

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM
CINEMA
MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA E NARRATIVAS
SOCIAIS

EDUARDO MARCELO SILVA ROCHA

REPÚBLICA DOS ASSASSINOS
O ESQUADRÃO DA MORTE CARIOCA NO CINEMA

São Cristóvão
2021

EDUARDO MARCELO SILVA ROCHA

REPÚBLICA DOS ASSASSINOS
O ESQUADRÃO DA MORTE CARIOCA NO CINEMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe, como parte dos requisitos de conclusão do Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Hamilcar Silveira Dantas Junior

São Cristóvão
2021

FOLHA DE APROVAÇÃO

EDUARDO MARCELO SILVA ROCHA

REPÚBLICA DOS ASSASSINOS
O ESQUADRÃO DA MORTE CARIOCA NO CINEMA

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Hamilcar Silveira Dantas Junior
DEF/PPGCINE/UFS
(Orientador)

Profa. Dra. Ana Ângela Farias Gomes
DCOS/PPGCINE/UFS

Prof. Dr. Carlos de Oliveira Malaquias
DHI/PROHIS/UFS

São Cristóvão, 2021

Às vítimas das repúblicas de assassinos.
Aos policiais bravos, como o detetive
Perpétuo de Freitas, que lutam contra isso
às custas de suas carreiras, paz e vida.

AGRADECIMENTOS

O desenvolvimento desse trabalho ocorreu de modo natural, uma vez que este filme vinha sendo usado por mim nas aulas da disciplina de Direitos Humanos que ministrava até poucos meses atrás, antes de ter sido afastado. Superar essa república não é fácil.

Outro desafio era superar a ausência de formação em História, Ciências Sociais e Cinema, vez que não são minhas áreas de formação. Sou da Segurança Pública e do Direito.

Na História, o professor Carlos Malaquias foi o cabra que caiu do céu. Orientações essenciais para entender como começar a lidar com o conhecimento histórico em que estava bulindo. Afora as observações que robusteceram o conteúdo geral deste trabalho. No mesmo mister, a Professora Ana Ângela com a visão da Comunicação Social foi fundamental à abordagem do Cinema, suas observações foram precisas, aos dois o meu muito obrigado!

No rol de mestres, tenho que lembrar da professora Lílían Monteiro, uma das primeiras a me estender a mão em minha chegada ao PPGCine.

O processo pandêmico pelo qual passamos desde o ano passado, e principalmente nele, alterou nossas rotinas de modo radical, o que nos exigiu outros esforços de ordem psicológica que tratou-se de enorme desafio. Nesse contexto tenho que agradecer a dois grupos que me auxiliaram e muito a fugir do processo de enlouquecimento que nos rondou: o primeiro foi o canal Galãs Feios, de Helder Maldonado E Marcos Bezzi, meu companheiro semanal, quase diário; o outro foi o grupo de estudos em Cinema e História, capitaneado pelo Professor Hamilcar Jr., que possibilita até hoje uma sadia e divertida interação. Obrigado a vocês!

Não tenho como não agradecer ao meu amigo Phaninho, por todo apoio e compreensão durante esses 2 anos e meio de mestrado.

Alguns amigos merecem atenção especial, Anselmo, colega de trabalho e grande incentivador. Jonatas, um amigo que corporação me deu gratuitamente, é nós! Ao amigo Silvio César Aragão, um incentivador! Aos confrades da Confraria do Kings e os bate papos revigorantes, valeu Gomes e George!

Aos meus pais e avós, sem os quais eu sequer estaria habitando o planeta terra, principalmente minha querida vó Mãe Rosa, um exemplo de amor irresistível! Não posso nunca deixar de agradecer à minha mãe, minha primeira incentivadora, defensora e fã, te amo, Mãe!

À minha doce esposa, incentivadora, companheira e guerreira, obrigado por estar ao meu lado!

Finalmente preciso fazer justiça e agradecer a 2 amigos que carrego comigo nessa vida. Erick, com quem divido o gosto pelo cinema, a profissão e a vontade de fazer o certo. Um grande incentivador e entusiasta do estudo sobre o tema. Sempre disposto a ouvir e sugerir quando solicitado, enfim, um amigo irmão. O outro é o meu orientador, outro grande incentivador e quem me alertou sobre a possibilidade de estar em um mestrado, eis-me aqui! Hamilcar foi o cara que me fez olhar o cinema com outros olhos, ainda na adolescência. Sua orientação me fez superar limites que não conseguia conceber possível. Se estou aqui escrevendo esses agradecimentos, a culpa é dele!

Queria por fim render uma homenagem ao meu amigo, já falecido, Reuteman Fróes Machado, querido amigo da adolescência que por sua inteligência sempre exigiu de mim, muito, para acompanhá-lo. Onde quer que esteja, que os bons protetores estejam ao seu lado, auxiliando em sua recuperação para que possa seguir sua jornada. Deus te abençoe!

Fracassei em tudo o que tentei na vida.

Tentei alfabetizar as crianças brasileiras, não consegui.

Tentei salvar os índios, não consegui.

Tentei fazer uma universidade séria e fracassei.

Tentei fazer o Brasil desenvolver-se autonomamente e fracassei.

Mas os fracassos são minhas vitórias.

Eu detestaria estar no lugar de quem me venceu.

LISTA DE SIGLAS

ANCINE – Agência Nacional do Cinema

CISA – Centro de Inteligência Aeronáutica

DFSP – Departamento Federal de Segurança Pública

DOI-CODI – Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna

DOPS - Departamento de Ordem Política e Social

DSN – Doutrina de Segurança Nacional

EM – Esquadrão da Morte

EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes S.A.

FBI – *Federal Bureau of Investigation*

SDS – Serviço de Diligência Especial

SIS – *Special Intelligence Service*

TVRAMA - Turma Volante de Repressão aos assaltos a mão armada

LISTA DE IMAGENS

Figura 1	Capa da Revista Lei e Polícia, nº 2 e 3, nov./dez. 1948	55
Figura 2	Cartaz do Filme “Perpétuo contra o esquadrão da morte”	96
Figura 3	Cartaz do filme “Você também pode dar um presunto legal”	98
Figura 4	Capa do LP da Trilha sonora de “O esquadrão da morte”, composta por Zé Rodrix, representando o cartaz do filme.....	100
Figura 5	Cartaz do filme “Lúcio Flávio – o passageiro da agonia.....	102
Figura 6	Frame de esquete dos Trapalhães "Os valentões do bar", sequência final, com Jesse Valadão caracterizado como Mariel Mariscott. Ao fundo o cartaz do Filme “Eu matei Lúcio Flávio”.....	104
Figura 7	Cartaz do filme “Eu matei Lúcio Flávio”.....	105
Figura 8	Cartaz do filme “República dos assassinos”.....	108
Figura 9	Os dois primeiros romances reportagens da coleção lançada pela Editora Civilização Brasileira.....	115
Figura 10	Imagem interna de um dos livros dedicados ao policial Mariel Moriscotte, com autógrafa do mesmo.....	116
Figura 11	Cena de abertura do filme “República dos Assassinos”.....	127
Figura 12	Cena da criação dos Homens de Aço.....	129
Figura 13	Reunião no ferro velho.....	129
Figura 14	Sequência da execução de Carlinhos.....	131
Figura 15	Sequência da execução de Silveirinha.....	131
Figura 16	Sequência da execução de Cabeção.....	132
Figura 17	Secretário Clemente solicita a Gilberto apoio.....	136
Figura 18	Sequência contendo a criação dos Homens de Aço.....	138
Figura 19	Sequência de Jarbas como narrador onisciente.....	139
Figura 20	Mosaico da trajetória de Eloína.....	139
Figura 21	Sequência da cena com alusão ao incesto entre Gilberto e a filha.....	141
Figura 22	A derrocada da “amizade” e dos “amigos”	142
Figura 23	O fim dos amigos.....	143
Figura 24	Mateus caminha para a morte.....	145
Figura 25	O fim.....	146

