre as sessões de cinema.

Os Heróis

Como se vê, um personagem interessante mais do que o filme: devorador de Cinema e quase literato. No Rio, ele se tornou "assíduo frequentador de cineclubes" e começou a discutir o seu tema favorito com Joaquim Pedro de Andrade, Marcos Farias, Saraceni, Leon Hirszman e outros. Todos, à exceção de Saraceni, apareceriam como diretores no filme em episódios *Cinco vezes fFavela*, em que o piauiense assinou *Zé da Cachorra.*

A experiência foi feita sob os auspícios do extinto Centro Popular de Cultura, na época pensando em levar Cinema e Teatro ao povo com objetivos estritos de proselitismo político. Mas o povo não se interessou pelo filme, que foi um monumental fracasso de bilheteria, e até hoje permanece inédito na maioria das cidade brasileiras.

Anos depois, Miguel Borges partiu para outra experiência malograda: *Canalha em Crise*, estória de um repórter que podia ter feito uma grande reportagem sobre marginais, mas que, cedendo às injunções, resolve deixar de bancar o herói. Faz uma reportagem tal como a queriam os patrões, sem pôr em causa nada de mais profundo. E garante o emprego. Afinal de contas, como ele mesmo diz, não passava de um "intelectualoide metido a besta". E quem se mete a besta – acha Miguel Borges – acaba dando com os burros n'água.

Os Estímulos

Finalmente, *Perpétuo*, roteiro de Miguel Borges e de Marcos Farias.

- É um filme que não exalta o heroísmo – explica Borges. – Tem heróis na medida em que todo o ser humano, pelo menos potencialmente, é um herói. Mas é um filme que não pratica o culto da personalidade. Isto quer dizer que o filme, no caso de Perpétuo, não cultua qualidades de sagacidade, valentia e desprendimento da personagem, e também não as nega. Assim, o filme mostra um Perpétuo em sua vida pública, policial, que deseja ser ou parecer valente, sagaz e desprendido, mas que não é nada disso para muitas outras pessoas.

Quanto a "Cara de Cavalo", ele é, para Borges, o produto de um conluio de maus policiais, banqueiros de "bicho" e repórteres de política. Graças a esse conluio, ele passou de "marginal (bicheiro, maconheiro) a bandido com expressão nacional". Perpétuo queria prendê-lo para que a Justiça se encarregasse dele, mas o Esquadrão da Morte: foragido em Cabo Frio, "Cara de Cavalo" morreu crivado de balas – segundo o filme, em duelo de macho com policiais. Mas, na realidade, parece que o moço achador de bicheiros não teve sequer tempo de empunhar a sua 45: foram logo passando fogo nele, jurado que estava de morte, por ter eliminado Le Cocq, e sem que qualquer conciliábulo detivesse a parte vingadora.

Borges diz ter querido dar "uma visão humanística e crítica da aventura policial". Mas o filme é medíocre, no estilo e no enfoque. Não há, em qualquer dos seus fotogramas, um só aceno de simpatia humana para "Cara de Cavalo", que com ou sem manchetes de imprensa se multiplica às dezenas, nos cinturões de miséria que rodeiam as grandes metrópoles de um país crescendo desordenadamente e cuja mão-de-obra desqualificada recorre com frequência ao crime, como meio de sobrevivência. O que restou foi a ação pela ação (tiros, correrias etc.) para... "estimular sensorialmente o espectador".

Diretor que só poderia afirmar-se com uma *rentrée* expressiva, dispunha Borges de tema para um grande filme, tal como o repórter de "Canalha em Crise" podia ter escrito uma grande reportagem. Mas ele não quer ser intelectual metido a besta. Não quer nem mesmo ser intelectual: contenta-se com o papel de frio homem de negócios. Lançada às massas suburbanas esta contrafação esquemática de um drama real, é de vastas implicações que o filme escamoteou, Borges já se aventurou em outro empreendimento idêntico: *A rainha do cangaço*, de contexto fácil de adivinhar e de objetivos igualmente transparentes – "a transmissão de estímulos à plateia popular".

A "Lambuzação"

Borges adota o ponto de vista da Santa Aliança de que fala Godard (Produção, Distribuição, Exibição): afirma que o cinema brasileiro foi invadido... pelos intelectuais. Reconhece, porém, que esses intelectuais fizeram filmes "com pé e cabeça, que têm o que dizer".

- São filmes – admite – integrados num enorme esforço coletivo de compreender melhor o mundo e de servir melhor ao homem. Os intelectuais deram ao cinema brasileiro um nível filosófico, primeira condição para que pudesse passar a funcionar como arte. Em contrapartida, esses intelectuais, quase todos homens da classe média, com a nostalgia de não serem da classe dirigente, assumiram uma atitude de enjoo diante do grande público, deixando-se dominar pelo medo de que um contato com o grande público se transformasse em promiscuidade intelectual. Quando digo que nós precisamos, humildemente, nos lambuzarmos, quero dizer que precisamos, humildemente, nos lambuzarmos, quero dizer que precisamos perder esse medo.

Para Borges, o importantes é o "significado econômico do estabelecimento de uma relação viva com o grande público".

- Eu me animo a dizer – conclui – que, atualmente, nós estamos numa situação em que, antes de pensarmos no Cinema filosófica ou politicamente, temos de pensar nele comercialmente. Do contrário, corremos o risco de filosofar e politicar apenas para nossas negas.

Estas considerações deveriam permanecer ignoradas, reduzidas a texto publicitário distribuído aos jornais. Mas vale reproduzi-las, para ressaltar o seguinte: nesta década fizeram-se no Brasil alguns filmes de superior qualidade artística. Amplamente consagrados em festivais internacionais – e que, no momento, começam a ter, inclusive, frutuosa carreira comercial em países de gosto tão apurado como a França. Após *O desafio*, de Saraceni, e *Noite vazia*, de Khouri, *Deus e o diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, estoura em Paris e o exibidor Rochemont proclama: "*C'est du tonerre*". O mesmo Rochemont vai lançar *Terra em transe*, *Ganga zumba*. *Matraga*, *Menino de Engenho*.

A par destes filmes, é bom notar, jamais se deixou fazer no Brasil – e em quantidade das mais razoáveis – o tal "cinema de lambuzação": policiais, "nordesterns", comédias rosas, musicais, chanchadas urbanas e caipiras, Miguel Borges não assinala, portanto, qualquer mudança básica com o seu *Perpétuo*, apenas, como tantos mais, se decide a percorrer – o que é um direito seu – trilhas batidas e conhecidas, inserindo-se comodamente na massa da produção comercial. Por que, então, preocupar-se tanto com os *intelectuais*? Para que esta triste delação à Santa Aliança de um grupo de artistas que aliás, segundo o próprio Borges, procuram "compreender melhor o mundo e servir melhor ao homem"?

A Má Consciência

Não têm medo de promiscuidade intelectual os cineastas jovens que, nos últimos anos, abandonaram o isolamento dos estúdios para, de câmera na mão, procurar inspiração junto ao povo nos longínquos sertões do Nordeste e nas sinistras favelas urbanas. Eles fizeram e estão fazendo um Cinema que tenta ser um fiel reflexo do Brasil, e expressão autêntica de nossa cultura. E isso, evidentemente, só pode doer à má consciência do autor de *Perpétuo*, típico filme B explorando, de modo sensacionalista e vazio, um episódio glamourizado pelas manchetes de certa imprensa igual a certo cinema.

O ASSALTO AO TREM PAGADOR

Pedro Lima

O Jornal

Com a vitória de *O pagador de promessa*, nossos cineastas andam eufóricos. São uns rebelados contra tudo o que foi feito e prometem um cinema novo. Muita gente despertou, procurando conhecer dos esforços que se vêm fazendo, embora completamente alheios ao que foi realizado antes nesta longa caminhada de um cinema ignorado, até mesmo pelos que deveriam conhecê-lo. O ciclo que se anuncia não é novo. Mas repete fases marcantes de êxitos passados da nossa cinematografia quando, aí por 1906, Antônio Leal, e mais tarde também os irmãos Paulino e Alberto Botelho, escreviam as crônicas policiais em filmes, com *O crime da mala*, *Carleto Roca*, *O crime de Paula Matos* e outros mais. Não tiveram outra intenção os realizadores de *O Assalto ao Trem Pagador* do que reviver no celuloide o assalto e roubo de 27 milhões de cruzeiros ocorrido em 1960, um dos mais célebres acontecimentos da nossa "*underground*". A história foi escrita pelo repórter Luiz Carlos Barreto e pelo próprio diretor do filme, Roberto Farias, merecendo ainda o tratamento de outro ex-repórter, o roteirista Alinor Azevedo. O resultado não foi exatamente um filme policial, nem de "suspense". O final já estava conhecido do público e aí, porque inspirando-se nos fatos reais, o rumo preferido foi estudar os caracteres e a influência do meio na formação dos personagens apresentados. Feito com bom artesanato, não foi feliz no sentido humano, pela fluidez na fixação dos tipos — e daí falhar no impacto emocional. Atila Yorio é o melhor intérprete do filme e o mais constante no aspecto desejado. Muito boa também a atuação de Reginaldo Farias, mas seu tipo não se fixa nem como *playboy* de Copacabana e nem como um favelado. O mesmo se pode quase dizer de Eliezer Gomes, personalidade complexa e por ele mesmo incompreendida, não justificando o nome de Tião Medonho ou o amoroso pai de família e amigo dos demais desgraçados do morro. Ele não consegue transmitir o impacto desejado, por falta de vigor ou de profundidade para seus sentimentos. O menino Antonio Carlos Pereira justifica sua presença numa cena, quando se abraça ao pai chorando. Helena Ignêz, embora partindo de um dos pontos mais falsos, o seu encontro com o *play-boy*, e atuando dentro do "faz de conta", é a melhor intérprete feminina. Porque Luisa Maranhão aparece muito sofisticada e Ruth de Souza também não foi aproveitada. Dos demais do elenco, destacam-se Miguel Rozemberg, o mais humano na maneira de agir, e ainda Jorge Doria e Miguel Angelo.

A direção de Roberto Farias revela segurança, procura certa unidade na fixação de tantos personagens —cada qual podendo servir de tema para um filme do estudo desejado — mas não é este o filme que esperamos do jovem cineasta, sem dúvida um de nossos valores exponenciais, mas ainda aguardando a oportunidade que o fará conhecido de maneira mais convincente.

PARAÍBA

Ely Azeredo

Paraíba, vida e morte de um bandido

Jornal do Brasil

A música mais ofensiva que já tive a desventura de ouvir em cinema: pelo equívoco do Sr. João Negrão, que confunde exasperação dramática e irritação da plateia; pela inconsciente avalancha da partitura em cima de diálogos; pelo péssimo gosto; pelo anacronismo de segmentos descritivos, em plena era de Giovani Fusco e Karl-Birger Blomdahl; pela cópia de recursos alheios e indignos sequer de primeira audição; e, sobretudo, com a cumplicidade do produtor, diretor e técnicos de som, pela tentativa de dilacerar nosso sentido auditivo. O Sr. João Negrão precisa ser urgentemente intimado a apresentar satisfações ao Ministério da Saúde. E que compareça acompanhado pelos censores que consagraram com o promíscuo carimbo de "Boa Qualidade" um filme que, por sua trilha musical, promove o doping do espectador e atenta contra o sistema nervoso cérebro-espinhal e o psicossomático. A partitura do Sr. João Negrão funciona como um rolo compressor, amassando com sadismo de Tom, Jerry & Himler toda a receptividade racional, humana, normal, que *Paraíba – vida e morte de um bandido* poderia reivindicar. Também aconselho à Secretaria de Segurança uma investigação sobre as possíveis relações entre a música do Sr. Negrão e os crimes ocorridos esta semana no Rio de Janeiro.

Excetuada a música, *Paraíba* é um filme brasileiro normal, medíocre e importante. Em todos os países cine-produtores do mundo (se excetuarmos a chamada URSS, onde o cinema pode ignorar o público e não há possibilidade de escolha) são produzidos filmes de linha, calcados em modelos estabelecidos pelo maior cinema industrial do mundo, que é o americano. Podem alegar exceções como a Polônia e a Tchecoslováquia, mas até esses países estão produzindo filmes policiais e comédias musicais, porque sabem que, estatal ou de capitais privadas, subvencionada, protegida ou abandonada, toda produção cinematográfica precisa encarar a realidade industrial do cinema, O cinema é uma indústria que pode produzir obras de arte. Há algo de indecente nisso, dizem alguns moços de talento que ainda não acordaram para as realidades extrafronteiras nacionais – e só o farão depois de abrirem os olhos e enxergarem nosso público por inteiro, primeiro passo para compreensão de suas motivações e potencialidades. Mas, se o cinema é uma indústria, todo o planeta pode vibrar no mesmo dia com o depoimento de um autor, de um artista, de um homem de ciência. Esse maravilhoso mundo novo – real e ansioso pela contestação do vaticínio de Huxley – permanece ignorado, principalmente no Brasil, pátria do Cinema Novo. Nossos jovens cineastas querem enfrentar James Bond com a boa alma de Graciliano. O mundo está entregue aos frios, aos implacáveis, aos antirromânticos. E para defender o Fabiano flagelado e puro, precisamos colocar transmissores de rádio nos orifícios dos dentes cariados de nossos policiais. Um cinema novista pretende ressuscitar Perpétuo ("... Contra o Esquadrão da Morte") e se já sentiu James Bond, poderá conquistar o público. James Bond pode ser odiado, combatido (com filmes), nunca ignorado.

Vitor Lima fez de *Paraíba* um filme fluente, muitas vezes ritmado, um filme onde acontecem muitas coisas, segundo o figurino americano e a certeza de que uma figura em movimento é a primeira inocente e admirável descoberta do cinema. Fausto Wolff, Chacrinha, Edgar Morin e John Ford sabem que é difícil despregar os olhos de uma tela iluminada na qual se movem criaturas, resfolegando, gemendo, matando ou atirando latas de mantimentos ao auditório. O homem imaginário está lá. Pode ter relações até puramente alimentícias com o público, mas este encontra na imagem em movimento maior possibilidade de identificação, maior excitação à procura da verdade do que no filósofo de Godard conversando com uma prostituta (mesmo uma prostituta nas carnes de Anna Karina). *Paraíba* é uma obra-prima perto do *Grande Sertão* (o sertão filmado sem as veredas de Guimarães Rosa). Isso não é elogio. O maior elogio que eu posso fazer a Vitor Lima, cineasta de *O Feijão é nosso, O barbeiro que se vira,* É *de Chuá*, etc... é dizer que ele dá dois tostões de esperança ao cinema brasileiro ao fazer esse filme banal e convenientemente apressado, para que não sejam facilmente percebidas as suas incongruências. Só conquistando o público poderemos transformá-lo. Não faz sentido começar por Resnais, Godard, Antonioni. Guimarães Rosa e Graciliano, a obra de redenção do espectador brasileiro. Cada *Vidas secas* exige pelo menos três *Esse Rio que eu amo*, três *Asfalto selvagem*, três *Entre o amor e o cangaço*.