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo desvelar o quanto o cinema conseguiu, por meio de imagens e sons, expressar todas as contradições da sociedade brasileira dos anos 1960/1970 e suas relações com a violência social e institucional, notadamente expressa nos Esquadrões da Morte. Nas relações entre indivíduos e as lides com a violência, os estereótipos de masculinidade e heterossexualidade. O filme República dos assassinos foi utilizado como recorte para tal intento, mediante uma análise filmica do tipo poética. Para tanto, fizemos um apanhando sobre o processo de formação do Estado à partir das ideias contratualistas até a discussão moderna que atenta para incapacidade de estados assegurarem a cidadania, passamos pela importância da violência estatal em Weber, para expor após a história das polícias. A história da polícia brasileira também foi tratada no capítulo seguinte, para introduzirmos os Esquadrões da Morte. Entender do cinema policial brasileiro e trazer os filmes relacionados aos esquadrões é o passo seguinte. Para finalmente focar na análise poética do Filme “República dos assassinos”. Assim foi é possível observar de como o gênero policial transitou ao longo de sua história até que, nos anos 1960 e 1970, representasse as contradições da sociedade brasileira e ilustrasse a violência social e o apoio aos esquadrões da morte.

Palavras-chave: República dos assassinos, Esquadrão da Morte, Polícia, Violência.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	ESTADO, A POLÍCIA E O LONGO CAMINHO RUMO À CIDADANIA.....	29
2.1	A formação do Estado e o uso legítimo da força.....	29
2.2	A importância da violência legítima em Max Weber.....	33
2.3	A polícia moderna.....	35
2.3.1	Pública, especializada e profissional.....	36
2.3.2	O trabalho policial.....	38
2.3.3	Polícia e política.....	39
2.4	A cidadania.....	41
2.4.1	A cidadania por um viés sócio-jurídico.....	43
3	HISTÓRIA DA POLÍCIA BRASILEIRA E OS ESQUADRÕES DA MORTE.....	46
3.1	Polícia do Brasil Colonial.....	46
3.2	As polícias do Império.....	47
3.3	A polícia e a República.....	51
3.3.1	A era Vargas.....	51
3.3.2	A Doutrina da contenção.....	52
3.3.3	A Doutrina e as polícias.....	53
3.3.4	O golpe civil-militar de 1964.....	57
3.4	Esquadrões da Morte.....	58
3.2.1	Antecedentes dos Esquadrões da Morte no Brasil.....	65
3.2.2	A consolidação dos Esquadrões da Morte.....	74
4	O CINEMA POLICIAL NACIONAL E OS ESQUADRÕES DA MORTE:.....	80
4.1	O contexto do cinema policial brasileiro.....	80
4.2	O cinema brasileiro entre os anos 1960 e 1970: preparando o terreno para as representações dos Esquadrões da Morte.....	91
4.3	O Esquadrão da Morte vai ao cinema.....	95
4.3.1	Perpétuo contra o Esquadrão da Morte.....	96
4.3.2	Você também pode dar um presunto legal.....	98
4.3.3	O Esquadrão da Morte.....	100
4.3.4	Lúcio Flávio, o passageiro da agonia.....	101
4.3.5	Eu matei Lúcio Flávio.....	104
4.3.6	República dos assassinos.....	107
5	“FOI UM SONHO MEDONHO DAQUELE SONHO QUE A GENTE SONHA E BABA FRONHA E SE URINA TODO...”.....	110
5.1	O romance reportagem.....	111
5.2	Uma análise temática de “República dos assassinos”.....	116
5.2.1	O poder em “República dos Assassinos”.....	118
5.2.2	O poder através da masculinidade.....	119
5.2.3	O fim do Homem de Aço.....	122
5.3	Análise fílmica poética.....	125
5.4	República dos Assassinos.....	126
5.4.1	Mateus Romeiro e os Homens de Aço.....	126

5.4.2	Os Homens de Aço em ação.....	130
5.4.3	Da narrativa.....	134
5.4.4	A morte de Mateus e a vingança.....	141
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	149
	REFERÊNCIAS	157
1	Fontes Bibliográficas, Cinematográficas e Fonográficas.....	157
2	Referências bibliográficas.....	159

1 INTRODUÇÃO

O hábito da leitura herdado de meus pais levou-me a despertar o interesse pela história. Particularmente, o meu pai indiretamente me conduziu aos assuntos ligados à história do Brasil, história militar e história do crime – não por acaso, ambos integramos os quadros da Polícia Militar do Estado de Sergipe.

Dentre essas possibilidades de leitura, muito me debrucei sobre as narrativas acerca das ditaduras brasileiras. Nesse ínterim, ingressei na Polícia Militar do Estado de Sergipe e me formei em Direito. A busca pela formação em Direito, apesar da formação prévia em Segurança Pública, foi autojustificada por alguns motivos que hoje se diferem do efetivo uso do conhecimento fornecido pela Ciência Jurídica.

O Direito me serve para aperfeiçoar minha atuação profissional, diferente da espécie de trampolim que o imaginei e a história me ensina a entender as dinâmicas da minha área de atuação profissional.

Na constância e variação das leituras sempre me deparava com questões afeitas ao momento de 1964, que conformou o modelo de Segurança Pública em vigor até nossos dias e marcou também as polícias militares, devido aos excessos do período. Isso me fazia refletir acerca do papel desempenhado pelas forças policiais e sobre o ranço herdado.

Por esse viés, não demorei a perceber como se deu a reconfiguração da Segurança Pública naquele momento e como esse processo se estabeleceu. Mas ainda havia um nome que ao ser evocado chamava atenção dada a adjetivação forte, associada às mortes de duvidosa legalidade: Sérgio Paranhos Fleury, Delegado do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) de São Paulo.

Ao mergulhar no universo de Fleury, narrado por Percival de Souza (2000), a expressão Esquadrão da Morte despertou a memória afetiva da infância, quando muitas vezes ouvia no noticiário, mas incapaz de poder fazer algum tipo de juízo ante a incapacidade de entender efetivamente do que se tratava.

De Fleury foi possível entender rapidamente como se era possível trabalhar à margem das leis de forma tão inimaginável, em uma instituição que quando é republicana consiste no esteio para as Democracias. Também foi possível entender que havia mais de um Esquadrão da Morte (EM) no país – na verdade foi um fenômeno nacional - havia também os destacados Esquadrões da Morte do Rio de Janeiro e do Espírito Santo. O EM de São Paulo possuía a sua vedete materializada no Delegado Fleury e o do Rio de Janeiro, que não desapontava nesse

sentido, oferecia o Investigador Mariel Moriscotte. Há relevância em citá-los, pois eram policiais bastante afamados, transpondo as fronteiras de suas instituições e dos próprios Estados.

Mas o interesse por esse segmento marginal da Polícia no Rio de Janeiro ainda era pouco, ante a riqueza de detalhes disponíveis sobre Fleury – que até então concentrou minhas atenções. Afinal, os livros sobre Mariel e o EM, ainda hoje, são obras esgotadas, majoritariamente escritas entre as décadas de 1970 e 1980¹. Já Fleury foi biografado em no ano de 2000, por Percival de Souza, em robusta obra.

A oportunidade e desafio de ministrar aulas de Direitos Humanos nos cursos de formação e aperfeiçoamento da Polícia Militar me levou a buscar recursos atenuadores na lida com tema tão espinhoso e, assim, cheguei aos filmes sobre o EM, Mariel e os excessos policiais, matéria-prima que precisava para exemplificar as violações de direitos humanos por parte do Estado. As películas foram e são importantes para ajudar, indiretamente, a quebrar a resistência já predisposta ao tema tão rodeado de preconceitos. Foi então que descobri o filme “República dos Assassinos”, de Miguel Faria Junior, produzido em 1979.