CLÁUDIA

O Caso Cláudia

José Carlos Avellar

Jornal do Brasil, 31 de julho de 1979

PRIMEIRO, Di. Há pouco mais de um mês, exatamente no dia em que deveria ser lançado como complemento de **Cabeças Cortadas**, o filme de Glauber Rocha foi apreendido por medida liminar concedida pelo Juiz da Sétima Vara Cível, Mauro Junqueira Bastos, em atendimento à solicitação judicial da filha de Di Cavalcanti, que acusa o cineasta de "explorar a imagem de seu pai".

Agora, **O Caso Cláudia**. Uma semana antes do lançamento, o filme de Miguel Borges é apreendido por determinação do mesmo Juiz da Sétima Vara Cível, em atendimento à solicitação dos pais da Cláudia Lessin Rodrigues, que acusam o cineasta de ferir a privacidade da família, e de ter feito tudo "de modo a mesclar realidade e ficção com um único objetivo: obter lucro com a imagem dos pais e de sua filha morta".

Há um certo mal-entendido em tudo isto, há uma certa ironia em toda a esta questão: apreender filmes em defesa dos direitos de imagem.

Não sei se o cinema poderia existir sem se apropriar de imagens. Não sei se um filme seria possível sem "a reprodução de um vulto ou de fatos que possam identificar uma individualidade e a honra de alguém. Não sei também se o cinema teria algum interesse se renunciasse de vez a misturar realidade e ficção, se o cineasta deixasse de tomar fatos realmente acontecidos para, "alterando-as, mutilando-os, fantasiando-os, acrescentando-lhes pormenores e detalhes ficcionais", transformar estes fatos em película cinematográfica.

Há uma certa confusão de palavras, e por isto, para evitar que a gente se engasgue com a palavra errada na boca, o melhor é examinar diretamente o que dizem as imagens.

Lá pela metade da história contada em **O Caso Cláudia** a câmara mostra uma conversa pelo telefone, e mostra assim como faz na maior parte dos filmes. Segue o diálogo, salta de um telefone para outro, olha sempre o personagem que fala. Um plano de Guerra, o detetive, em sua mesa na delegacia, um plano de Seixas, o repórter, e do detetive, e assim por diante.

Guerra, enquanto fala ao telefone, mexe nos papéis sobre a mesa e come um sanduíche. Seixas, do outro lado, folheia velhos exemplares do jornal nas encadernações do arquivo e come também um sanduíche. A conversa segue assim, com uma ou outra palavra truncada por uma mordida no sanduíche, até o instante em que o detetive não entende alguma coisa que o repórter diz e protesta, manda Seixas parar de falar com a boca cheia. O repórter responde com protesto igual, diz que não entendeu e manda Guerra parar de falar com a boca cheia.

O que existe nesta anedota, aparentemente à margem da história, de significativo para a compreensão de **O Caso Cláudia**? Tudo.

O filme narrado exatamente assim, saltando a todo instante de um cenário para outro, de uma história para outra, fazendo – tal como o detetive e o repórter durante a conversa ao telefone – muitas coisas ao mesmo tempo. Segue as pessoas envolvidas na morte de uma moça, Cláudia, trecho do filme diretamente inspirado na morte, ou melhor no que a imprensa divulgou sobre a morte de Cláudia Lessin Rodrigues. Segue o repórter de polícia Seixas, desprestigiado a princípio e depois francamente boicotado pelo jornal. Segue Flávia, moça meio perdida entre o leite oferecido pela avó, o chinelo oferecido pela mãe, as lições de inglês no gravador e a droga oferecida pelo namorado. Segue, enfim, os traficantes, que preparam a chegada de uma grande quantidade da mercadoria.

Estas diversas histórias, mais ou menos independentes entre si, são ligadas a partir de pequenas coincidências. Dois personagens de situações diferentes se cruzam num mesmo bar, o homem pede uma cachaça a moça um refrigerante, duas pessoas tomam um cafezinho num bar, duas outras, de uma situação diversa, pedem também dois cafezinhos num outro bar, ao mesmo tempo. Dois amigos se telefonam enquanto comem um sanduíche. E ainda, tal como acontece no telefonema de Guerra a Seixas, todas as histórias são entrecortadas por brincadeiras, por anotações à margem de tensão das situações que vão sendo vividas.

Por exemplo: o delegado convoca um detetive até sua casa para informá-lo de uma punição: ele será afastado do caso que investiga e suspenso do serviço por duas semanas. No meio da conversa a situação se desvia para as carambolas no quintal do vizinho, que o detetive vai apanhar sob os protestos do delegado, que o adverte por invasão de domicílio.

A estrutura que serve de apoio a **O Caso Cláudia** é as de um filme policial. Como na maior parte dos filmes policiais, as situações são concentradas, e os personagens desenhados de forma muito marcada, para que a ação conduza o espetáculo, e para que as relações entre personagens possam funcionar como um quadro resumido de toda a sociedade. É exatamente para quebrar um possível esquematismo, para tornar a narrativa mais verossímil que o filme insere pequenas anedotas aqui e ali, e que se serve de um diálogo solto, gravado em som direto, deixando um espaço para que o ator improvise ou fale com tom de voz que corresponde com exatidão ao seu gesto.

Pois bem, é ainda por este mesmo motivo, para dar maior credibilidade e verossimilhança à sua história, que o cineasta se serviu de uma situação conhecida por todos, a morte de Cláudia, sem sobrenome, sem entrar muito em detalhes, sem acrescentar nada além do que já foi amplamente discutido, mais interessado, na verdade, em representar o comportamento dos diretamente envolvidos na morte de Cláudia do que nela própria.

Numa certa medida é o cinema, ou seja, o esquema de narração clássico do filme policial, que informa a realidade. Pouco importa saber se em alguma história real o suspeito de um crime atravessou a fronteira com Argentina e, já do outro lado, parou o seu Mercedes para cantar num tango o adeus e a ida para terras estranhas. Nem importa saber se alguma vez um real empregado de uma clínica psiquiátrica agiu como cúmplice de traficantes de drogas, selecionando entre pessoas emocionalmente instáveis os prováveis consumidores de drogas. A ficção, o filme policial, o cinema, enfim não precisa aí registrar um fato real porque a cena inventada é fiel ao mecanismo da realidade, por menos natural que seja a ação, o impulso de base a ação, o impulso de base é reconhecível.

Numa certa medida é a realidade que informa o cinema. Ou seja, é a apropriação de uma imagem real (devidamente alterada, mutilada, fantasiada, preenchida com os pormenores que se julgarem necessários) que ajuda o espectador a entender para que serve o cinema, que dá vida nova a convenções (nascidas também da apropriação de uma imagem real) que perderam sua força em razão do muito uso. Sem esta permanente troca de informações com as coisas vivas, sem que o cinema e a realidade se apropriem um do outro mutuamente, tudo ficaria um pouco mais difícil de entender.

Há um certo mal-entendido nesta coisa de apreender **Di** e **O Caso Cláudia** defender os direitos de imagem. Há um evidente mal-entendido nesta coisa de acusar **O Caso Cláudia** de pornochanchada. Esta coisa desordenada e grosseria que nos habituamos a chamar de pornochanchada é um subproduto propiciado exatamente pela violência da Censura, é um subproduto que só pode viver com o estímulo de um clima de repressão, quando uma qualquer forma de censura procura tapar os olhos do espectador. Agora, que a venda, por velhice do pano, talvez, já tem alguns buraquinhos, por que estimular as pessoas a fecharem os olhos?

A ROTINA DO SUCESSO

Alberto Shatovsky

Missão: Matar!

Jornal do Brasil, 31 de março de 1972

Pauline Kael, lúcida ensaísta e crítica de cinema dos Estados Unidos, em um trabalho intitulado Abacaxis, Arte e Cinema, faz questão de encarar respeitosamente o que chama “os bons filmes de má qualidade”. No seu entender são aqueles “agradáveis, razoavelmente inventivos e bem trabalhados: um desempenho capaz, imaginação, assuntos novos, bons artistas e uma boa ideia, isolada ou em qualquer combinação, tudo isso pode mais do que compensar a falta de conhecimentos técnicos ou as intenções mais sérias”. Acha que “uma das grandes vantagens do cinema é que não somos obrigados a levar os filmes muito a sério”.

É preciso considerar separadamente certa categoria de filmes que, por mais tolos e vazios que sejam, atrairão um público enorme, atento e interessado. Não importa que esses filmes já tenham passado tantas vezes, apenas mudando o ambiente, as caras e pequenos detalhes da mesma história. De qualquer maneira, são espetáculos que tem um charme próprio porque pertencem a um gênero popular ou são o resultado de alguma coisa em moda.

Está aí Missão: Matar!, filme brasileiro de cujo êxito não se pode duvidar, a despeito de se situar ao nível dos mais rotineiros thrillers. A trama é pueril, as situações já foram passadas e repassadas em outros filmes, não há nada que resista a uma plateia exigente. No entanto, a boa performance técnica (fotografia, edição, música), somada à experiência do diretor Alberto Pieralisi, encaixam o filme na definição feliz de Pauline Kael: “Um bom filme de má qualidade”.

O filme conta com um ator do momento, Tarcísio Meira, que a televisão tratou de transformar em ídolo nacional. Ele é o inspetor José da Silva, herói policial criado por Robert L. Fish. Apesar do esforço, Tarcísio fica muito longe de seu melhor desempenho cinematográfico – o de Quelé do Pajeú. Como o rude homem de campo empenhado, o ator ficou muito mais à vontade do que tentando compor um tipo à imagem de James Bond.

Quando a Mr. Fish, autor da história, acreditamos ter exagerado a opinião da revista Mistery Readers Review estampada no número de Maio de 1971, quando chamou a atenção dos produtores cinematográficos: “Alguém em Hollywood (ou em qualquer outro lugar onde se fazem filmes) está perdendo uma ótima chance de filmar os livros de Robert L. Fish sobre o capitão José da Silva. Trata-se de uma série de história protagonizadas pelo detetive brasileiro Silva e seu colega americano Wilson, figura deliberadamente insignificante”.

A produtora Taurus Filmes começa com o pé direito em Missão: Matar!, faturando tranquilamente, mas não precisa voltar aos enredos de Mr. Fish. Será melhor servida se recorrer aos nosso escritores, desde que lhes dê recursos de produção proporcionados ao filme de Pieralisi.

VIOLÊNCIA E ELEIÇÃO EM FILME DE JOÃO BATISTA DE ANDRADE.

Susana Schild

A Próxima Vítima

Jornal do Brasil, 11 de fevereiro de 1984

São Paulo, 1982, a cidade vive a agitação e a efervescência do clima pré-eleitoral, marcado por comícios e campanhas que dominam a Grande São Paulo. Paralelamente, uma série de crimes contra prostitutas, mortas a golpes de faca e navalhas, ocorre no Brás, bairro próximo ao Centro, onde grandes indústrias misturam-se a lojas populares, imigrantes italianos a migrantes nordestinos, e um submundo marginal gravita em torno de pequenos hotéis, pensões miseráveis e sórdidos cortiços. Sobre esse cenário real, o cineasta João Batista de Andrade desenvolveu a ficção de seu último filme – **A Próxima Vítima** – que estréia no Rio quinta-feira próxima.

David (Antônio Fagundes), um jornalista em crise pessoal e profissional e que vive atônito e perplexo o momento histórico, é o personagem principal e fio condutor de **A Próxima Vítima**. As tensões decorrentes da separação nada amigável da mulher e da relação instável com uma colega de trabalho (Louise Cardoso) aumentam quando a televisão em que trabalha o manda investigar os vários crimes cometidos em pensões do Brás contra prostitutas. Na apuração, o repórter conhece o imigrante italiano Guido (Gianfrancesco Guarnieri), e a jovem prostituta Luna (a estreante Mayara Magri). À medida que aprofunda investigação, David convive também com aparelho policial, sobretudo com o delegado Orlando (Othon Bastos), que, para apaziguar a opinião pública, criam um culpado, Nego (Aldo Bueno). São Paulo explode de euforia nos dias que precedem as eleições. Até hoje, os crimes do Brás não foram esclarecidos.

João Batista de Andrade, 44 anos, assim como seu personagem, está em crise e não nega. E talvez nenhum de seus filmes anteriores (**Doramundo, O Homem que Virou Suco**) mostrasse com tanta sinceridade o estado de espírito de seu realizador. A Próxima Vítima, na verdade, foi realizada durante um de seus períodos mais agitados: mergulhado até a alma nas eleições, foi um dos coordenadores da Comissão de Cultura de São Paulo e um dos autores do Programa Nacional de Cultura do PMDB. No entanto, os crimes do Brás emergiram como a ponta do **iceberg** de problemas mais graves e profundos, que o artista/político sabia de difícil solução após as eleições.

Atualmente, João Batista participa da campanha pelas diretas, e diz que, com **A Próxima** Vítima, embora não tenha sido acusado de pessimista, na realidade é assim que se sente. “Não me sinto obrigado a ser otimista”, afirma. O filme, feito em 1982, no calor dos acontecimentos – registrando tanto os comícios como os hotéis do Brás, onde os crimes, cerca de dez ocorre-

ram – revela justamente a crise do cineasta. No conflito ou nas dificuldades de conciliar o artista e o público e o político, o diretor enfatiza que seu papel atual é o de apontar as contradições entre o momento histórico, marcado por euforia, e o pessoal, marcado por muitas dúvidas e angústias.

Em **O Homem que Virou Suco**, de 1979, o personagem principal, Deraldo (José Dumont), nordestino que sobrevive em São Paulo como contador de cordel, depois de confundido com um operário que mata o patrão "consegue dar a volta por cima", e entender melhor a realidade. O personagem, basicamente otimista, supera algumas dificuldades o que não acontece com o desanimado David – que, mais do que contaminado pela empolgação dos comícios, deixa-se dominar e abater por um sentimento de impotência que se agrava à medida que se entranha no submundo da prostituição, do crime, dos bastidores policiais

Falar do filme, para João Batista, é sobretudo falar de política, mistura que efetivamente sempre viveu desde os tempos de política estudantil (foi diretor da União Estadual de estudantes). Os crimes do Brás aguçaram no cineasta a noção de que grupos clandestinos marginais, organizações policiais ou pára-policiais têm grande força e amplo poder de atuação, manifestações de uma crise social que as eleições de 82 – e a campanha pelas diretas – são incapazes de resolver.

– As campanhas de 82 – afirma João Batista – não tocavam na grave crise social-econômica que pairava sobre o país e que gerou toda essa violência que se vive hoje. Os discursos prometiam tudo, mas não abordavam essas forças clandestinas, a princípio apolíticas, mas que têm forte ligação política e muito poder. Sinal disso a que São Paulo já está com terceiro Secretário de Segurança, e a violência continua crescente e incontrolável.

O jornalista David não é um repórter policial e, a princípio, não quer fazer a reportagem. O diretor do filme compara o personagem às pessoas que têm medo de fazer uma denúncia à polícia, pois sabem que não encontrarão um aparato legal para protegê-las. E quanto mais Davi se envolve na questão da violência e da polícia, mais difícil fica vislumbrar uma solução.

De uma certa forma, a luta do indivíduo contra a opressão sempre esteve presente nos filmes de João Batista de Andrade. Mas, se em relação ao cinema o diretor acha que "um filme não muda a realidade, mas ajuda a esclarecer", em relação à política constata que os resultados são sempre infinitamente menores do que as expectativas e os esforços desprendidos:

– O que sinto hoje, depois de fazer política a vida inteira, é a grande dificuldade de mudar. Muda-se pouco, e depois de muito esforço. Apesar disso, é importante lutar pelas diretas, continuar tentando, sem a ilusão, porém, de que elas resolverão o problema. Aumentará o espaço de legitimidade, de credibilidade, mas não vivo um encantamento gratuito.

O jornalista David é deliberadamente ingênuo, simples, e faz perguntas que qualquer pessoa faria, à polícia, ao possível assassino, às prostitutas. No início da investigação, ressalta João Batista, o personagem age como quem não quer saber muito, mas quando começa a se envolver, a perguntar, a saber, as respostas – e a violência – têm a dimensão de uma bomba.

Com seis semanas de exibição em São Paulo e bom público, o filme não foi um fracasso de bilheteria, como disse Jean-Gabriel Albicocco em recente entrevista, garante o diretor. João Batista fala sobre a sua visão em relação do público com um filme que aborda a violência do cotidiano, com a qual, afinal, ele está farto de conviver:

– A meu ver, o filme estabelece uma ligação entre violência-política-polícia e ainda as eleições de 82, que acho difícil o público estabelecer o seu dia-a-dia. Ele vive a violência, e sofre a violência, mas não tem essa visão mais abrangente do problema.

De uma certa forma, David reflete e João Batista aponta uma insatisfação quanto à pequena participação do indivíduo no resultado das eleições:

– Sinto que as pessoas vão aos comícios para compor números, mas as soluções políticas acabam excluindo os indivíduos de uma participação mais efetiva dos resultados. E o que me pergunto agora é qual a participação do indivíduo nos resultados de uma política para qual trabalhou.

João Batista diz que mais do que correr o risco de ser **patrulhado** – afinal, o clima é de grande entusiasmo em relação às diretas – correu o risco de ser rigorosamente sincero. E diz mais:

– Acho que hoje em dia o cinema sofre sobretudo de falta de sinceridade, mais ainda que de falta de dinheiro. Para mim, a euforia acabou, estamos sofrendo a ressaca da alegria de 1979, com a explosão da expectativa de liberdade. Entre o lado artístico e o político, o primeiro atualmente está falando muito mais alto. E a minha opção artística é mostrar as contradições que estou sentindo. Os artistas têm importante participação política, sobem no palanque, são dos poucos elementos de identificação do público, mas quem vai ocupar o poder são os políticos, que representam uma sociedade que, na verdade, acredita pouco nesses mesmos políticos.

O LIXO OCIDENTAL

A Próxima Vítima

José Carlos Avellar

Jornal do Brasil, 17 de fevereiro de 1984

A coincidência é bem curiosa: **A Próxima Vítima** estréia aqui nos mesmos cinemas que até ontem mostravam **O Dia Seguinte**. O espectador, deste modo, vai sair direto do fim do mundo numa guerra atômica para o fim do mundo nosso de cada dia.

No prólogo uns poucos planos rápidos e soltos dão o tom. Um homem discute com a mulher de quem está separado, pagar logo a pensão para poder ver os filhos; sai de lado meio sem jeito e aborrecido, e nem se deixa consolar pelo sorriso carinhoso namorada; senta-se diante da tevê para ver um pouco de seu trabalho como repórter e não gosta nada do que vê; faz gesto de descontentamento e resmunga aborrecido: "tudo que eu faço dá errado".

Logo em seguida uns poucos passeios da câmera nas ruas definem o espaço e o tempo em que vive este personagem que briga com a antiga mulher, que não consegue se entender bem com a nova namorada, que não está satisfeito com o trabalho, que está dominado pela sensação de que não faz nada certo. São Paulo. O trânsito meio engarrafado, o corre-corre nas calçadas, artigos pendurados nas portas das lojas, os camelôs nas esquinas, os cartazes com promessas de emprego, um ou outro que passa e aguarda o sinal para atravessar a rua, alguém que passa fazendo propaganda para as eleições. São Paulo, pouco antes das eleições de 82; a cidade olhada (e filmada) por um personagem tenso, que se mexe muito e se sente pouco à vontade em todos os lugares. A cidade olhada de dentro de um carro de reportagem por um repórter ainda aborrecido com a ordem recebida do chefe de reportagem: cobrir o assassinato de uma prostituta do Brás. Um repórter que olha tudo aquilo pensando que ali é o fim do mundo.

Tudo acontece muito rápido, o espectador mal tem tempo de fixar o que vê no prólogo deste novo filme de João Batista de Andrade, que o filme começa na tela como se estivesse já no meio. A discussão de David, o repórter, com sua ex-mulher é só um instante, e um instante que a gente nem vê por inteiro, porque apanhado de surpresa (a ação começa antes dos letreiros) o espectador leva algum tempo para acomodar os olhos e poder identificar o que se movimenta na imagem. Na verdade, neste primeiro plano como nos imediatamente seguintes, o espectador vê menos as pessoas, ações e coisas filmadas do que tensão do olhar.

Quando a câmera solta para a rua, quando começa a ver a cidade de dentro do carro de reportagem, uma outra vez o espectador é dominado por este sentimento de que a maneira de olhar se percebe mais do que a coisa olhada. A câmera se mexe muito, os planos são rápidos, a narrativa segue agitada e dispersa como uma conversa de alguém que vai assim acumulando informações e informações sobre a cidade num texto jogado quase sem controle, não muito disciplinado, porque marcado principalmente pela vontade de contar tudo o que se sabe e que se sente sobre a cidade e as gentes da cidade.

A câmera de quando em quando detém um instante, o olhar parece mais tranqüilo para observar mais atenta e detalhadamente uma certa ação. Mas então com freqüência são os personagens que movimentam nervosos, como o chefe de reportagem da tevê, que enquanto discute com David sobre a matéria que ele deve fazer discute também com dois ou três outros repórteres, atende um e logo outro e logo outro telefone, e anota uma coisa qualquer num pedaço de papel – ao mesmo tempo em que outros repórteres, contínuos, câmeras e montadores passam por perto de sua mesa e dizem alguma coisa.

A câmera às vezes segue (digamos de um modo exagerado) quase em câmera lenta, mas aí são os intérpretes dentro da cena que se agitam, que Antônio Fagundes, Othon Bastos e Guarnieri fazem seus personagens com muitos gestos. Os policiais batem, gritam e empurram umas pessoas que prendem na rua para dentro dos carros; David descobre uma prostituta na rua e sai correndo atrás dela para tentar um depoimento; o meio italiano Guido entra no meio de uma entrevista na rua, se oferece para cantar e contar histórias, logo arrasta David para um restaurante de comida italiana onde todo mundo canta, come, dança e bebe. No jeito de contar a história existe quase que uma brincadeira com o antigo **slogan** que dizia que São Paulo não pode parar. O filme corre na tela como se ele, para mostrar a cidade tal como ela é, tivesse que fazer o mesmo, não pudesse parar. Para mostrar a cidade ou para contar esta particular história que se passa na cidade – história de uma série de assassinatos de prostitutas em pequenos hotéis do Brás; para mostrar enfim que esta história em particular se relaciona com mil outras histórias particulares da cidade.

David, repórter de uma emissora de tevê em São Paulo, chega para o trabalho e é enviado para cobrir o assassinato de uma mulher. Protesta, diz que não é repórter de polícia, que preferia fazer algo mais sério – por que não alguma coisa sobre as eleições que estão perto? – mas o chefe nem quero ouvi-lo. Diz que repórter é repórter e ponto final, caso encerrado. David sai para reportagem sobre o crime espectador sai com ele. Sai duplamente com ele, porque vai ao lado do personagem que está no centro da história e porque vê as cenas através dos olhos de uma câmera que filma como se fosse ela também um repórter.

Um pouco de aventura policial, um pouco de reportagem. Às vezes reportagem ao vivo mesmo, coisas apanhados ao cotidiano e inseridas na ficção armada pelo diretor, às vezes uma reportagem encenada, reconstituída, mas que entra na ficção armada pelo diretor como flagrante do cotidiano que a rigor não parece ter relação com a aventura policial que conduz e organiza estes flagrantes. Um pouco de aventura policial, um pouco de reportagem. As coisas se misturam, uma explica a outra, se funde com a outra, uma questiona a outra. E a questão é bem esta, questionar, que de **A Próxima Vítima** o espectador, depois de receber esta sensação de coisa tensa e inquieta que vem da narração, recebe exatamente isto: perguntas e mais perguntas. Os problemas passam na tela e se acumulam sem dar tempo nem espaço para respostas.

Uma série de crimes no Brás, o criminoso é um só e são muitos, diz o porteiro de um hotel. Criminoso não é problema, diz um homem negro, irmão do acusado pela polícia como assassino das prostitutas: quando a polícia tem um crime sem solução e precisa de um criminoso escolhe um negro, e pronto. No comício de um partido da oposição, perto do hotel em que a polícia investiga um crime, alguns policiais se equivocam e avançam também sobre os que estão

no comício, mas o delegado logo se apressa em desmanchar ou engano. Foi engano mesmo, noutros tempos não, seria para valer, mas agora, com a abertura, as coisas não se fazem mais assim. Alguns homens colam cartazes do PTB, um grupo distribui propaganda do PT, alguém passa com um chapéu e uma camisa do PMDB, a cara de Jânio aparece ao fundo na tevê, Ulisses ergue os braços no meio de um discurso – a cidade se movimenta para as eleições enquanto David investiga os crimes do Brás. O que no princípio foi uma reportagem aceita a contragosto logo mobiliza o repórter, que vê nos crimes, e nas expressões assustadas das pessoas com quem tenta conversar sobre os crimes, alguma coisa misteriosa e violenta, e de certo modo ligada com tudo o mais que acontece, ligada com o poder, mais ligada até que as eleições.

Os crimes parecem um fio capaz de conduzir David ao centro da questão. O fio capaz de explicar a sociedade em que ele vive, o fio capaz de explicar-lhe o seu próprio descrédito nas eleições que se aproximam como um meio eficaz para mudar as coisas. A partir daí ele tenta estabelecer um diálogo. Tenta se aproximar e se fazer entender e entender Luna, a prostituta que encontra ao acaso na porta do hotel, com jeito de menina ainda, tenta abrir a televisão para que Nego, depois de acusado pelo delegado, faça a sua defesa. Mas o que consegue, só, é sentir que não há mais um entendimento ou diálogo possível, é deixar clara a insatisfação que o leva a dizer com raiva que tudo o que faz dá errado.

Um impasse. **A Próxima Vítima** revela a sua maneira de olhar mais fortemente do que as coisas que olha por que é bem isto, um filme sobre um impasse. Quando, no meio de um comício do PMDB, aparece a voz de Milton Nascimento uma frase só, “porque vocês não sabem do lixo ocidental”, o espectador logo sente aquele pedacinho de música como uma espécie estribilho do filme. O impasse é bem este, descobrir como agir no meio da violência cotidiana, como aprender a saber o que é lixo ocidental, para poder acabar com este fim do mundo.

Por uma coincidência feliz o primeiro contato com filme de João Batista se faz assim, imediatamente depois de **O Dia Seguinte**. Coincidência feliz porque quando vê na tela o Nego tocando o **Brasileirinho** ao bandolim, ou quando vê os passos lentos, o caminhar para trás marcado por gestos de mão e nenhuma palavra, do sempre alegre e falador Guido, quando pega imagens assim, o espectador pode sentir bem este tipo de coisa mais forte que uma bomba nuclear que destrói e transforma tudo em lixo neste fim do mundo nosso de cada dia.

O PRAZER DO CINEMA

O Marginal

Jornal do Brasil, 8 de janeiro de 1975

Ely Azeredo

Na época áurea da chanchada, quando os críticos se batiam pela necessidade de algo mais e os profissionais de cinema se irritavam com a exigência pela impossibilidade de encontrar apoio dos produtores e meios de produção a fim de realizarem seus projetos mais interessantes – que iam além da piada rádio teatral, do cineminha de bossa e de paródia dos sucessos americanos – Carlos Manga dirigiu uma série de filmes que sintonizavam com o gosto do público, o que equivale a dizer: com aquilo a que se habituaram o público: *A Dupla do Barulho, Guerra ao Samba, Esse Milhão é meu, De Vento em Popa, O Homem do Sputnik*. Quanto mais o diretor acertava na bilheteria, menos a Atlântida queria ouvir falar de qualquer tipo menos ingênuo de cinema.

Por tais motivos, outros cineastas se mantinham arredios: por exemplo, apesar da grande abertura popular e cinematográfica de *Amei um Bicheiro*, de Paulo Vanderley e Jorge Ileli, a década de 50 não viu nenhum outro filme tão sensível sob a marca da Atlântida. Manga trabalhou pacientemente sobre o receituário básico do estúdio – que vivia praticamente da popularidade de Oscarito – durante uma década, até cansar. E não era para menos. Antes de abandonar o cinema, tentou com *As Sete Evas*, dar uma pitada de sofisticação à comédia, mas o resultado foi menos feliz que a média de suas chanchadas.