O filme é adaptado de um romance de Aguinaldo Silva (1976) que, por sua vez, narra fatos claramente baseados em Mariel Moriscotte e no Esquadrão da Morte do Estado da Guanabara, hoje Estado do Rio de Janeiro. A partir do contato com o filme, houve a necessidade de pesquisar mais sobre o tema, uma vez que a qualidade do filme também é decorrente da narrativa ali exposta.

Destarte, naturalmente cheguei nos filmes “Lúcio Flávio: Passageiro da Agonia”, de Hector Babenco, do ano de 1977, e “Eu matei Lúcio Flávio”, dirigido por Antônio Calmon em 1979, filmes que tratam exatamente do mesmo tema. Apesar de os haver assistido durante a infância/adolescência, até então não havia percebido a amplitude da representação dos EMs e da própria relação direta com os fatos reais. Diante disto, foi possível despertar a reflexão acerca das influências do fenômeno. Era uma experiência dúplice, pois ao mesmo tempo que os utilizava como recurso didático junto aos alunos, também exercitava meu próprio aprendizado, ante a miscelânea de questões que me surgiam.

Sem o cinema não teria sido possível perceber o Esquadrão da Morte do Rio de Janeiro, que soava ser de pouca importância quando olhava para o de São Paulo. Talvez a diferença maior entre ambos seja a atuação contundente enquanto polícia política, no caso de

1 Esquadrão da Morte: um mal necessário? (1971) Adriano Barbosa. *Mariel, um ringo a sangue frio* (1974) de Adriano Barbosa; *Do Esquadrão da Morte ao Mão Branca*. (1980) Adriano Barbosa e José Monteiro. *A Máfia manda flores: Mariel, o fim de um mito*. (1981) de Paulo Markun e Ernesto Rodrigues. *Desigualdade Humana, eu passei por lá*. (1981) Mariel Mariscot.

São Paulo. Mas é fácil, e constrangedor, perceber que isso ocorreu ante um julgamento raso baseado na própria memória de quem não tinha nenhum acesso a uma fonte que contasse a história carioca, como havia disponível em relação a Fleury, uma vez que os livros sobre o Esquadrão carioca eram dos anos 1970 e 1980 e pouco vistos em circulação, enquanto o sobre Fleury datava dos anos 2000. Neste caso, mais propagandeado e mais disponível.

A imersão nos três filmes deu-se por tripla razão: eis a oportunidade de poder trabalhar violações de Direitos Humanos por agentes policiais usando o cinema e as possibilidades da luz em movimento, para contextualizar com ênfase; ao mesmo tempo que particularmente despertou-me a necessidade de conhecer melhor o próprio fato histórico; por fim, entender que os mesmos discursos sobre segurança pública que vigiam naquele período seguem sendo repetidos. Isso somado ao fato de serem os filmes retratos de eventos reais: o Esquadrão da Morte e Mariel Moriscotte. Sejam suas bases o livro denúncia de José Louzeiro (1977), “Lúcio Flávio, o passageiro da agonia”, seja a defesa de Mariel por Antônio Calmon – com as bençãos do próprio Mariel ou mesmo a ficção de Aguinaldo Silva, respectivamente.

As possibilidades desfraldaram a condição de superar o ensino de direitos humanos na formação profissional de um hermetismo que o fazia apenas uma disciplina de curso formal, ante a amplitude de assuntos que o tema, por si só, já possui. Ao nosso ver, apesar de importante, entender o sistema de proteção interamericano de Direitos Humanos tem menos relevância prática no desempenho diário das funções policiais, que entender o que são violações de direitos humanos, localizar o policial nesse contexto e expor sensíveis exemplos de tais violações – com o selo de casos reais. E ainda pôr em evidência a tênue linha que confunde o policial violador com o policial herói, apesar de se-lo bandido.

Por outro lado – e sem menos importância – há o fato de que o tema das execuções extrajudiciais encetadas por agentes do Estado estarem distantes de serem assunto superado. O tema nunca deixou de se fazer presente no cotidiano, podemos tomar dois fatos recentes: em 24 de Outubro de 2020, a Folha de São Paulo publicou notícia dando conta que os Esquadrões da Morte executaram mais pessoas em três anos que a ditadura em seus vinte e um anos de duração (REINA; PEDRETTI, 2020). Já em 26 de outubro de 2020, circulou no ambiente virtual da internet, um vídeo de um professor dando aula em curso para concurso público, na qual ele declarava que “Uma vagabunda criminosa só vai gerar o quê? Um vagabundinho criminoso! Por isso quando entrava chacinando, eu matava todo mundo: mãe, filho, bebê”².

2 <https://twitter.com/flaviocostaf/status/1320757251376893954>

A primeira notícia, baseada em documentos oficiais do Governo dos Estados Unidos da América, explica em linhas gerais as ações dos Esquadrões da Morte na eliminação de pessoas, de forma impune, com o apoio dos altos escalões do governo. É um fato bastante peculiar, na medida em que essa atuação era à parte das que integravam a guerra aos subversivos. As soluções poderiam ser as mesmas, ou semelhantes, mas as vítimas eram outras. O que nos sugere que, consciente ou inconsciente, aquilo era de fato uma política de Estado.

Apesar de se ater mais aos ocorridos no Estado de São Paulo, as menções feitas ao Rio de Janeiro relatam as ações na região de Niterói e São Gonçalo, hoje áreas reconhecidas pela dominação milicianana.

Em linhas gerais, como veremos adiante, a adoção da violência como estratégia de Segurança Pública faz parte do contexto da guerra fria e vem ocorrer antes mesmo da violência contra o inimigo interno, identificado pela Doutrina de Segurança Nacional.

Essa violência permanece e se apresenta hoje, novamente, e com apoio significativo ou naturalização – ou ambos – quando um professor não tem pudor em afirmar, em admitir que entra em um espaço residencial para chacinar, para matar pessoas que ele considera inimigos. Voltamos à questão central, na qual o agente de segurança deveria ver os concidadãos como partícipes do convívio social na *polis*, não como inimigos.

Logo não tardou a vontade de pesquisar isso ainda mais a fundo, apesar de pouco munido de instrumentos para tanto, sequer noções de pesquisa histórica ou sociológica, que pareciam ser os ramos mais oportunos a tal empreitada. Ao mesmo tempo surgiu a vontade de fazer um Mestrado Científico e ainda na fase de amadurecimento da ideia do Mestrado, veio por óbvio o tema Esquadrão da Morte. A essa altura, já trabalhava com alguns dos filmes já a quase quatro anos em sala de aula.

Sanada a dúvida sobre em qual área enfrentar o desafio do Mestrado, o Cinema se escolheu, principalmente ao descobrir que a referida pós graduação era na modalidade interdisciplinar, que seria mais receptível a um policial formado em Direito, do que provavelmente seria em uma outra área como Sociologia ou História.

Logo de início, em contato com o Programa de Pós-Graduação em Cinema, senti-me encorajado pra encarar a empreitada pela forma como fui recepcionado e arrematei a decisão de seguir em frente e iniciar a seleção, apesar de todas as implicações em estudar um tema tão delicado na história do país e da minha própria condição de policial militar, ponto em que entendo essencial fazer um parêntese.

Esse interesse sempre foi pautado pelo menos por uma questão: contribuir ao aperfeiçoamento profissional da Segurança Pública, através do diagnóstico dos erros como condição essencial aos acertos, uma vez que todas as pesquisas científicas por mim produzidas seguiram tal caminho.

Portanto, o objeto desta pesquisa são os Esquadrões da Morte, um fenômeno que surge durante os anos 1950, como uma espécie de herança da Polícia da ditadura de Getúlio Vargas. A relação com as ditaduras (1937 e 1964) se complementa. Surgem no antigo Estado da Guanabara – onde funcionara a sede do Governo Federal, até a mudança da Capital Federal para Brasília, nos anos 1960.

As mudanças ocorridas no país decorrentes do crescimento econômico-industrial refletem no aumento da violência e as respostas dadas pelo aparato estatal terminam por favorecer ações de legalidade duvidosa, que ao passarem a ser relatadas nos jornais cotidianamente, logo são atribuídas ao Esquadrão da Morte. Durante os anos 1960 tal situação permanece até 1964, quando então se favorece à medida em que o regime recrudesce e aumenta o controle político-social. As forças policiais foram tomadas em apoio às ações repressivas do regime e, por isso, seus controles correcionais foram afrouxados reduzindo a repressão aos excessos e à violência física. O Esquadrão da Morte no Rio de Janeiro atinge seu auge durante o período do Ato Institucional nº 5 (AI-5, de 13 de dezembro de 1968), apesar de que durante a partir dos anos 1970 seus integrantes começam a ter problemas com a Justiça, como se relata, por exemplo, na obra de Bicudo (1977).

Ao mesmo tempo, o pós-2ª guerra e a Guerra Fria colocaram o Brasil alinhado à “Guerra ao Comunismo”, sob pressão dos Estados Unidos da América, o que afetou diretamente a configuração das Forças de Segurança Pública, com participação das Forças Armadas:

Sem dúvida alguma, através das missões militares e da JID, os EUA exerciam sobre as Forças Armadas da América Latina considerável influência política e ideológica, espessada pela assistência material. [...] O papel atribuído aos militares latino-americanos, pelo Departamento de Defesa dos EUA, complementou a mutação da estratégia de segurança do hemisfério, até então baseada em hipótese de “agressão extracontinental”[...] em estratégia de contrainsurreição, que apontava como principal ameaça o “inimigo interno” (BANDEIRA, 2010 p 311)

Essa influência serviu para alterar o foco da política de Defesa da Soberania, no caso do Brasil, alterando através de uma composição de ordem ideológica, o emprego das Forças Armadas que passaram a ter como inimigo, a partir de então, o próprio povo brasileiro, o

chamado “inimigo interno”. Ora, as Forças Armadas existem nos países para defender a Soberania de cada Estado e somente quem pode ameaçá-la é algum agente externo.

Dentro deste contexto, as polícias seriam afetadas e seguiriam o caminho de combater o inimigo interno, sofreriam também um processo de reforma para que se adequassem ao combate ao inimigo interno e ao comunismo internacional, fossem eles comunistas, bandidos ou vadios (CARNEIRO, 2014).

A doutrina do inimigo interno é ponto central para a avaliação de todos os abusos ocorridos desde meados dos anos 1950. Afinal desde os anos 1930 que os EUA recebiam militares brasileiros em suas escolas, o que favoreceu de imediato a predisposição a apoiar-se os Aliados, não reforçaram o crédito na democracia liberal e atinaram a urgência do combate ao comunismo (SVARTMAN, 2009, p 01)

As polícias seriam contempladas a partir dos anos 1950, mais especificamente em 1957, com a vinda de técnicos norte americanos para diagnosticar a polícia de São Paulo e com a visita do General Amaury Kruehl à Divisão de Segurança Pública da Central Intelligence of America (CIA), nos EUA, ocasião em que solicitou doação de equipamentos e se comprometeu em combater o comunismo no Brasil. O material solicitado seria utilizado no combate aos comunistas e, eventualmente no combate ao crime comum (MOTTA, 2010).

A conduta comum que fez os Esquadrões da Morte famosos foi a execução extrajudicial de pessoas, basicamente em um processo sumário em que os policiais se arvoravam de poderes extraordinários, superando os limites da sua autoridade – que basicamente é prevenir crimes e os reprimir – julgando sumariamente, sem sequer direitos à defesa, condenando com base na própria convicção e, por fim, executando o inimigo interno.

Essa prática, mesmo durante os anos 1960 e 1970, na forma do sistema normativo de exceção em vigor era arbitrária e, portanto, criminosa. Não por acaso, o fim de todos os movimentos que historicamente envolvemos na narrativa dos Esquadrões da Morte foram desarticulados devido a esse tipo de ação.

Apontar esse tipo de ação e sobre ele se debruçar, por mais que para alguns pareça algum tipo de crítica pejorativa ou ação contrária à instituição policial, pelo contrário, é apontar e problematizar uma situação que serve, antes de qualquer coisa, para ajudar a aperfeiçoar o trabalho policial. Afinal, por óbvio, em regra o processo de aperfeiçoamento ocorre majoritariamente a partir da correção de erros.

Contribuir para se entender questões equivocadas nas quais as forças policiais se envolveram, antes de tudo, é sim contribuir ao aperfeiçoamento da prestação do serviço policial. Somando a isso que as polícias são, em nosso país, instituições republicanas da

democracia, podemos concluir que se trata de uma contribuição de amplo espectro à sociedade, por ser à democracia. A única pretensão desse parêntese é desconstruir qualquer discurso ou pretensão enviesada a respeito do objetivo geral de uma pesquisa desse matiz.

Apesar de aparentemente não existirem trabalhos acadêmicos confeccionados no período³ imediatamente posterior ao analisado, hoje há uma produção acadêmica considerável em segmentos como história, jornalismo e comunicação.

Tais trabalhos, algumas vezes possuem objetivos interdisciplinares, como o de Mattos (2016), que partindo de uma pesquisa em história sobre os esquadrões da morte, interpõe em seu recorte os abusos legais e jurídicos que envolveram de forma essencial a atuação desses grupos, no período de 1973 a 1979. Inclusive observa no processo de formação dos esquadrões da morte, que:

A Doutrina Francesa, explicitamente, apontava a necessidade de que o estado organizasse grupos de extermínio – e nossa autocracia bonapartista seguiu tal ensinamento a risca. Assim, se os grupos de extermínio atuantes no Brasil, no início, direcionavam sua força contra indivíduos taxados de contraventores penais, com ou sem culpa formada, ao longo da ditadura, esses grupos se estenderam para os setores ligados a militância política. Em suma, para os esquadrões, todo indivíduo que contestasse a ordem vigente era uma vítima em potencial (MATTOS, 2016, p. 292).

A partir dessa explicação, podemos entender a oposição que é desconsiderada, no caso como estamos falando de polícia, esta que surge, como veremos, para servir ao seu povo e não contra ele, pois no caso da França há um estado de guerra vigorando, que não pode ser posto de forma paritária em relação ao estado de normalidade, no qual as forças policiais devem atuar precípua e normalmente. Afinal em guerra há inimigos externos com os quais as forças bélico-militares devem atuar e na situação normal – sem guerra – atuam as forças policiais junto aos cidadãos, que não são inimigos.

Daemon e Mendonça (2011) traçam uma síntese da genealogia dos grupos de extermínio desde os anos 1950, observando através do noticiário com ênfase nos anos 1970 e 1980, de modo a conseguir fazer o debate acerca dos resultados de tais eventos e sua relação com o surgimento de outro fenômeno mais recente, o das milícias urbanas.

Paulo (2011) estudou os discursos e a espetacularização de policiais e bandidos na sociedade moderna, em pesquisa na área de linguística, observa a polícia de Getúlio Vargas, que vem a ser o embrião dos esquadrões da morte a partir do que segue:

Na era Vargas, a polícia era mais que uma simples instituição, ela era o braço direito do governo. Cancelli (1994) afirma, em seu livro “O mundo da

3 Não foram localizados em bancos de teses pesquisados.

violência: a polícia na era Vargas que era a falta de princípios da polícia que garantia a eficácia do poder policial, sendo esta o grande agente de instabilização social. Ao prender o cidadão, a polícia tornava objetivo o inimigo, justificando assim as medidas repressivas e a concentração de poder (PAULO, 2011, p. 27).

A falta de princípios de um agente público é, por natureza, desrespeito à Lei. Ao desrespeitar a Lei, a polícia se subverte, passando ao largo de sua missão de proteger a ordem social.