De *As Sete Evas*, 1961, a *O Marginal*, da safra do ano passado, os anos de ausência permitiram-lhe acumular na televisão uma experiência de planejador e de expert em diversas facetas do espetáculo que agora se revela preciosa na tela. Os supersticiosos não podem encontrar aplicação para a contagem de 13 anos que vai da deserção (mais que justa) ao reengajamento (auspicioso): O Marginal é inquestionavelmente um bom filme e abre para o cineasta, agora também produtor, uma receptividade muito propícia ao futuro das sementes que ele não sabia onde plantar nos tempos da Atlântida.

A primeira parte da sequência inicial – o translado de Valdo (Tarcísio Meira) para a penitenciária, na treva de uma viatura policial – já marca fotográfica e ritmicamente o clima opressivo e sem saída que o cineasta saberá manter, sem desfalecimentos, ao longo de quase duas horas de projeção. A tentativa desesperada de fuga antes do registro na prisão, o protagonista rebelando-se como uma fera acuada e como tal sendo brutalmente subjugado, fixa um tom justo de violência: a do homem que não encontrou na sociedade motivos para respeitá-la e a do organismo encarregado de manter inviolabilidade das prerrogativas daquela. (Diga-se de passagem: embora

os produtores tenham importado dos Estados Unidos um especialista em cenas de violência da Special Effects Unlimited, o filme não admite excessos que hoje configuram, internacionalmente, uma "pornografia da violência". Salvo algum lapso de memória, as cenas de violência física de O Marginal são as mais verossímeis já realizadas no cinema brasileiro. E nisso não vai elogiar apenas à tecnologia importada sem a construção vigorosa devida principalmente à montagem solicitada e obtida pelo diretor, as cenas citadas não teriam mais que um virtuosismo estanque e gratuito.

De diversas circunstâncias do cotidiano de Valdo aprisionado brotam as ligações – não inovadoras, mas sensivelmente concebidas e orquestradas – com circunstâncias do passado. Ora uma frase contundente, ora um angulo plasticamente instigante, sempre uma ponte cinematográfica abre e fecha os flashbacks. A constante do medo à escuridão, originário de punição de quarto escuro na infância passada numa instituição dita social, dá algumas das melhores conexões partir da tensão na já mencionada treva da sequência inicial: 1. Valdo insistindo em permanecer de luz acesa após a satisfação sexual com a vedeta Leina (Darlene Glória), que interpreta a insistência como desejo de repetição; 2. Na cela escura, ele acordando sobressaltado ao contato de um homossexual, Sapo (Maurício do Vale), e reagindo selvagemente. Numa breve cena anterior já se fixara a tensão e a repugnância de Valdo na convivência com os dois homossexuais no cárcere: a ansiedade gerada no protagonista pela treva noturna, a oferta de fumo pelo Sapo, que vai recuando o fósforo à proporção que Valdo se aproxima para chegar o cigarro à chama e, ao fundo, o outro (Edney Giovenazzi), observando em silêncio. Nesses poucos segundos, talvez um minuto, o filme dá sua nota ao sistema penitenciário e não precisa repetí-la. Aliás, Manga parece ter recebido mais da pressão empresarial da televisão que de seus tempos de cineasta o sentido de alerta em face do valor do tempo. O Marginal só repete aquilo que dramaticamente convêm reiterar.

Os prolongados liames de Carlos Manga com a televisão não o inibem: ao situar o papel da avidez de consumo e de fácil ascensão social nos descaminhos de Valdo, ele não esquece de enfatizar, com humor ferino, os fantásticos apelo da publicidade e de sua eficácia através dos receptores domésticos. Numa época em que as telenovelas fornecem o pão do espírito e o circo a grandes faixas de público, ele acertadamente evita repetir os recursos da concorrente. A organização de tempo (via montagem) neste filme está nos antípodas da linguagem complacente, morna, repetitiva, da televisão. Há só (consciente ou inconscientemente) uma concessão ao gosto formado pelo vídeo: as gravações musicais inseridas de maneira muito esquemática na condição de grifos de determinadas personagens.

Manga não descuidou do roteiro: em vez de pontificar sozinho, contou com três autores na fase de elaboração antecessora do tratamento especificamente cinematográfico (Inalda Manga, Dias Gomes, Lauro César Muniz). Pode, assim, conduzir com total coerência o projeto desde a ideia original até a escrita visual. Em consequência, salvo irrelevantes insuficiências dramáticas em alguns momentos. *O Marginal* concilia a gravidade do tema com o afã de comunicabilidade ampla.

O apuro técnico geral é bem o que se poderia esperar da união de esforços de três produtores que respeitam o público: Oswaldo Massaini (e o filme de comemoração dos 25 anos da Cinedistri faz jus à data), Carlos Manga e Tarcísio Meira. Este, aliás, cada vez melhor como ator, não perdendo o confronto (difícil) com a intérprete hors-concours que é Farlene Glória. Vera Gimenez dá ao seu papel a justa medida de frieza, elegância e ávida sensualidade. Não vemos nenhuma restrição digna de nota em relação ao elenco, se excetuarmos a dublagem a que foi submetido Anselmo Duarte, Victor Merinow, Carlos Kroeber, Maurício do Vale, Lutero Luís e Francisco de Franco compõe com precisão seus personagens.

Oswaldo de Oliveira (com o ótimo Antônio Meliante, A. J. Moreira e Henrique Borges operando a câmara na equipe complementar) nos apresenta seu melhor trabalho de fotografia. Campelo Neto reitera sua sensibilidade como diretor de arte, cenógrafo, figurinista. A produção musical, apesar das facilidades já citadas, tem nível apreciável. A qualidade do som também me pareceu muito boa. (Se a projeção do Roxy estava deficiente na sessão a que compareci, não posso inocentar a reprodução sonora de alguns – raros – diálogos mal ouvidos.

CONTRATO DE TRABALHO

Lúcio Flávio o passageiro da agonia

Jornal do Brasil, 19 abril de 1978

José Carlos Avellar

Para explicar a Lúcio Flávio as relações entre a polícia e os bandidos, Moreti toma o medalhão que traz pendurado no peito, por trás da camisa desabotoada – um círculo de metal com a letra M em relevo. Mostra as duas faces da medalha e diz, com voz mansa e pausada, que o policial e o bandido são os dois lados de uma única moeda: "Polícia e bandido é coisa só. Estão no mesmo barco".

Na entrevista depois da prisão em Belo Horizonte, Lúcio Flávio fala dos assaltos a bancos com a proteção da polícia e da divisão do dinheiro roubado com os detetives do Esquadrão da Morte, para garantir a liberdade ou a fuga dos presídios. Mostra os punhos algemados e diz, irritado, quase gritando, que ali está a relação entre os bandidos e a polícia: "Polícia é polícia e bandido é bandido".

Tentar uma transcrição das duas afirmações acima para o campo das relações entre o cinema e a realidade talvez seja o melhor meio de chegar logo ao quase nada que separa *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* de uma exata análise da sociedade em que estamos vivendo, sociedade que tem como ponto de apoio um sistema de forças idêntico ao do Esquadrão da Morte. O estilo usado para contar a história deixa de lado o que diz Lúcio Flávio – cinema é cinema e realidade é realidade – e procura uma transcrição do que diz o detetive Moreti – cinema e realidade é tudo uma coisa só. Estão no mesmo barco.

As imagens são feitas de modo a que as cenas sejam vividas pelo espectador com o envolvimento e a emoção de quem vive uma situação real, e para tanto o filme se vale de um código narrativo que, um pouco pela sua própria eficiência e um pouco pela sua exaustiva repetição, funciona hoje para o espectador de cinema como uma perfeita encenação reprodução da realidade: o estilo de encenação do cinema americano. Ou exatamente, o estilo do filme policial americano.

No começo, logo depois dos letreiros, a camara salta para dentro do carro onde Lúcio Flávio ameaça dois bandidos que traíram a quadrilha. No final, no momento da prisão em Belo Horizonte, a camara entra no carro da polícia para, através do pára-brisa traseiro, filmar Janice, mulher de Lúcio, que corre com o filho no colo gritando pelo marido. Estes dois trechos do filme são os mais expressivos exemplos dessa narração que faz do cinema e da realidade uma coisa só, tudo no mesmo barco.

Na cena de abertura o espectador ainda não sabe onde está. Dois carros correm num cenário indefinido, uma estrada de terra batida, poeirenta e deserta. E ainda não conhece os personagens. Não sabe quem são os bandidos armados nem suas duas assustadas vítimas. Mas, apesar disto, a platéia se orienta com facilidade na cena, porque tudo se passa de acordo com a tradição da narrativa cinematográfica.

Existem rostos mais ou menos conhecidos na tela – em especial há o rosto Reginaldo Farias – as pessoas que ali estão não são inteiramente desconhecidas. Existem alguns gestos conhecidos na tela, o revólver do bandido furando o pescoço da vítima, a cabeça inclinada para o lado para fugir da arma e o olhar apavorado do motorista ameaçado. Existe um tom de voz conhecido na tela, a fala tensa e quase gritada do ameaçador e a fala gaguejante e quase engolida do ameaçado. E, mais importante do que tudo isto, existe uma maneira de decompor a ação em diversas imagens, um jeito de imitar o comportamento do olho humano, um estilo de montagem, enfim, que dá ao espectador a agradável sensação de ver com seus próprios olhos, e de não perder um só detalhe da ação. No momento em que Lúcio Flávio chuta o bandido que o traiu, o espectador vê a cara de raiva do bandido, o instante exato em que o pé de Lúcio atinge o peito do traidor, e mais a queda, com a cara do traidor mergulhada na terra. A camara, muito ágil, pega todos os pedacinhos da ação. As coisas se passam muito rapidamente, e o espectador fica com a sensação de ter visto, ao mesmo tempo, a cara zangada de Lúcio, o ponta-pé, e o traidor chutado. A cena avança e os personagens discutem, chamam-se pelos nomes, falam da traição, citam outros personagens que só aparecem mais tarde. O quadro se esclarece pouco a pouco. Mas antes de compreender o que se passa na tela o espectador é agarrado emocionalmente pela cena. Sente o que está acontecendo como estivesse lá, dentro do carro, na estrada deserta e poeirenta, com revólver a um palmo do nariz.

E para que as pessoas na platéia se imaginem assim, no meio da ação filmada, é mais importante manter o filme fiel as convenções narrativas impostas pela grande indústria de cinema do que tentar reproduzir de modo direto e simples a paisagem e os gestos cotidianos. Uma solução estereotipada, como a corrida da mãe com filho no colo atrás do carro que leva o marido preso, parece tão verdadeira quanto um gesto natural. As imagens muitas vezes repetidas em filmes chegam hoje ao espectador como se fossem espontâneas e reais. O cinema e a realidade estão no mesmo barco.

E navegar assim, botar no mesmo barco o cinema e a realidade como uma coisa só, é o que pretende *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia*. Não se trata de um documento, nem de uma reportagem, nem de uma biografia. Nada aqui mantém o compromisso de reproduzir os acontecimentos reais tal como realmente aconteceram. Nem o narrador se mantém a distância, como um repórter. Trata-se de uma ficção, feita a partir de dados reais, mas livremente inventada. Uma ficção que reproduz o esquema real da sociedade em que estamos vivendo.

Não importa saber se este resultado foi conseguido intencionalmente ou não. Mas, ao contar a história das prisões e dos assaltos, da perseguição, tortura e morte de Lúcio Flávio, o filme desenha as ações como se pretendesse armar uma representação alegórica das relações entre quem trabalha e quem manda, e das relações entre as autoridades e as pessoas comuns.

O herói é um trabalhador jovem e hábil, empregado pela polícia para roubar bancos. Ele sonha com 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.

Os vilões são os policiais que disputam a chefia da empresa onde o herói trabalha. Moreti, chefe de carro esporte, camisa aberta no peito, casa com piscina cercada de mulheres, o patrão que, com fala mansa e fingida diz que policial e bandido é tudo irmão, tudo uma coisa só. E Bechara, o chefe de paletó e gravata, o torturador que diz que a polícia deve colocar os bandidos em seu

devido lugar, olho furado, língua cortada, uma etiqueta de caveira grudada nas costas – para dar maior segurança e menores gastos ao Estado.
Por trás da ação principal temos uma disputa entre policiais. A estrutura do poder se modifica. A empresa Esquadrão da Morte ganha nova feição, Bechara é escolhido como sucessor de Moreti. O que se passa entre as autoridades o espectador não sabe. A platéia, o filme e o personagem não interferem na estrutura do poder. Estão no mesmo nível. Tudo é mantido em segredo, por questões de segurança talvez. O espectador vê apenas dois rápidos diálogos em entre Moreti e Bechara, e fica sabendo da preocupação de uma outra parcela do poder, parcela mais forte, em garantir os direitos humanos e em desmontar a rede de corrupção e violência.
O que se ver com clareza é a distância entre as autoridades e os bandidos, esta relação que os deixa ao mesmo tempo longe e perto um do outro. O que o filme procura é marcar esta distância, para que o espectador possa sentir aí o mesmo intervalo que o separa dos centros de decisão no mundo real, para que se possa ver aí não uma reprodução de fatos reais, mas uma ficção, uma representação da realidade.
Talvez por isso sejam tantas as conversas onde os personagens definem as relações entre a polícia e as pessoas comuns. Esse é o assunto de três diálogos entre Lúcio e Moreti, das conversas entre Lúcio e *132*, no táxi, na casa de tortura, e no botequim. E ainda, este é o tema da conversa entre *Dondinho*, o velho amigo de Lúcio, com Bechara e *132*: "Para a polícia a gente é o que a polícia quiser que a gente seja", diz o velho, citando logo um exemplo para o policial: "Todo o preto, por exemplo, já é meio marginal".

Da história de Lúcio Flávio esta ficção retém só os dados necessários para compor uma representação da situação geral do país. Dos fatos realmente acontecidos tira apenas os sinais de uma rebeldia apagada com violência. Da realidade tira apenas o que ela pode oferecer como matéria para retratar a raiva contida dentro de todos, e para estimular uma cumplicidade emocional com a revolta de Lúcio.
Ao compor esse retrato o filme não procurou encaixar informações que pudessem orientar uma análise dos fatos retratados. Trata-se só de levar o espectador a presenciar os acontecimentos, a se envolver sentimentalmente com o que se passa na tela. Reviver, numa outra dimensão, a experiência violenta de seu cotidiano.
Mas se a platéia empresta à narração uma visão analítica que ela não tem nem estimula, se a platéia se dispuser a ver um pouco além do que aparece na superfície da imagem, pode tirar do filme uma outra informação. Verá, então, que tudo parece ao mesmo tempo real (porque a camara imita o olho humano) e irreal (porque as cenas são representações, e não reproduções do mundo real). E o melhor é esta contradição. O que se passa é que o personagem é bem mais forte que o esquema narrativo usado para contar a história, e termina por impor seu pensamento, polícia é polícia e bandido é bandido. Ou seja: cinema é cinema e realidade é realidade.
Visto como cinema, como ficção, esse filme conta, numa linguagem alegórica, só a história de um trabalhador autônomo, obrigado a pagar um elevadíssimo Imposto Sobre os Serviços é um não menos elevado Imposto de Renda, para poder trabalhar e viver mal, perseguido, humilhado, impedido de viver com a mulher e o filho, por um sistema desonesto e violento.