Oliveira (2016) ao pesquisar sobre história da polícia e da criminalidade, investiga como se deu a formação do esquadrão da morte no Rio de Janeiro, recortando o período entre 1957 e 1969. Busca entender como as ações violentas da polícia carioca desde a antiga polícia do Distrito Federal, descambaria no arbítrio criminoso daquela polícia em fins dos anos 1950 quando inicia a história dos esquadrões da morte naquele estado.

Gallo (2014), ao tratar em sua pesquisa sobre o crime organizado, retrata a Scuderie Le Cocq, não a que se forma no Rio de Janeiro, mas a do Espírito Santo, caracterizando-a em um dos seus segmentos como esquadrão da morte e apontando a violência, a morte e o medo como seus conteúdos.

Existem estudos que buscam as relações entre os grupos e a imprensa no período. Via de regra, dentro da visibilidade que esta deu aos esquadrões e como isso contribuiu com o fenômeno. Nesse diapasão, Fernandes (2018) observou as relações entre o esquadrão da morte e a imprensa em São Paulo, especificamente nos jornais “da Tarde”, “Estado de São Paulo” e “Folha de São Paulo”, que inicialmente retrataram o grupo como tendo por finalidade vingar a morte dos policiais Davi Romero Parré e Agostinho Gonçalves Carvalho, alinhando que essa vingança era um bem para a sociedade, na medida que eliminava, somente, uma espécie de escória social. Essa dinâmica de notícias mudar-se-ia na virada dos anos 1970, quando os jornais passariam a acusar a incoerência do governo paulista, quando negavam a existência do esquadrão da morte, apesar das provas colecionadas na investigação capitaneada pelo promotor Hélio Pereira Bicudo (FERNANDES, 2018).

De modo análogo, Mello Neto (2014), ao traçar uma genealogia do esquadrão da morte ao qual, como uma categoria da violência urbana do Rio de Janeiro, sua fixação é decorrente da atuação da imprensa daquele Estado, notadamente a do jornal “Última Hora”. Ele avalia os termos de referência e suas variações semânticas aplicados ao grupo, como ele emergiu e o evento definitivo que o fixa no inconsciente coletivo.

Ante a dita dificuldade de pesquisas de época, a busca de fontes como os jornais surge como essencial, apesar das suas limitações. Esses trabalhos permitem perceber essa

necessidade. Nesse contexto é importante lembrar que os jornais eram uma espécie de artifícios dos esquadrões da morte, não que os tenham gestados, mas participavam ativamente, de alguma forma, do fenômeno. David Nasser, dos Diários Associados, era presidente de honra da Scuderie Le Cocq (MARINI, 2019).

No que tange exatamente às artes. No cinema, Leitão (2015) versa sobre as representações do esquadrão da morte do Rio de Janeiro, mas restringe-se aos dois primeiros filmes que tratam do grupo de elite da polícia do Rio de Janeiro. Estes filmes são “Lúcio Flávio: passageiro da agonia” de 1977 e “Eu matei Lúcio Flávio” de 1979. Ele inicia o debate sobre a forma como os esquadrões da morte foi vista naquela época e o quanto revelam acerca do posicionamento da sociedade frente à violência policial. Ambos tratam do fenômeno da violência policial, mas a partir de pontos de vistas opostos. O primeiro é uma denúncia. O segundo é uma apologia.

De igual modo, cabe destacar as contribuições artísticas de Hélio Oiticica e Clarice Lispector. No caso da poetisa ucraniano-brasileira, ela escreve um conto tratando da morte, pela polícia, de José Miranda Rosa, vulgo “Mineirinho”:

Há dias procurado por mais de trezentos policiais, Mineirinho havia escapado do Manicômio Judiciário e jurado nunca mais voltar ao cárcere para cumprir sua pena de 104 anos. Acusado pela polícia, acabou crivado de balas e seu corpo foi encontrado à margem da Estrada Grajaú-Jacarepaguá, no Rio de Janeiro (ROSENBAUN, 2010, p. 2).

Clarice se depara e se toca com a forma desmedida como se “faz justiça” no caso, ante à força desmedida que o procurara – mais de 300 policiais, que resultou na sua morte e no abandono do corpo, ou seja, se a sua morte foi realizada por policiais a ação não o era, pois teria de ser concluída na delegacia ou no Instituto de Medicina Legal, pois uma morte em ação policial não pode ser encerrada com esse tipo de abandono.

Conflitos éticos se materializam para ela, que assim nos fala:

[...] Uma justiça que não se esqueça de que nós todos somos perigosos, e que na hora em que o justiceiro mata, ele não está mais nos protegendo nem querendo eliminar um criminoso, ele está cometendo o seu crime particular, um longamente guardado. Na hora de matar de matar um criminoso – nesse instante está sendo morto um inocente. [...] (LISPECTOR, 2016, p. 390).

Diferentemente do que ocorria, Lispector não exalta a ação, pelo contrário, aponta o desacerto daquela vingança, dizendo-a ser contra a comunidade inocente na prática e não contra o perigoso procurado.

O dramaturgo Hélio Oiticica, por sua vez, era frequentador do Morro da Mangueira⁴ e da Escola de Samba, o que lhe fez conhecedor do bandido Manoel Moreira, vulgo “Cara de Cavalo”, o responsável pela morte de Milton Le Cocq. Após a execução de Manoel Moreira, Oiticica dedica alguns dos seus “Parangolés” ao morto.

Segundo Beatriz Carneiro (2014, p. 66):

Dos tiros disparados pelos policiais, 61 acertaram Cara de Cavalo em pontos vitais do tórax, apenas um na cabeça para não dificultar o reconhecimento. “O umbigo do cara ficou colado na parede”. Cada policial da “Turma da Pesada” atirou várias vezes, até uma arma de Le Cocq foi levada e usada na fuzilaria que durou quinze minutos. Nesses quinze minutos iluminados pelo fogo dos tiros, o exagero do espetáculo escancarou o que a justiça penal e as execuções na sombria surdina tentam sempre amainar: o gozo de uma execução como medida punitiva.

Assim, o mote de Oiticica não pareceu ser a morte do amigo, mas o *modus operandi* que se revela por trás do fato. Não foi uma ação profissional, no sentido de pensar uma atividade laborativa, devidamente estruturada em carreiras e com uma técnica essencial, mas um ato de vingança. Se não vingança pessoal, como se no Brasil os litígios criminais não fossem privativos do Estado, via de regra.

Interessante o diálogo possível entre aquele período e o hoje. Em fins de outubro de 2020, a Rede Fluminense de Pesquisas sobre Violência, Segurança Pública e Direitos Humanos – entidade formada por pesquisadores de diversos segmentos como Universidades, Associações, OAB, Defensoria Pública e Ministério Público – editou uma Nota Técnica versando sobre o controle territorial no Rio de Janeiro (REDE..., 2020).

A nota constata que as Milícias e, por consequência o seu crescimento, são o fenômeno mais relevante a ser compreendido no Rio de Janeiro, devido a fatores como a promiscuidade dessas associações criminosas com o poder público, especificamente com as polícias, que passou uma relação pontual a estrutural (REDE..., 2020, p. 10).

A discussão sobre a violência no Rio de Janeiro, hoje, segue com os mesmos elementos componentes dos anos 1960/1970 identificados neste trabalho, em pleno funcionamento.

Tentando entender esse movimento de formação, ampliação e consolidação das práticas dos Esquadrões da Morte no Brasil, esta dissertação se propõe a elucidar o seguinte problema: quais as representações históricas do Esquadrão da morte no cinema nacional, especificamente no filme “República dos assassinos”? Decorrem dessa questão geral outras mais específicas: como se apresentam tais representações no contexto de produção do filme

4 Projeto Hélio Oiticica biografia <http://www.heliooiticica.org.br/biografia/bioho1960.htm>

em diálogo com a produção artística de sua época (literatura, teatro, etc)? Como o filme problematiza esses esquadrões no que tange à tênue linha de denúncia ou louvação dos mesmos? Como determinados personagens são apresentados e revelam as contradições brasileiras em tensão no período analisado (anos 1960-1970)?