A NOVA MORTE DE LÚCIO FLÁVIO

Eu Matei Lúcio Flávio

Jornal do Brasil, 5 de novembro 1979

Ely Azeredo

"Fiz um filme inspirado no mito do policial Mariel Maryscótt de Mattos e nas coisas que leio todos os dias nas páginas policiais dos jornais. Meu filme é um trabalho de ficção, um ensaio abstrato sobre a violência colocado no nível de entendimento do grande público". Assim o diretor Antônio Calmon procura explicar **Eu Matei Lúcio Flávio** (filme cujo título funciona apenas como truque promocional) e defender-se previamente de eventuais ataques à própria proposição original do filme. Qualquer que fosse o resultado, a produção da Magnus Filmes (em associação com a Atlântica) seria alvo de detratores, por vários motivos: (1) ter como herói um policial – criminoso, que cumpre pena de prisão e que está envolvido em processo sob outras acusações; (2) ser este personagem, como o filme destaca em sua narrativa, ex-integrante do Esquadrão da Morte, que, nessa condição teria atuado, há alguns anos, tamWWAI-5; e finalmente (apenas para não alongar o rol de objeções), como herói ou **anti-herói** de ficção – um roteiro livremente inspirado na crônica policial – ser um protagonista beneficiado com a aura de mito que o cinema costuma distribuir com excessiva generosidade.
Sem dúvida, Calmon agiu como advogado de defesa de uma produção tecnicamente bem armada, um **thriller** como tantos que o cinema italiano, o francês e (na faixa menos ambiciosa) o americano com freqüência. Tendo colaborado com o ator-produtor Jece Valadão na história escrita pó Alberto Magno e Leopoldo Serran (este figurando oficialmente como autor do roteiro definitivo), talvez também possa estar falando por todos os citados, quando diz: "Não sou promotor público, nem costumo **patrulhar** o comportamento de ninguém".
Mas as coisas não são tão simples de situar, a partir do momento em que lembramos o contexto maior: (1) as circunstâncias políticas do momento, com a condenação, por todas as pessoas sensíveis aos direitos humanos, das violências cometidas em nome da legalidade, em passado recentíssimo; (2) a atitude de alerta das faixas mais responsáveis da sociedade ante a espiral de violência que atinge principalmente cidadãos de camadas sociais menos desfavorecidas, mas que também põe em suspense os mais aquinhoados – a consciência de que a insegurança atingiu um ponto intolerável e que o organismo policial que deveria proteger-nos está certo de que alguma **unção** superior tem a obrigação de permanecer sobre sua omissão e seus atos atrabiliários; (3) o nível muito baixo do que Calmon chama de "entendimento do grande público" face ao que a Censura chama de "diversões públicas" – um complexo de atividades entre

as quais o cinema ainda ocupa uma posição de importância. Justamente o despreparo popular, o baixo denominador comum para cuja dieta o cinema brasileiro contribuiu perniciosamente (com honrosas exceções de praxe) na década de 70, com pornochanchadas e similares (inclusive as de Calmon, como **Gente Fina é Outra Coisa**) deveriam induzir os produtores do filme em questão a pensar duas vezes antes de dar o destino que deram ao "mito do ex-policial Mariel Maryscott".

O cinema brasileiro atingiu (refiro-me à ponto do **iceberg**, naturalmente) um nível profissional que dispensa o crítico de relacionar, ponto por ponto, os acertos nas áreas de interpretação, som, fotografia, cenografia. O ator Valadão, assim como o produtor Valadão, o diretor de fotografia Hélio Silva, o roteirista Serran e muitos outros da equipe de **Eu Matei Lúcio Flávio** não precisam que o crítico os aponte como profissionais dignos de respeito. O próprio Calmon, apesar de duas quedas na pornochanchada (a segunda: **O Bom Marido**), já demonstrou indiscutíveis possibilidades de ascensão a níveis superiores como cineasta, tanto em **Revólver de Brinquedo** quanto em diversas seqüências de **Eu Matei Lúcio Flavio**.

O filme seria perfeitamente defensável se, a partir de dados como o Esquadrão, Mariel, outros homens de ouro da polícia e seus entredevoramentos, fosse construída uma obra de ficção. Não nos espanta ver um policial violento subir na escala do sistema de segurança e ser apresentado, em tela, como capaz de atos de grade coragem. Constrange – isso sim – ver esta pretensa figura de ficção atender pelo nome de Mariel Maryscott, viver lances sabidamente pertencentes à biografia deste, e, até como entusiástico participante do Esquadrão da Morte, receber luzes e cores de heroísmo. A identificação do Mariel da tela com o que se encontra atrás das grades pôde ser espantosamente constatada, inclusive, por quem viu somente o **trailer** de televisão, no qual o verdadeiro Maryscott atua como peça promocional.

O filme procura o colorido romântico (de par com seqüências de violência crua perfeitamente realizadas) enquanto seu herói, Mariel, declara à imprensa (revista Isto É, 24-10-79): "Uma polícia violenta cuja audácia vai as raias do incrível, é necessária neste momento cruciante, a sociedade sadia não deve temer esta polícia, policiais violentos não são marginais, mas sim justiceiros da própria sociedade" (sic). O filme critica a polícia mas, ao mesmo tempo, anula sua crítica através da imagem que oferece do **homem de ouro** em desgraça.

SANGUE E LANTEJOULAS

A Rainha Diaba

O Globo, 29 de maio 1974

Salvyiuio Cavalcanti de Paiva

Desfeito o reino da chanchada; sepultado cinemanovismo delirante; punido por sua própria indigência o cinema da boca-do-lixo, eis o cinema brasileiro autônomo, sem rótulos, a atingir um plano de forma e conteúdo de comunicação universal e a explorar temas, costumes e caracteres nitidamente nacionais, agora com o apuro técnico que já se buscava nos tempos da Vera-Cruz, mas dentro de proposições realistas, lúcidas.

A Rainha Diaba é mais um impacto do que uma surpresa. É mesmo, como diz seu autor/diretor, "um soco na boca do estômago". Tanto pelo que diz e mostra como pelas ilações que o espectador sensível e reflexivo tirará deste espetáculo de "bandidos e bonecas, pivetes e piranhas, sangue e lantejoulas" — o mais bem realizado filme policial brasileiro.

Não surpreende porque o talento do diretor, Antônio Carlos Fontoura, artista tímido, fechado, mas capaz de extravasar seus pensamentos em termos de cinema que, na progressão linear do relato, é imaginoso e fiel à realidade, criativo ao descrever tipos e situações do cotidiano, mesmo de segmentos particulares — já fora registrado nos documentários de curta-metragem, especialmente Ver/Ouvir, e no seu primeiro longa-metragem, em 1968, Copacabana me engana.

A unidade — coincidência, identidade, equivalência — dos contrários é condicional, temporária, passa- geira e relativa. A .luta entre contrários que se excluem mutuamente é absoluta, como é absoluto o desenvolvimento, o movimento. Partindo desta tese bem conhecida, Fontoura aplicou, em A Rainha Diaba, com admirável lucidez, os conhecimentos hauridos nos filmes que apreciara quando era menino: os melodramas criminais de William Keighley, Roy dei Ruth, Raoul Walsh, Don Siegel, Lloyd Bacon. Em resumo, a grande escola. Mas, coerente e observador, utiliza sua vivência de brasileiro incontaminado pelo cosmopolitismo estético-social e faz filmes urbanos, cariocas, terrivelmente violentos, verdadeiros, fascinantes. Os códigos de comportamento da marginalidade são tão elásticos como os da sociedade legítima, afirma A Rainha Diaba; mas existem, e se rompidos, na selva de asfalto como na jângal primitiva, desencadeia-se" a guerra onde só o mais apto sobreviverá — macaco nu e feroz, predatório e sangrento. Mesmo as contradições não-antagônicas levarão ao processo destruidor irreversível pela força bruta, jamais pela loquacidade. Daí a falência do ponto de vista de Catitu (Nelson Xavier, excelente!), um malandro fascinante e "metafísico", que não entende ser a competição pela inteligência, apenas, uma coisa estranha à sua cultura, e se destrói quando atinge a glória.

Inseridos no contexto e aceitando o esquema, resignados, está a própria e terrível “rainha Diaba”, a que Milton Gonçalves dá a dimensão exata, demonstrando que, em sua brutalidade, o “personagem ultrapassa todas as suas fronteiras”. Grande, fantástico desempenho; e está a Isa que Odette Lara interpreta, mulher de cabaré e bordel consciente e acomodada em sua condição. Aliás, a seqüência em que ela é brutalizada torna-se, desde já, antológica. Mas não está inserido, ainda que tente, o Bereco que acrescenta mais um ponto na rápida e triunfante carreira de Stepan Nercessian: Bereco joga a vida, arrisca tudo e não passa de um pobre pivete sacrificado como “bucha”_nas manobras dos negociantes do vício e da perversão.

Há toda uma harmonia em A Rainha Diaba, da fotografia de José Medeiros à decoração e costumes de Ângelo de Aquino — kitsch, cafonice extraída à vida — e à trilha musical pop de Guilherme Vaz, que começa com “índia” cantada por um cantor-de-consumo suburbano e termina com percussões e dissonâncias de acentuada dramaticidade.

Um único reparo ao filme de Fontoura, o exagero, o derramamento no emprego do jargão criminal, a parecer, até, que Plínio Marcos começa a cunhar palavras, a inventar termos de gíria e a transferir de São Paulo para o Rio o calão das bocas: é uma saída, mas caricatura ao invés de retratar o ambiente.

RADIOGRAFIA DE UM SUCESSO

Barra Pesada

O Globo, 6 de dezembro 1977

Miguel Pereira

Quinze anos depois de “O assalto ao trem pagador”, de Roberto Farias, e oito depois de “Os paqueras”, de Reginaldo Farias, aparece um novo filme que de uma forma ou de outra tem parentesco com ambos. Do primeiro pode-se dizer que “Barra pesada” retoma uma descrição

sociológica do marginalismo social urbano. Do segundo um esquema semelhante de sucesso popular. Até o circuito que deu a “Os paqueras” a oportunidade de ser visto indistintamente pelo público e o mesmo, com pequenas variações. Se “Barra pesada” ainda não se tornou um sucesso nacional semelhante às duas maiores bilheterias do cinema brasileiro — “Dona Flor e seus dois maridos”, de Bruno Barreto, e “Xica da Silva”, de Carlos Diegues — e porque ele só foi lançado, até agora, no Rio de Janeiro. Mas sua carreira comercial continua firme e animadora. Já na sexta semana de exibição, “Barra pesada”, segundo os cálculos de seus produtores, foi visto por 500 mil pessoas. Sua aceitação popular abrange todas as faixas de público, da Zona Sul à Zona Norte e no Grande Rio. Quais as razões deste sucesso? Será a violência, o sentido realista da narrativa, o tema abordado, a qualidade do produto? Para discutir e tentar interpretar as relações do filme com o público e as propostas do trabalho, o GLOBO reuniu o produtor Rogério Farias, o diretor Reginaldo Farias e os atores Stepan Nercessian e Wilson Grey.

Será que o sucesso do filme não se deve ao fato de, desde seu lançamento, ter permanecido em cartaz nas mesmas salas exibidoras, coisa rara com os filmes nacionais, que geralmente vão pulando de cinema para cinema, desmotivando o espectador?

Wilson Grey - A força que o filme está tendo em relação a número de espectadores é uma prova de que uma boa história, um bom diretor e bons atores fazem um grande filme, e o público vai porque não há televisão que prenda um espectador em casa quando ele sabe que tem um bom filme para ver.

— Mas existem muitos filmes nacionais que têm essas características e não conseguem o mesmo sucesso.

Wilson Grey — Existe realmente um trabalho contra o cinema brasileiro. Uma vez eu fui ao

Rian com amigos, ver um filme do Christensen, e ficamos esperando ao lado da casinhola da bilheteira e gravamos os telefonemas que ela recebia. Ela dava sempre o nome do filme, “Enigma para demônios”, e acrescentava, corno se fosse uma advertência, que era filme nacional. Isso está gravado!

Stepan Nercessian — No dia que eu fui ver “O homem que comprou o mundo”, o Eduardo Coutinho estava entrando no cinema e o cara da bilheteria falou assim: “É nacional, preto-e--branco e é uma porcaria”.

Reginaldo Farias — Por isso é que eu acho que não é uma coisa orientada pelo exibidor. Isso é coisa do próprio brasileiro. Como a gente aqui ainda é segunda elasse em termos de comportamento cultural, a gente consome muito os modismos. Infelizmente houve uma pessoa que inventou o slogan “Falem mal, mas falem do cinema nacional”, Eu acho que se deve falar mal, mas faiar mal de quem fala mal do cinema nacional. Isso foi o que aconteceu. As pessoas ficaram condicionadas por esse tipo de coisa. Isso em qualquer categoria,

Stepan Nercessian — Mas eu acho que a gente está falando de uma minoria. O público que tem esse preconceito é a classe média das grandes cidades. É o que está mais próximo da mentalidade importada, de butique. 0 povo mesmo gosta do cinema brasileiro. E a esse público não se engana. Ele vê emocionalmente o cinema, se relaciona emocionalmente com os filmes. As vezes se elogiam filmes na Zona Sul que não convencem o pessoal da Zona

Norte.

UM MASSACREDIÁRIO

Reginaldo Farias — Na minha opinião tem também um outro lado que a gente precisa encarar, Partindo da convenção que é o cinema, o espectador se contenta apenas no nível do entretenimento. Se ele consegue isso, ele sai do cinema apenas com uma parcela de satisfação. Mas no caso de “Barra pesada”, tem uma outra conotação, que é a do momento que a gente está vivendo, E aqui estou me referindo ao público indistintamente. É que as pessoas sentem no filme um problema que está acontecendo com elas todos os dias. Você hoje leva um chute, um soco ou um tapa e você não está sabendo que está levando esse tapa. De repente o “Barra pesada”, feito declaradamente para mostrar a violência, começa a revelar para esse espectador o tapa que ele está levando e não está sabendo. E ele começa a ver a realidade dele refletida lá, E isso está condicionando o espectador a ir lá buscar a sua válvula de escape. E essa situação que ele está vendo na tela é generalizada.

- Então você acha que o espectador para despertar tem que ser agredido com imagens de violência?

Reginaldo Farias — Existem várias formas de violência. Uma delas, por exemplo, é o sujeito que resolve seus problemas com duplicata de banco, de advogado, de despachante etc. Agora, um personagem Como o Quero já nasceu naquele cenário de marginalidade. Ali ninguém é vítima, ninguém é bonzinho. Então eu acho que isso é um sintoma do sucesso que o filme está tendo. Além disso, encampou-se a corrupção. No nível do marginal, do policial-marginal, do traficante, na condição do Queró, a corrupção existe de outra forma. Eles têm o seu macete, o seu aspecto. Agora, no nivel do espectador classe média, ou classe média alta, a reação é por se ver retratado no filme. Ele se sente retratado porque ele é obrigado a participar dessa corrupção. Não é que você seja uma pessoa que aprova esses desvios. Mas cotidianamente você está convivendo com eles.

Stepan Nercessian — Eu acho também que uma outra coisa faz com que o público se identifique com o filme. E uma forma não paternalista no tratamento dos personagens, Você não vai encontrar o herói bonzinho e o bandido malvado. Não tem essa defesa paternalista

que geralmente acompanha no cinema esse tipo de personagem. E é isso que eu acho que atrai nossa multidão que está órfã também. É o que aconteceu no “Barry Lyndon” do Kubrick, que durante três horas brinca com a emoção do espectador fazendo com que o personagem que

ele começa a amar se torne odioso logo a seguir. Então, um dos aspectos que tem em “Barra pesada” é esse. Tem sempre alguém apanhando e batendo um pouco mais pra frente. É quase uma reação em cadeia, Quem apanha desconta mais adiante. Mas não é. a violência física dos tiros e do sangue. É aquela violência anônima, E é isso que pega o público indistintamente. E, por exemplo, o cara da Zona Sul que é gerente do banco e que durante o dia sofre uma violência da direção, da contabilidade, de um cliente etc. Então é uma agressão que de repente se descarrega onde não se tem que descarregar. Acaba sobrando para a casa dele. De vez em quando ele mata a mulher. O cara desconta onde não deve.

Reginaldo Farias—Tem um outro ângulo também que deve ser observado, A gente já se acostumou de tal forma com a violência que a gente olha aquilo como se estivesse vendo ficção, As pessoas estão ficando tão insensíveis a essa violência cotidiana que você está diante de uma tragédia humana e passa a reagir como se estivesse vendo um filme de Hollywood. O filme foi realizado com essa violência carregada para que essas pessoas entendessem esse tipo de coisa e saíssem dessa indiferença.

Wilson Grey — Eu acho que em parte as pessoas não perderam o seu sentimento. Ele está adormecido. Então o filme é uma forma de ativar esses sentimentos. Toda a grande obra da literatura, teatro ou cinema que toca nos sentimentos humanos cumpre essa função.

Stepan Nercessian — Tem também uma coisa em que eu fico pensando demais. Acho que está havendo no Rio de Janeiro um incentivo á violência. Então eu penso que o que “Barra pesada” faz é desnudar esse estado de coisas através de um comportamento critico, retirando os cenários e figurinos que estão botando na violência. Búzios, alta sociedade, ambientes re-

quintados, etc., são os elementos que compõem esse mundo. Enquanto isso, o que acontece na Baixada Fluminense não chama tanto a atenção como um crime em que estão envolvidos personagens como Michel Frank. Então o crime está acompanhado de uma série de adornos julgados bons, e isso está balançando a cabeça de muita gente, “Barra pesada” faz, portanto, um trabalho contra esse clima, ao apresentar a realidade nua e crua, e sem as vantagens da violência. Outro dia aconteceu um fato em Ipanema que me levou a pensar uma outra coisa. Eu estava passando e tinha dois caras brigando. Então eu apartei. Quando se separaram, um deles puxou uma faca. O outro correu, tropeçou e caiu. Eu fiquei naquela indecisão porque, como diz o outro, suicídio e homicídio é uma questão de pontaria, e me afastei um pouco. O cara foi lá e começou a esfaquear o outro. Aquela altura tinha umas 60 pessoas vendo a tragédia. Tentei fazer com que me ajudassem a evitar aquilo e não consegui. Então eu percebi que todo mundo estava paralisado diante de um espetáculo incomum e ninguém queria perder essa oportunidade de ver uma pessoas matar a outra.

O BONITO E O FEIO

— Existe no filme uma relação explicita dos dois pivetes com a religião. umbanda mais especificamente. Porque esse elemento entrou no filme e que função tem?

Reginaldo — Isso já existia no argumento. Tenho impressão que a intenção dele não era desmistificar categoricamente, Acho que é mais um aspecto de observação da realidade, porque todas as pessoas desse nível, quando têm necessidade de resolver um problema, vão buscar o sobrenatural.

— O filme dramaticamente se resolve em duplas que têm uma certa identidade: Queró e Negrítínho, Telèco e Nelsão, Comissário e Florindo. Que sentido tem essa estrutura?

Reginaldo Farias — Acho que tem um sentido de contrapontear dramaticamente a história. Mas, além disso, tem um aspecto muito mais importante, que é a relação entre essas duplas. É a escadinha. O Queró tem o amiguinho no qual ele se apóia. O amigo é brando, é bom, gosta e se apóia no Queró, Agora, o Queró é explorado pelos alcaguetes. Eles já pertencem ao esquema policial. E o policial pertence a um outro nível do compromisso. E assim vai numa espiral. O filme coloca muito bem as escalas de valores.

Rogério Farias — Eu acho importante frisar também que o sucesso de “Barra Pesada” vem se mantendo em todos os pontos geográficos em que foi lançado. Sua aceitação é generalizada nas várias camadas sociais do Grande Rio à Zona Sul. Além disso o filme está sendo solicitado por outros exibidores e já conseguiu também alguma penetração no exterior, com critica elogiosa no “Variety” e alguns negócios em vista.

O APELO AO MÁGICO

— Um dos aspectos do filme que mais chamam a atenção é o cuidado com locações e cenários que criam o clima adequado ao universo do marginal, ao mesmo tempo em que há uma busca, por parte da direção, para aliar a crueza das cenas a uma preocupação estética. Como se colocam então no filme o sentido do espetáculo e o sentido de realidade? Será que o espetáculo não abranda a critica.

Reginaldo Farias — Eu acho que a grande força de denúncia já existia no original do Plínio Marcos, só que descrito de uma forma teatral. Na transposição para cinema eu procurei visualizar as situações de forma a bulir também com o sentimento do espectador, Quase que torná-lo participante da ação, Nessa busca, naturalmente, há uma colocação estética, Mas posso afirmar que o que me interessava era passar o mais claramente possível para o público a força das situações em si. Nisso, evidentemente, me interessava muito mostrar o pano de fundo — a grande metrópole do Rio de Janeiro — onde interagem os personagens. Por essa razão, eu fui buscar minuciosamente esses cenários e ambientes que me dão também a interrelação com os diversos estratos sociais envolvidos na história, que compõem o fundo social que completa o dram. Acho que a crítica não fica abalada por essa busca estética na medida em que o belo não é necessariamente o bonito, e o feio necessariamente o feio. Você

pode mostrar o feio, o sangue, o pano de fundo, com um sentimento estético. E isso aparece através da arte que a gente faz, a imagem.

Wilson Grey — Eu acho que o que está levando tanta gente ao cinema é um ponto que, desde o início, o Reginaldo colocou para todos nós. Ele dizia que queria a verdade nua e crua. E eu penso que cinema é isso. É cópia da vida, Não é escola. O cinema deve mostrar o que está acontecendo, e por isso a gente não pode botar virtuosismo nisso, E “Barra pesada” é um filme que começa quente e acaba quente. Não tem quedas, porque é autêntico e verdadeiro.

O VOTO VINCULADO

O Sequestro

Jornal do Brasil, 23 de novembro de 1981

José Carlos Avellar

Na tela, lá onde um filme vive de verdade, **O Sequestro** se comporta bem de acordo com o que determina o sistema, ou seja: vinculado à pornochanchada.

Preso aos valores da década anterior, com a cabeça feita ainda naquele tempo em que a censura estava no Poder, sem saber como se inventar livremente, e preocupado com a constante redução de popularidade, o sistema mantém o espaço aberto só para o filme interessado em normalizar certas práticas grosseiras surgidas entre nós no começo dos anos 1970. O que importa de fato é estar vinculado à pornochanchada, e **O Sequestro** age exatamente assim. Vota com o sistema.

Ali pela metade da história, por exemplo, uma ex-empregada da família do menino sequestrado é presa sob suspeita de participação no sequestro. No interrogatório, amarrada numa cadeira no porão da delegacia, ela se diz inocente e recebe logo um violento tapa na cara. Assustada, chorando, um fio de sangue correndo pelo canto da boca, a mulher insiste em se dizer inocente e volta a ser agredida. Sua roupa é rasgada, ela é surrada e violentada com um cassetete, e desmaia de dor. Nua, caída num canto do porão, é despertada com um balde d'água e torturada com choques elétricos.

A ação é de uma violência extrema, mas é bastante provável que o espectador nem chegue a se dar conta do que realmente acontece.

Quer dizer, qualquer pessoa na plateia pode ver a violência. A brutalidade é mais do que evidente. Mas apesar de visível não é vista. O que o filme mostra mesmo neste instante não é a situação filmada, mas sim a maneira de filmar esta situação. O espectador entra na cena, mas não se sente ao lado da personagem agredida nem ao lado dos personagens que agridem, porque vê a violência através de uma câmera que não tem nada a ver com o que se passa ali, de uma câmera que observa tudo com um olhar embrutecido, com um certo ar de deboche.

Os intérpretes fazem o possível para que os personagens pareçam gente de verdade e para que a violência seja sentida pelo expectador como uma violência real.

A atriz que faz a mulher torturada grita o quanto pode, com a boca escancarada e os olhos esbugalhados, com uma exagerada careta de dor e de medo, para que o sofrimento se mostre bem à flor da pele e possa ser sentido logo à primeira vista. Os atores que fazem os policiais se movimentam elegantes e sóbrios, sorridentes e tranquilos como os sádicos bandidos dos filmes americanos mais recentes. Torturam com uma expressão ligeiramente satisfeita, ou com gestos mecânicos e de uma absoluta indiferença.

Quando o filme chega a tela, no entanto, o expectador não sente a cena assim como ela é vivida pelos intérpretes. A rigor ele nem sente a cena. Sente mesmo é a presença da câmera, o intermediário invisível que existe entre ele e os personagens visíveis. Ver, o expectador vê mesmo é a câmera, presença invisível mas presença mais forte, porque olha a violência da cena com um evidente contentamento, insensível, e ao agir assim revela mais a sua própria imagem do que a imagem que vê e que torna visível para o expectador.

A brutalidade da ação desaparece quase, encoberta pela brutalidade do olhar. O lado visível da imagem é só um ponto de referência para levar o espectador a localizar o verdadeiro herói desta história, o personagem que narra as situações vistas na tela e que, esperto, fica todo o tempo por fora, zombando dos outros personagens, sem nada dizer e sem se dar a ver.

A pornochanchada, aquele amontoado de filmes grosseiros e tecnicamente mal acabados que surgiu bem no período em que a Censura pressionava mais forte – e que surgiu exatamente como consequência direta desta pressão da Censura – para retratar num outro contexto, mais deselegante e debochado, o autoritarismo então vigente, hoje já deixou de ser aquela linha de produção capaz de ser identificada de imediato pela temática e pela estupidez evidente do título. De um certo modo ela se abriu para novos assuntos. De um certo modo procura adaptar-se aos novos tempos.

O Sequestro, por exemplo, conta uma história policial. A história, em si mesma, é semelhante a diversas outras aventuras policiais, mas está contada de modo especial. O modo de contar está vinculado à pornochanchada.

Um letreiro logo no começo adverte que a história é uma ficção livremente inventada e que qualquer semelhança com pessoas ou acontecimentos reais é uma lamentável coincidência. Parte da plateia ri diante deste aviso, e com razão, porque a advertência surge aí só como uma afirmação irônica, debochada, uma vez que a imagem do filme, a imagem do cartaz e a imagem no trailer exibido nas semanas anteriores, diz, e diz de modo bem claro, exatamente o oposto. Diz que este é o primeiro filme da abertura, diz que o sequestro desse menino você já conhece, e que agora você vai saber o porquê.