O objetivo geral do trabalho é compreender as representações históricas do Esquadrão da morte no cinema nacional, especificamente no filme “República dos assassinos”. Apresentamos como objetivos específicos: empreender uma análise fílmica temática de “República dos assassinos” na compreensão dos diálogos entre o cinema nacional e o gênero policial, muito em voga à época de sua produção; caracterizar o surgimento da polícia nas sociedades modernas e dos Esquadrões da Morte no Brasil, suas contradições entre a profissionalização policial e seus usos políticos desviantes de sua função social constitucional; apreender as representações dos Esquadrões da morte e seu entorno no filme “República dos assassinos” a partir de uma análise fílmica poética, destacando as representações da masculinidade nos diálogos entre imagem e som.

É notório o quanto os anos 1960 e 1970 foram profícuos na representação dos Esquadrões da morte no cinema, tendo como destaques: “Perpétuo contra o Esquadrão da Morte” (Miguel Borges, 1967), “Você também pode dar um presunto legal” (Sérgio Muniz, 1971/2006), “O Esquadrão da morte” (Carlos Imperial, 1975), “Lúcio Flávio: o passageiro da agonia” (Hector Babenco, 1977), “Eu matei Lúcio Flávio” (Antônio Calmon, 1979) e “República dos assassinos” (Miguel Faria Junior, 1979).

O filme de Miguel Borges narra a vida do Investigador Perpétuo de Freitas, que competiu com um grupo de policiais durante a caçada ao bandido Cara de Cavalo⁵. O filme de Sérgio Muniz, um contundente documentário sobre as ações do esquadrão da morte e seu líder Sérgio Paranhos Fleury, produzido em 1971 ficou proibido de ser exibido no Brasil até 2006 quando, finalmente, veio a público. Dado seu caráter subversivo e sua montagem fora do Brasil (enquanto o diretor estava exilado em Cuba), não há, inclusive, registro de sua existência nos arquivos da Cinemateca Brasileira⁶. O terceiro, dirigido por Carlos Imperial, trata de uma sequência de mortes que ocorrem após um milionário assalto a uma fábrica no

5 <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=023838&format=detailed.pft>

6 O filme se encontra disponível na Plataforma de vídeos YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=RE8UvCUFGAk>

Estado do Rio de Janeiro⁷. Já o filme de Hector Babenco trata das relações entre bandidos e policiais, o chefe da quadrilha, após sua prisão, ao participar de uma entrevista coletiva, denuncia que a polícia lhe dava guarida nas ações criminosas⁸. O filme seguinte, de Antônio Calmon, trata do policial Mariel Moriscotte que é dedicado a ajudar as pessoas e, após tornar-se policial, lidera um grupo especial para combater a criminalidade. Mariel descobre a relação de policiais com o crime e é preso⁹. O último filme da relação, a obra de Miguel Faria Jr. que é o escopo dessa dissertação, trata de um grupo de policiais que integram um esquadrão da morte, criado pela própria estrutura de poder oficial e com ajuda da imprensa, que choca a sociedade pelos crimes e crueldade. Como avanço de suas ações, logo se descobre as relações desses policiais com criminosos e outras práticas como extorsão, roubo e tráfico de drogas¹⁰.

A escolha desse filme como base analítica para compreensão geral das representações do objeto (Esquadrões da Morte) decorreu dos contatos recentes em outra seara, já citados, dada a relevância histórica da obra, seu encandeamento e suas interrelações. Assim, as relações da obra cinematográfica com o esquadrão da morte serão percebidas a partir do conceito de representação e suas múltiplas contradições, incoerências e seus acirrados debates.

O filme analisado versa sobre um esquadrão da morte específico, aquele que funcionou no Rio de Janeiro, nos anos 1960. Narra a sua trajetória e dos seus integrantes a partir de uma perspectiva: uma representação feita de um objeto, sob a ótica do diretor e sua equipe, retirado de seus indícios fundamentais, a bagagem de cada um e a obra de Aguinaldo Silva.

Segundo Carlo Ginzburg (2001), o campo das ciências humanas tem, desde há muito, recorrido ao conceito de representação perfazendo, notadamente no âmbito dos estudos históricos, um “aborrecido jogo de espelhos” no qual,

a “representação” faz as vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença. Mas a contraposição poderia ser facilmente invertida: no primeiro caso, a representação é presente, ainda que como sucedâneo; no

7 <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=024801&format=detailed.pft>

8 <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=023435&format=detailed.pft>

9 <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=008460&format=detailed.pft>

10 <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=025038&format=detailed.pft>

segundo, ela acaba remetendo, por contraste, à realidade ausente que pretende representar (GINZBURG, 2001, p. 85).

Para além desse “jogo de espelhos”, o conceito de representação tem base filosófica e epistemológica e tem sido um ponto nevrálgico de debate no campo historiográfico. Fundamental perceber que, do ponto de vista conceitual, afirma Lefebvre (1983) que representação possui algumas características enquanto conceito: é formulada em condições históricas específicas; possui limites, por isso necessário circunscrevê-la ao contexto e a esses limites; gesta novos conceitos, por conseguinte novas tensões e debates; toda representação traz um arcabouço intencional de ser verdadeira, portanto, dinâmica e fluída.

Se convergirmos essas características para o campo do debate historiográfico, a representação entra no choque entre uma história moderna e uma pós-moderna. Segundo Falcon (2000), a historiografia moderna consolidou técnicas, métodos e procedimentos de interlocução e interrogação aos documentos e vestígios históricos na busca por um conhecimento histórico que se aproxime de uma realidade histórica. Por sua vez, uma historiografia pós-moderna diluí essa pretensão de aproximação à verdade, entendendo que a mesma é uma aproximação autorreferenciada da linguagem, incapaz de ser acessada enquanto fenômeno. Nessa perspectiva, representação seria apenas um texto, equivalente a vários outros com “efeitos de realidade”.

Um dos mais eminentes historiadores desse campo pós-moderno, Ankersmith (2016, p. 185) ao tratar da representação, afirma:

No caso de enunciados verdadeiros – pense em afirmações como ‘A é ϕ ’ – é sempre possível distinguir claramente entre aquela parte da afirmação que (exclusivamente) faz referência a algo, e a outra que parte, a do predicado, que exclusivamente atribui alguma propriedade ao objeto ao qual o enunciado se refere.

Desta forma, é possível perceber que dentro da obra existe a descrição verdadeira de um evento – o esquadrão da morte do Rio de Janeiro – e de uma pessoa – o seu membro destacado, isso pode ser entendido como a letra “A” de Ankersmith. Ao mesmo tempo, a obra encara o esquadrão da morte e seu integrante mais conhecido de modo bem individualizado variando, como já dito, de bandido a herói, isso pode ser entendido como a letra “ ϕ ”.

O filme possui uma mensagem diante de um fato real, ocorrido em nosso país. O que nos remete ao conceito de representação histórica que nos é apresentado por Ankersmith, a partir da linguagem, vez que a linguagem seria a própria historiografia que por si representaria a própria história, esta entendida como o mundo extralinguístico. Mas para ele, a

representação histórica está além desse dualismo que entende haver uma realidade e uma representação desta realidade, isso porque essa realidade não mais existe e não a conhecemos.