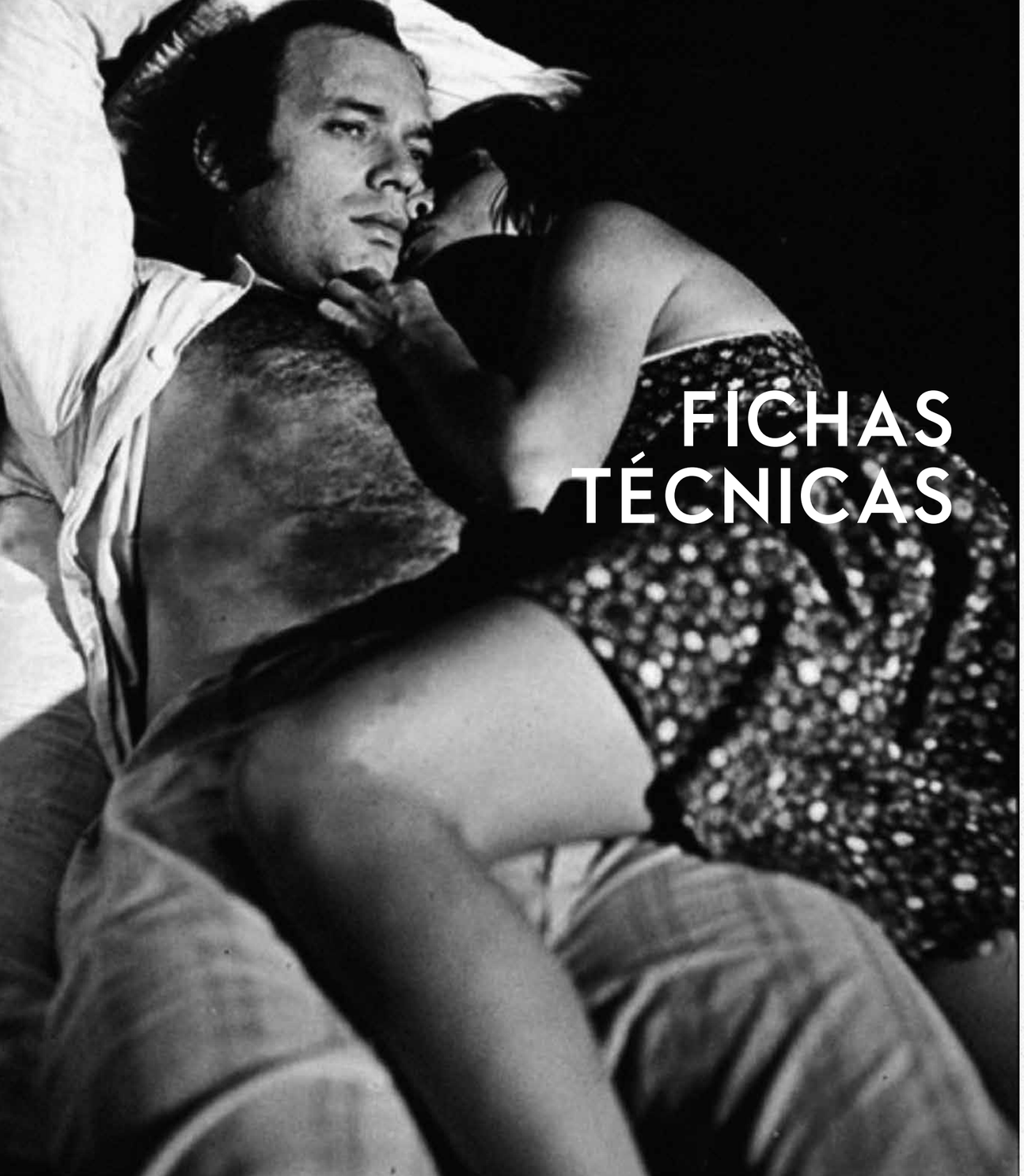
Logo depois desta advertência uma mulher é assaltada na rua por dois pivetes e sai gritando por socorro, tentando sem sucesso parar um carro da polícia que passa indiferente, enquanto a câmera sai para o outro lado, para dentro de uma loja próxima, para ver numa televisão a notícia do sequestro de um menino. A mulher assaltada não interessa. Ou melhor, interessa apenas como pessoa que roda na calçada, perdida, lamentando o assalto e pedindo por socorro sem ser atendida por ninguém.

O travesti preso é obrigado a pagar uma taxa de segurança para poder caminhar em frente à casa de um general, não interessa. O preso de cara inchada e jeito de quem vai logo desmaiar, que aparece num plano rápido na delegacia, não interessa. O travesti amante do policial, também não interessa. Nem interessa a mãe do menino sequestrado, que fica na história só o tempo necessário para ser apontada como uma mulher vulgar. Nem interessa a mulher torturada e morta com choques elétricos no porão da polícia.

Tudo gente sem importância. A câmera, o herói invisível, olha para todos eles mas não vê nenhum deles. Pelo menos não os vê como gente, mas sim como pretextos para montar uma imagem de violência. Olha só para rir de toda esta gente que não sabe como se defender na vida. O olhar esvazia o gesto violento de seu real significado para tentar levar o espectador a concluir que o que interessa é isto mesmo: meter a mão na cara do outro, golpear forte com o cassetete, agredir com choques elétricos, bater firme e com decisão – agir, enfim, como uma autoridade.

Importante mesmo são os policiais. **O Sequestro** se passa entre eles, conta a história de uma disputa entre autoridades, que brigam entre si para ver quem manda mais. E se algum outro personagem entra aí, ao lado desta gente que imposta, este é o pai do menino sequestrado, que, esperto e autoritário também, montou um plano para se livrar da mulher e conseguir um bom dinheiro para viver com a amante. A história do filme, traduzida em palavras, pode até dar a impressão de que o que se pretende é denunciar os abusos da polícia, que o que se pretende (como garante o letreiro final) é mesmo dedicar o espetáculo a Sérpico e a todos os policiais que se propõem a lutar contra a desonestidade de alguns policiais. Mas se esta intenção existiu mesmo em algum momento da realização, ela se perdeu na construção da imagem, na visão vinculada à pornochanchada.

O cinema, o sistema, nesta paisagem mais aberta de agora, tem, na maior parte do tempo, renunciado ao risco criativo de se inventar livremente, e procurado só disciplinar certas formas grosseiras que surgiram na década anterior. Procura pegar o público só através de filmes vinculados a uma visão grosseira e autoritária, que pode até dar a algum espectador a sensação de estar se vingando da autoridade injusta, quando na realidade está apenas enfiando na cabeça dele um pouco deste comportamento que o oprime. Algumas pessoas podem até não se dar conta disto, mas o filme, enquanto vive na tela, olha para o espectador assim como a câmera de filmar olha para estes personagens sem importância que atravessam a história. Na tela, o filme vinculado à autoridade está rindo do público.



FICHAS TÉCNICAS

Dominó Negro

1949, 85 minutos, P/B, 14 anos
Formato de Exibição: 35mm

Direção: Moacyr Fenelon
Roteiro: Hélio do Soveral
Produção: Rubens Berardo, Moacyr Fenelon
Direção de Fotografia: A. P. Castro, Sílvio Carneiro
Direção de Arte: Cajado Filho
Som: Nelson Ribeiro, Luis Braga Jr., Cesar de Abreu
Montador: Rafael Justo Valverde

Produtora: Flama Filmes

Elenco: Elvira Pagã, Paulo Porto, Álvaro Aguiar, Milton Carneiro

Sinopse: Um assassinato durante um baile de carnaval. O anfitrião, suspeito de envolvimento com tráfico de maconha, é encontrado morto em seu quarto.

Assalto ao trem pagador

1962, 98 minutos, P/B, 1:1.37
Formato de Exibição: 35mm

Direção: Roberto Farias
Roteiro: Reginaldo Farias, Luiz Carlos Barreto, Alinor Azevedo
Produção: Roberto Farias, Herbert Richers, Arnaldo Zonari
Direção de Fotografia: Amleto Daissé
Direção de Arte: Alexandre Horvarth, Pierino Massenzi
Som: Nelson Ribeiro, Jorge dos Santos Felício, José Tavares
Montador: Rafael Justo Valverde

Produtora: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.
Distribuidora: Fama Filmes

Elenco: Eliezer Gomes, Reginaldo Farias, Jorge Dória, Átila Iório, Ruth de Souza

Sinopse: Uma quadrilha de seis homens, na sua maioria favelados, comandada por Tião Medonho, assalta o trem pagador da Estrada de Ferro Central do Brasil.

Tocaia no asfalto

1962, 100 minutos, P/B
Formato de Exibição: 35mm

Direção: Roberto Pires
Roteiro: Roberto Pires, Rex Schindler
Produção: Rex Schindler, David Singer
Direção de Fotografia: Hélio Silva
Direção de Arte: José Teixeira de Araújo
Som: Walter Weeb
Trilha Sonora: Remo Usai
Montador: Roberto Pires

Distribuidora: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A., Embrafilme

Elenco: Eliezer Gomes, Reginaldo Farias, Jorge Dória, Átila Iório, Ruth de Souza

Sinopse: Rufino, matador de aluguel, é mandado para a Bahia, onde deve assassinar o Coronel Pinto Borges

Paraíba, vida e morte de um bandido

1966, 84 minutos, P/B, 1:1.37
Formato de Exibição: 35mm

Direção: Victor Lima
Roteiro: Victor Lima
Produção: Adalberto Vieira
Direção de Fotografia: José Rosa
Direção de Arte: Cajado Filho
Som: Aloísio Viana, Luís Granjero
Montador: Rafael Justo Valverde, Lucia Erita

Produtora: Herbert Richers
Distribuidora: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.

Elenco: Jece Valadão, Darlene Glória, Antônio Patiño, Rossana Ghessa

Sinopse: O violento assassino Paraíba, refugiado numa igreja, é cercado pela polícia. Lá, rememora o seu passado e sua vida de crimes.

Mineirinho, vivo ou morto

1967, 90 minutos, P/B, 1:1.37, 14 anos
Formato de Exibição: HD

Direção: Aurélio Teixeira
Roteiro: Aurélio Teixeira, Braz Chediak
Produção: Jece Valadão
Direção de Fotografia: Ruy Santos
Direção de Arte: Maria Nicomedes, Maria Arnaus
Som: Aloísio Viana
Montador: Rafael Justo Valverde
Trilha Sonora: Silvio Cezar

Produtora: Magnus Filmes
Distribuidora: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.

Elenco: Jece Valadão, Leila Diniz, Gracinda Freire, Fábio Sabag

Sinopse: Ao proteger uma mulher de um grupo de marginais, José Rosa de Miranda mata acidentalmente um dos bandidos. A imprensa marrom o transforma em inimigo público, apelidado Mineirinho.

Massacre no supermercado

1968, 95 minutos, P/B, 1:1.37, 14 anos
Formato de Exibição: Digital

Direção: J. B. Tanko
Roteiro: Ary Fontoura, J. B. Tanko
Produção: Herbert Richers
Direção de Fotografia: Hélio Silva
Direção de Arte: Manuel Mendes
Montador: Rafael Justo Valverde
Trilha Sonora: Edino Krieger

Produtora: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.
Distribuidora: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.

Elenco: José Augusto Branco, Nestor Montemar, Francisco Danta, Nelson Xavier, Thais Moniz Portinho

Sinopse: Mario, empregado de um supermercado, envolve Fernando, o controlador financeiro dos caixas, no assalto ao cofre da organização.

Perpétuo contra o esquadrão da morte

1973, 94 minutos, Cor, 1:1.66, 14 anos
Formato de Exibição: Digital

Direção: Miguel Borges
Roteiro: Miguel Borges, Marcos Farias
Produção: Liana Hirszman
Direção de Fotografia: Constantino Tkaczenko
Direção de Arte: Régis Monteiro
Som: Geraldo José
Montador: Nello Meli
Trilha Sonora: Remo Usai

Produtora: Tecnofilm Produções Cinematográficas Ltda.; Saga Filmes
Distribuidora: Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda.; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Elenco: Jece Valadão, Leila Diniz, Gracinda Freire, Fábio Sabag

Sinopse: Perpétuo, policial conhecedor do submundo do crime no Rio de Janeiro, é temido e respeitado por criminosos e colegas. Seu lema - não usar a violência -, vai contra outros policiais que defendem a lei da bala e do olho por olho.

A rainha diaba

1974, 111 minutos, Cor, 1:1.37, 18 anos
Formato de Exibição: HD

Direção: Antônio Carlos Fontoura
Roteiro: Antônio Carlos Fontoura, Plínio Marcos

Produção: Maurício Nabuco, Antônio Calmon
Direção de Fotografia: José Medeiros
Direção de Arte: Angelo de Aquino
Som: Alberto Vianna
Montador: Rafael Justo Valverde
Trilha Sonora: Guilherme Vaz

Produtora: Produções Cinematográficas R. F. Farias; Lanterna Mágica Produções Cinematográficas Ltda.; Ventania Produções Cinematográficas Ltda.
Distribuidora: Ipanema Filmes; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Elenco: Milton Gonçalvez, Odele Lara, Stepan Nercessian, Nelson Xavier

Sinopse: Do quarto dos fundos de um antro de prostituição, o marginal Rainha Diaba controla com mão de ferro o crime organizado da cidade.

O Marginal

1974, 110 minutos, Cor, 1:1.37, 18 anos
Formato de Exibição: HD

Direção: Carlos Manga
Roteiro: Dias Gomes
Produção: Oswaldo Massaini
Direção de Fotografia: Osvaldo de Oliveira
Direção de Arte: Campello Neto
Som: Vitor Raposeiro, Dino Bittencourt, José Tavares
Montador: Roberto Leme
Música-tema: Roberto Carlos, Erasmo Carlos

Produtora: Cinedistri Produção e

Distribuição S.A.
Distribuidora: Cinedistri Produção e Distribuição S.A.

Elenco: Tarcísio Meira, Darlene Glória, Vera Gimenez, Edney Giovenazzi, Anselmo Duarte

Sinopse: Um menino pobre torna-se um notório marginal. Ao saber que tem um filho com uma vedete de teatro-revista, decide mudar de vida.

Nós, os canalhas

1975, 108 minutos, Cor, 1:1.37, 18 anos
Formato de Exibição: HD

Direção: Jece Valadão
Roteiro: Jece Valadão
Produção: Jece Valadão,
Direção de Fotografia: Edison Batista
Direção de Arte: Benedito Corsi
Som: José Tavares, Aloísio Vianna
Trilha Sonora: Beto Strada

Produtora: Magnus Filmes
Distribuidora: Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Elenco: Jece Valadão, Celso Faria, Vera Gimenez, Zélia Hoffman

Sinopse: Os gêmeos José Cláudio e Cláudio José perdem-se um do outro após episódios de violência no Rio de Janeiro, e são confundidos por criminosos.

A Extorsão

1975, 98 minutos, Cor, 1:1.37, 18 anos
Formato de Exibição: 35mm

Direção: Flávio Tambellini
Roteiro: Flávio Tambellini, Rubem Fonseca
Produção: Carlos Guimarães de Mattos Jr., Flávio Tambellini
Direção de Fotografia: Fernando Amaral
Direção de Arte: Flávio Tambellini
Som: Aloísio Vianna
Montagem: Sylvio Renoldi
Trilha Sonora: Dinger Rother

Produtora: Flávio Tambellini Produções
Distribuidora: Cinema Internacional Corporation do Brasil

Elenco: Paulo César Pereio, Kate Lyra, Carlos Kroeber, Suzana Faini, Otávio Augusto

Sinopse: Murilo, um bem-sucedido homem de negócios, é chantageado por ter um caso extraconjugal com Laura. Como não cede às pressões, tem a filha raptada.

O homem de papel

1976, 98 minutos, Cor, 1:1.37, 18 anos
Formato de Exibição: Digital

Direção: Carlos Coimbra
Roteiro: Carlos Coimbra, Ezaclir Aragão
Produção: Edison Queiroz
Direção de Fotografia: Oswaldo de Oliveira
Direção de Arte: Carlos Coimbra, Flávio Phebo
Som: José Tavarez, Luiz Quinto Filho
Montagem: Carlos Coimbra
Trilha Sonora: Beto Strada

Produtora: Nortfilm do Brasil Ltda.
Distribuidora: Cinedistri - Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais

Elenco: Milton Moraes, Vera Gimenez, Ziembinski, José Lewgoy, Tereza Sodré

Sinopse: Carlos é um veterano jornalista que está triste por nunca haver passado de um simples repórter policial. Tudo parece mudar quando ele recebe uma denúncia anônima.