Logo, a representação histórica não se trata da ‘realidade’, mas uma possibilidade ou uma espécie de abordagem de tais eventos, que mesmo dotada de todo o rigor científico da História, não se pode pretender um espelho perfeito dos eventos. Ankersmit (2016) navega na definição de uma verdade representacional, haja vista que referência, significado e conteúdo deslizam entre si na tentativa de expor como os fatos históricos se apresentaram em seus tempos. Para tanto, entende que representação é uma operação de três lugares: aspectos, metáforas e realidade. A representação define um representado a partir do mundo em que ele é visto ou da perspectiva que o vê, ou seja, o aspecto que se representa a priori. Não obstante, toda representação é metafórica, ou seja, um “jogo de significados, algo que se dá a ver, mas também oculta. Por fim, no campo da História, a representação não é a realidade, mas um exercício de reflexão, análise e síntese do fato histórico representado. Nesse exercício,

o historiador quando compondo sua representação histórica está, de fato, fazendo uma espécie de epistemologia 'particularizada' ou filosofia da ciência, ou história, ou seja, respondendo a um *caso bastante específico* da questão epistemológica de como a linguagem e a realidade poderiam estar melhor relacionadas uma a outra (ANKERSMIT, 2016, p. 201).

Nesse contexto, a representação não é a verdade, mas além de a conter, ainda é mais forte, pois está além dela, a contendo. Isto porque ao nos oferecer uma perspectiva a respeito das coisas do mundo, nos permite uma espécie de ação experimental, como se fosse uma espécie de ‘elo perdido’ entre o que é e o que deveria ser, nos permitindo novas reflexões.

Em linhas gerais, sem deixar de reconhecer as particularidades de cada obra, um fato se põe dentro – e pelo – contexto das obras ante a realidade. E essa relação dos que tratam de alguma forma da história, podem ser vistos através do viés observado por Rosenstone (2010, p. 13-14):

[...] Mas nunca esqueçamos, você e eu, que, em algum lugar fora dos muros confinantes destas palavras, há um mundo de cores, som, movimento, luz e vida, um mundo na tela que alude e representa [...] uma esfera do passado, um mundo extinto no qual as pessoas fizeram guerra e amor, construíram e destruíram coisas, sofreram traumas e vivenciaram alegrias, identificaram-se como homens ou mulheres (ou como os dois, ou como algo intermediário) travaram lutas pessoais e de classe, esperaram e sonharam, lideraram revoluções ou seguiram líderes, lincharam outros homens, rezaram a Deus, observaram seus filhos crescer, enterraram seus entes amados – fizeram, em suma, tudo que você e eu faremos, veremos ser feito ou ouviremos a respeito durante a nossa própria vida.

Rosenstone (2010) faz essa afirmação, ao explicar as limitações de um texto, por isso fala em “palavras confinantes”. Ele aqui expressa a complexidade da representação cinematográfica que dispõe de recursos relacionados ao movimento, luz, cores, etc, mas também expõe toda a amplitude da própria história representada, constituída de fatos diversos e diversificados, vivenciados por homens.

Ao mesmo tempo, observa que apesar de o mundo ali representado – na tela – não ser o mundo real, ao mesmo tempo, não o é aquele exposto nos livros de história que nos são apresentados durante nossa vida escolar, até a faculdade. Isso porque, assim como em um filme temos imagens postas em movimento, nos livros temos palavras gravadas em uma folha de papel. Em ambos os casos não se trata efetivamente dos fatos como ocorreram.

Assim, ele defende que:

[...] o mundo familiar e sólido da história nas páginas impressas e a igualmente familiar, porém mais efêmera, história mundial na tela são semelhantes em pelo menos dois aspectos: referem-se a acontecimentos, momentos e movimentos reais do passado e, ao mesmo tempo, compartilham do real e do ficcional, pois ambos são compostos por conjuntos de convenções que desenvolvemos para falar de nós, seres humanos [...] (ROSENSTONE, 2010, p. 14)

A partir deste ponto, mediante o já exposto, podemos reflexionar sobre a capacidade de um filme criterioso – uma narrativa substanciosa – em estabelecer ligação com a história e mesmo ensejar uma forma, dar algum sentido aos vestígios do passado. Compreender, conforme Barros (2008), que a representação historiográfica não é a própria história, mas que todo filme traz um projeto de representação histórica à medida em que suas “representações históricas” são atravessadas pela ficção ao tempo que elabora uma ficção atravessada pela representação histórica.

Segue nesse movimento o que Jörn Rüsen (2016) denomina de “cultura histórica”, qual seja, a consideração que a investigação histórica, o ensino escolar, a preservação de monumentos, os museus e outras instituições e práticas são um conjunto de lugares de memória coletiva que produzem sentidos e significados às diversas leituras sobre o passado. Para o historiador alemão, essa cultura histórica se diversifica em três vertentes: uma estética, na qual as recordações históricas se materializam em filmes e obras artísticas das mais variadas; uma política, pela ação consciente do Estado e suas políticas de governo para construção e definição de tradições; e uma cognitiva, calcada na investigação histórica, nos moldes e rigores da ciência histórica e nos processos metodológicos de seleção, análise e construção narrativa dos vestígios do passado (fontes e documentos de diferentes matizes).

Nessa perspectiva de cultura histórica deve-se enfatizar que há distinção entre a obra fílmica e a análise criteriosa e rigorosa do historiador. Guardadas as devidas proximidades, Rüsen (2016, p. 66) atesta que,

A dimensão estética da cultura histórica deve ser indagada e clareada nessas realidades que pretendem se tornar memória e recordação histórica genuína; por exemplo, nas mesmas obras dos historiadores. Está claro que, também ali, pode ser percebida esta dimensão estética. Estamos tratando sempre, ao fim e ao cabo, de produtos originados de processos linguísticos de construção de sentido, de resultados de processos de criação e, por muito que os historiadores especialistas preferem ver nestes procedimentos de criação, somente processos de cognição, a leitura destes textos não se limita a operações meramente cognitivas.

É possível resolver a tensão entre a historiografia moderna e pós-moderna no conceito e operacionalidade da representação, não aceitando de modo fechado as teses de Ankersmit, mas entendendo que existem formas de representar o real que tem diferentes escalas de aproximação com a verdade histórica. A historiografia é aquela área do conhecimento que interpela o passado e submete os documentos ao crivo crítico do rigor metodológico.

Isso posto, entendemos que “República dos assassinos” não é a história do Esquadrão da Morte do Rio de Janeiro nos anos 1970 enquanto representação historiográfica acadêmica, mas entendemos que esta obra ilumina, com suas representações, uma dada compreensão à história, problematiza a sociedade brasileira e suas contradições sociais, políticas e culturais desvelando suas contradições e nos fazendo refletir os rumos da mesma desde aquela época.

Esta dissertação se apresenta com mais quatro capítulos e as considerações finais. No segundo capítulo buscamos apreender a dinâmica de configuração do Estado Moderno seus aparatos de garantia da Lei e da Ordem sob a égide do exercício legítimo da violência. Nesse processo busca-se compreender como as ordens policiais devem se dedicar à profissionalização e se relacionar com o conceito ampliado de cidadania para garantia do funcionamento harmonioso da sociedade.

No capítulo três, pormenorizamos o surgimento e fortalecimento dos EMs, em meio aos processos de edificação da força policial no Brasil, as contradições entre a profissionalização policial e seus usos políticos desviantes de sua função social constitucional, notadamente no período da Ditadura militar (1964-1985).

No quarto capítulo, empreendemos um apanhado do cinema nacional e de como o gênero policial transitou ao longo de sua história até que, nos anos 1960 e 1970, representassem as contradições da sociedade brasileira e ilustrasse a violência social e o apoio aos esquadrões da morte. Por conseguinte, faremos um mapeamento dos filmes que

representaram os EMs nesse período e de modo detido, uma análise filmica temática de “República dos assassinos” (AUMONT; MARIE, 2004).

No quinto capítulo retornamos às representações dos Esquadrões da morte no cinema para, de maneira aprofundada com uma análise filmica poética (GOMES, 2004) do filme “República dos assassinos”, desvelar o quanto o cinema conseguiu, por meio de imagens e sons, expressar todas as contradições da sociedade e suas relações com a violência social e institucional, das dimensões mais amplas da sociedade à cotidianidade dos indivíduos expressas em sua relação com a violência. A narrativa de “República dos assassinos” constrói representações ricas à percepção da sociedade brasileira, inclusive do nosso presente.