Amadas e violentadas

1976, 104 minutos, Cor, 1:1.37, 18 anos
Formato de Exibição: 16mm

Direção: Jean Garret
Roteiro: Jean Garret
Produção: David Cardoso, Guilherme Mellão, José Rubens Silveira Mello, José Emírio de Moraes Filho
Direção de Fotografia: Reynaldo Paes de Barros
Direção de Arte: José Rodrigues
Som: Júlio Peres Caballar
Montagem: Walter Vanni
Trilha Sonora: Ronaldo Lark

Produtora: Dacar Produções Cinematográficas Ltda.
Distribuidora: Art Films S.A.

Elenco: David Cardoso, Fernanda de Jesus, Márcia Real, Américo Taricano, Neto Cavagnoli

Sinopse: Leandro, escritor policial de sucesso, vive sozinho, traumatizado por ter assistido o suicídio do pai após ter assassinado a mãe infiel. Em estado de transe, o rapaz mata as mulheres com quem tem relações sexuais.

Ódio

1977, 120 minutos, Cor, 1:1.37, 18 anos
Formato de Exibição: HD

Direção: Carlos Mossy
Roteiro: Carlos Mossy, Sanin Cherques, Ismar Porto
Produção: Carlos Mossy
Direção de Fotografia: José Medeiros
Direção de Arte: Alice de Souza
Som: Juarez Dagoberto
Montagem: Ismar Porto

Produtora: Vydia Produções Cinematográficas S.A.
Distribuidora: Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes

Elenco: Carlos Mossy, Átila Iório, Jotta Barroso, Celso Faria

Sinopse: O advogado Roberto defende a tese de que o criminoso é produto do meio que vive. Após assistir ao massacre de sua família em um assalto, resolve buscar vingança.

Barra Pesada

1977, 115 minutos, Cor, 1:1.37, 18 anos

Formato de Exibição: 35mm

Direção: Reginaldo Faria
Roteiro: Plínio Marcos
Produção: Riva Farias, Pedro Aurélio Gentil, Maurício Nabuco
Direção de Fotografia: Fernando Duarte
Direção de Arte: Arthur Maia
Som: Vitor Raposeiro, Mario da Silva
Montagem: Waldermar Noya

Produtora: Produções Cinematográficas R.F. Farias
Distribuidora: Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes, Ipanema Filmes

Elenco: Stepan Necerssian, Katia D'Angelo, Ítala Nandi, Ivan Candido

Sinopse: Queró, pivete insubmisso e revolto, filho de uma prostituta, compreende que para se impor no submundo em que vive é preciso possuir um revólver e agir violentamente.

Lúcio Flávio, passageiro da agonia

1977, 125 minutos, Cor, 1:1.37, 18 anos
Formato de Exibição: HD

Direção: Hector Babenco
Roteiro: Hector Babendo, Jorge Duran, José Louzeiro
Produção: Carlos Alberto Diniz, Sérgio Othero de Freitas, Maranhão Torres, Sérgio Coelho
Direção de Fotografia: Lauro Escorel Filho
Direção de Arte: Mariza Leão
Som: Vitor Roseiro
Montagem: Silvio Renoldi

Produtora: H. B. Filmes, CPC
Distribuidora: Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes, Ipanema Filmes

Elenco: Reginaldo Faria, Ana Maria Magalhães, Mílton Gonçalves, Paulo César Pereio, Ivan Cândido, Lady Francisco

Sinopse: O filme relata a trajetória do criminoso Lúcio Flávio, famoso bandido da década de 70 que se tornou nacionalmente conhecido pelos roubos a banco e fugas espetaculares.

Eu matei Lúcio Flávio

1979, 95 minutos, Cor, 1:1.66, 18 anos
Formato de Exibição: HD

Direção: Antônio Calmon
Roteiro: Leopoldo Serran, Alberto Magno
Produção: Jece Valadão
Direção de Fotografia: Hélio Silva
Direção de Arte: Oscar Ramos, Luciano Figueiredo
Som: Aloísio Vianna
Montagem: Antônio Sarmento

Produtora: Magnus Filmes
Distribuidora: União Cinematográfica Brasileira - UCB

Elenco: Jece Valadão, Monique Lafond, Nildo Parente, Maria Lúcia Dahl, Paulo Ramos, Luci Mafra

Sinopse: Inspirado na vida de Mariel Mariscot, que ganhou fama como um policial de atuação violenta no submundo criminoso do Rio de Janeiro.

Terror e Êxtase

1979, 103 minutos, Cor, 1:1.37, 18 anos
Formato de Exibição: Digital

Direção: Antônio Calmon
Roteiro: Antônio Calmon, Álvaro Pacheco
Produção: Álvaro Pacheco
Direção de Fotografia: Edgar Moura
Direção de Arte: Carlos Pietro
Som: Aloísio Vianna
Montagem: Giuseppe Baldaccone

Produtora: Artenova Filmes
Distribuidora: Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes, Ipanema Filmes

Elenco: Roberto Bonfim, Denise Dumont, André di Biase, Anselmo Vasconcellos, Otávio Augusto

Sinopse: Leninha, jovem de classe média, sem perspectivas e dependente de drogas, apaixona-se pelo assaltante Mil e Um, e, juntos, seqüestram um amigo rico dela, Betinho.

O caso Cláudia

1979, 122 minutos, Cor, 1:1.37, 18 anos
Formato de Exibição: 35mm

Direção: Miguel Borges
Roteiro: Miguel Borges, Álvaro Pacheco, José Louzeiro, Valério Meinel
Produção: Álvaro Pacheco
Direção de Fotografia: Renato Neumann
Direção de Arte: Maria Aparecida Correa Souza
Som: Juarez Dagoberto
Montagem: Giuseppe Baldaccone
Trilha Sonora: Remo Usai

Produtora: Artenova Filmes
Distribuidora: União Cinematográfica Brasileira - UCB

Elenco: Kátia D'Angelo, Jonas Bloch, Roberto Bonfim, Nuno Leal Maia, Carlos Eduardo Dolabella

Sinopse: Baseado no episódio real ocorrido do assassinato da jovem Cláudia Lessin Rodrigues, de 21 anos, na casa de Michel Frank, milionário suíço-brasileiro envolvido com o tráfico de drogas.

República dos assassinos

1979, 105 minutos, Cor, 1:1.37, 18 anos
Formato de Exibição: 35mm

Direção: Miguel Farias Jr.
Roteiro: Miguel Farias Jr., Agnaldo Silva
Produção: Ricardo Amaral
Direção de Fotografia: João Carlos Horta
Direção de Arte: Carlos Prieto
Som: Onélio Mota
Montagem: Carlos Brajsbrat
Trilha Sonora: Chico Buarque

Produtora: Rima Filmes do Brasil
Distribuidora: Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes, União Cinematográfica Brasileira - UCB

Elenco: Tarcísio Meira, Sandra Breá, Anselmo Vasconcellos, Sílvia Bandeira, Jose Lewgoy

Sinopse: No Rio de Janeiro, na década de 70, um grupo de policiais atua como esquadrão da morte.

O sequestro

1981, 93 minutos, Cor, 1:1.37, 18 anos
Formato de Exibição: Digital

Direção: Victor di Mello
Roteiro: Valério Meinel, José Loureiro
Produção: Carlo Mossy
Direção de Fotografia: Antônio Gonçalves
Direção de Arte: Alice Pena e Costa
Som: Aloísio Vianna
Montagem: Giuseppe Baldaccone
Trilha Sonora: José Francisco Ribeiro

Produtora: Vydia Produções Cinematográficas S.A.
Distribuidora: União Cinematográfica Brasileira - UCB

Elenco: Jorge Dória, Milton Moraes, Carlo Mossy, Helena Ramos, Gracinha Couto, Miriam Persa

Sinopse: O sequestro de um menino de 11 anos de idade é o gatilho para uma reflexão sobre a sociedade carioca.

A próxima vítima

1983, 96 minutos, Cor, 1:1.37, 18 anos
Formato de Exibição: HD

Direção: João Batista de Andrade
Roteiro: Lauro César Muniz
Produção: Assunção Hernandes, Wagner Carvalho
Direção de Fotografia: Antônio Meliande, José Roberto Sadek
Direção de Arte: Heraldo de Oliveira
Som: Antonio César Santos
Montagem: Renato Neira Moreira
Trilha Sonora: Marcus Vinícius

Produtora: Raiz Produções Cinematográficas, Taba Filmes
Distribuidora: Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Elenco: Antônio Fagundes, Louise Cardoso, Gianfrancesco Guarnieri, Othon Bastos, Aldo Bueno

Sinopse: Cinco personagens envolvidos por um serial killer de prostitutas em São Paulo.

A dama do cine Shanghai

1983, 110 minutos, Cor, 1:1.37, 14 anos
Formato de Exibição: HD

Direção: Guilherme de Almeida Prado
Roteiro: Guilherme de Almeida Prado
Produção: Assunção Hernandes, Maitê Proença, Antônio Fagundes
Direção de Fotografia: Cláudio Portioli, José Roberto Eliezer
Direção de Arte: Luís Fernando Pereira
Som: Roberto Leite, Luís de Lima
Montagem: Jair Garcia Duarte
Trilha Sonora: Hermelino Neder

Produtora: Raiz Produções Cinematográficas, Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.
Distribuidora: Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Elenco: Antônio Fagundes, Maitê Proença, Paulo Villaça, José Mayer, Imara Reis

Sinopse: Um corretor de imóveis entra num velho cinema em São Pulo para assistir um filme policial. Na sala escura, conhece Suzana, muito parecida com a atriz do filme, que o levará a viver intrigas e suspense.

Tropa de Elite

2007, 120 minutos, Cor, 1:1.66, 16 anos
Formato de Exibição: HD

Direção: José Padilha
Roteiro: Rodrigo Pimentel, Bráulio Montavani, José Padilha
Produção: José Padilha, Marcos Prado
Direção de Fotografia: Lula Carvalho
Direção de Arte: Tulé Peake
Som: Leandro Lima
Montagem: Daniel Rezende
Trilha Sonora: Pedro Bromfmam

Produtora: Zazen Produções Audiovisuais
Distribuidora: Universal Picture do Brasil, The Weinstein Company

Elenco: Wagner Moura, Caio Junqueira, André Ramiro, Milhem Cortaz, Fernanda de Freitas

Sinopse: O capitão da força especial da Polícia Militar do Rio de Janeiro treina dois recrutas novatos para que possam sucedê-lo.

CRÉDITOS

Patrocínio
Banco do Brasil

Realização
Ministério da Cultura
Centro Cultural Banco do Brasil

Produção, Organização e Realização
Dilúvio

Curadoria
Pedro Henrique Ferreira

Produção e Produção Executiva
Eduardo Cantarino

Coordenação de Produção
Pedro Nogueira

Produção de Cópias
Eduardo Cantarino
Pedro Nogueira

Produção Local – Brasília
Daniela Marinho

Assistência de Produção Local e Monitoria – Brasília
Guilherme M. Martins

Revisão de Cópias 35mm e 16mm
Drika de Oliveira Lima
Igor Andrade

Legendagem Descritiva
Casarini Produções

Audiodescrição
Patrícia Almeida (roteiro e narração)
Cida Leite (colaboração)
Estúdios Poty (gravação)

Projeto Gráfico
Danilo Amaral

Vinheta
Pedro Henrique Ferreira

Assessoria de Imprensa
Panorama Assessoria
Ulisses de Freitas
Rosane Amaral

Revisão de Textos
Natália Francis

Masterclass
Professor Rafael de Luna

Cópias Provenientes dos Acervos
Cinemateca do Museu de Arte Moderna - RJ; Núcleo de Memória - Diretoria de Audiovisual - DIMAS - Fundação Cultural do Estado da Bahia; Cinemateca Brasileira

CATÁLOGO:

Editora
Dilúvio

Organização e Edição
Pedro Henrique Ferreira

Coordenação Editorial
Eduardo Cantarino

Produção Editorial
Eduardo Cantarino
Pedro Nogueira
Pedro Henrique Ferreira

Identidade Visual e Diagramação
Danilo Amaral

Textos
Alberto Shatovsky
Andrea Ormond
Armindo Blanco
David E. Neves
Ely Azeredo
Filipe Furtado
Francis Vogner dos Reis
José Carlos Avellar
José Mario Ortiz Ramos
Karl Erik Schollhammer
Luis Alberto Rocha Melo
Miguel Borges
Miguel Pereira
Ney Gastal
Patrícia Machado
Pedro Lima
Rafael de Luna
Salvyano Cavalcanti de Paiva
Sérgio Augusto
Susana Schild

Agradecimentos
Alberto Magno Rodrigues Valadão, Aleques Eiterer, Alice Gonzaga Assaf, Alvaro dos Santos Pacheco, Andrea Ormond, Anelise Pacheco, Annablume (Editora), Armando Junior (DIMAS-FUNCEB-BA), Assunção Hernandes (Raiz Distribuidora), Bruno Faria (1001 Filmes), Carlo Mossy, Carolina Penchas (HB Filmes), Celina Richers (Acervo HR), Cinemateca do Museu de Arte Moderna - Rio de Janeiro, Coordenação-Geral de Preservação, Memória e Difusão - Secretaria do Audiovisual; David Cardoso, David Cardoso Jr., Edson Martins, Eduardo Vanini, Esther Lessa, Flávio Tambellini, gooz, Hernani Hefner, Igor Sacramento, João Batista de Andrade, Jorge Alencar, José Fausto Jr., José Mario Ortiz Ramos, José Padilha (Zazen Filmes), José Roberto (Annablume), Karl Erik Schollhammer, Kond Gtlr, Luiz Guilherme Richard, Luiza Dutra (Zazen Filmes), Marcia Faria (Ipanema Filmes), Marcio Melges, Marcos Botelho Prado (Zazen Filmes), Mariana Flor, Marina Fernandes, Miguel Nardi, Myra Babenco (HB Filmes), Pablo Gonçalo, Petrus Pires, Rafael de Luna, Revista Filme Cultura, Rita Cantarino, Riva Farias(Ipanema Filmes), Róbinson de Araújo, Sergio Augusto, Sônia Violeta Rodrigues, Stella Valadão, Vicente Dominato, William Helal, Zenaide Alves (Cinearte), e a toda a equipe e parceiros da mostra.

Produção

Realização

LEI DE INCENTIVO À CULTURA

dilúvio

CENTRO CULTURAL

MINISTÉRIO DA CULTURA

GOVERNO FEDERAL