2 ESTADO, A POLÍCIA E O LONGO CAMINHO RUMO À CIDADANIA

A fim de iniciar as tentativas de compreender a gestação dos Esquadrões da Morte e suas representações no cinema nacional faz-se mister caracterizar o surgimento da polícia nas sociedades modernas e especificamente no Brasil. Este capítulo objetiva desnudar as contradições entre a profissionalização policial e os usos políticos desviantes de sua função social constitucional, notadamente no período da Ditadura militar (1964-1985). Para tanto, partiu-se do uso da força como marca essencial de um Estado, conforme Max Weber, transitando-se pelo processo de formação do Estado conforme os contratualistas. Deste ponto caracterizou-se as polícias modernas, desde o século XIX, mediante os estudos de Bayley¹¹.

2.1 A formação do Estado e o uso legítimo da força

O caminho percorrido até se chegar à conformação do Estado Moderno foi longo. Desde os primeiros agrupamentos de pessoas ainda em vida nômade, até o modelo em vigor atualmente, foram milhares de séculos. Tal processo ainda é dotado de perenidade, vejamos

Há outra diferença entre os dois conceitos estreitamente vinculados a isto. Civilização descreve um processo ou, pelo menos, seu resultado. Diz respeito a algo que está em movimento constante, movendo-se incessantemente “para a frente”[...] (ELIAS, 2011 p. 24).

Alguns teóricos reconstituíram esse caminho ou sistematizaram o fenômeno em várias oportunidades, mas a contribuição significativa nesse espectro foi aquela efetivada pelos

11 Parte deste capítulo integra o trabalho monográfico “A Doutrina da Contenção de George Kennan e a Segurança Pública no Brasil”, apresentado pelo autor junto à Escola Judicial do Estado de Sergipe em março de 2021.

contratualistas, vez que defendem, cada um com suas peculiaridades a organização social que descamba no Estado, como um acordo de vontades.

Entre os séculos XVII e XVIII, filósofos como Thomas Hobbes, John Locke e Jean-Jacques Rousseau sistematizaram a formação do Estado a partir do entendimento que este surge de uma espécie de acordo de vontades. Suas teorizações são essenciais ao entendimento do processo de formação do Estado Moderno.

Thomas Hobbes entendia que os homens eram maus por natureza e que só se uniram para viver de forma coletiva, quando viram que a “guerra de todos contra todos” de forma permanente, decorria desse “Estado de Natureza”

E dado que a condição do homem (conforme foi declarado no capítulo anterior) é uma condição de guerra de todos contra todos, sendo neste caso cada um governado por sua própria razão, e não havendo nada, de que possa lançar mão, que não possa servir-lhe de ajuda para a preservação de sua vida contra seus inimigos, segue-se daqui que numa tal condição todo homem tem direito a todas as coisas, incluindo os corpos dos outros. Portanto, enquanto perdurar este direito de cada homem a todas as coisas, não poderá haver para nenhum homem (por mais forte e sábio que seja) a segurança de viver todo o tempo que geralmente a natureza permite aos homens viver. (HOBBS, 2020, p. 17)

Nesse Estado de Natureza, Hobbes (2020) atesta que a justiça, a modéstia, a equidade, a piedade, sem um poder central que lhes imponha medo e respeito não serão aplicadas socialmente, posto que o homem tende à parcialidade, o orgulho e a vingança. Sem lei vicejaria uma liberdade total na qual prevaleceria a barbárie, a “guerra de todos contra todos”. Um estado permanente de guerra impulsionaria o homem a defender sua vida, sua propriedade e extrapolar tal instinto para buscar vingança e novas posses. Quantos homens seriam necessários para garantir nossa segurança? Como garantir uma convivência minimamente pacífica e ordeira? Segundo Hobbes (2020, p. 115):

Não é a união de um pequeno número de homens que é capaz de oferecer essa segurança, porque quando os números são pequenos basta um pequeno aumento de um ou outro lado para tornar a vantagem da força suficientemente grande para garantir a vitória, constituindo portanto tal aumento um incitamento à invasão. [...] Pois se fosse lícito supor uma grande multidão capaz de consentir na observância da justiça e das outras leis de natureza, sem um poder comum que mantivesse a todos em respeito, igualmente o seria supor a humanidade inteira capaz do mesmo. Nesse caso não haveria, nem seria necessário, qualquer governo civil, ou qualquer Estado, pois haveria paz sem sujeição.

Ou seja, a segurança pessoal é o ponto fundamental no pensamento de Thomas Hobbes, pois estão preocupados basicamente com a sobrevivência, decorrente do direito natural à vida, visto que, em uma situação de guerra entre todos, dada a insegurança da

situação, será permitido até matar preventivamente. Por isso, para acabar com a situação de guerra, o contratualista britânico atesta a necessidade da multidão se reunir em uma só pessoa, o Estado Civil. A construção da sociedade só seria possível mediante a renúncia dos desejos e vontades individuais naturais em prol de um Estado centralizado e um soberano de poderes ilimitados.

Por sua vez, John Locke diferenciava de Hobbes em, ao menos, duas questões fundamentais, considerando que, como vimos, para este último, seu estado de natureza era caracterizado por uma situação de guerra constante entre todos, quando o primeiro dele discordava, pois entendia que o homem no estado de natureza não vivia em constante guerra: o homem gozava de liberdade, respeitando as normas da natureza, o que já assegurava uma parcela de estabilidade.

Um estado em que eles sejam absolutamente livres para decidir suas ações, dispor de seus bens e de suas pessoas como bem entenderem, dentro dos limites do direito natural, sem pedir a autorização de nenhum outro homem nem depender de sua vontade.

Um estado, também, de igualdade, onde a reciprocidade determina todo o poder e toda a competência, ninguém tendo mais que os outros; evidentemente, seres criados da mesma espécie e da mesma condição, que, desde seu nascimento, desfrutam juntos de todas as vantagens comuns da natureza e do uso das mesmas faculdades, devem ainda ser iguais entre si, sem subordinação ou sujeição, a menos que seu senhor e amo de todos, por alguma declaração manifesta de sua vontade, tivesse destacado um acima dos outros e lhe houvesse conferido sem equívoco, por uma designação evidente e clara, os direitos de um amo e de um soberano (LOCKE, 1994, p. 36).

Portanto, os homens vivem em uma espécie de harmonia entre si, convivendo de modo equilibrado, apesar da liberdade existente, sem avançar sobre o outro com fito de satisfazer seus interesses pessoais. Enfim, todos vivendo pacificamente, com liberdade e igualdade. Para ele a violência referida no Estado de Natureza hobbesiano já estava superada e os homens vivem em considerável estágio de harmonia e de paz.

Assim, as necessidades de segurança lockesiana, não mais se funda na incolumidade física, mas sim na proteção dos demais direitos naturais dos homens, que os podem exercê-los ao viverem em uma situação de paz e que exigem um governo civil capaz de proteger os limites da liberdade. Não obstante, se tal governo, ao abusar das leis, usa de violência e danos para prejudicar seus habitantes constitui-se em uma degenerescência do poder do Estado, pois

a lei tem por finalidade proteger e reparar os inocentes, através de sua aplicação justa a tudo o que está sob sua tutela; quando isso não é realizado de boa-fé, é o mesmo que entrar em guerra contra as vítimas, às quais, não tendo ninguém a quem recorrer na terra, só resta apelar ao céu. [...] Evitar este estado de guerra (que exclui todo apelo, exceto ao céu, e onde até a

menor diferença corre o risco de chegar, por não haver autoridade para decidir entre os contendores) é uma das razões principais porque os homens abandonaram o estado de natureza e se reuniram em sociedade. Pois onde há uma autoridade, um poder sobre a terra, onde se pode obter reparação através de recurso, está excluída a continuidade do estado de guerra e a controvérsia é decidida por aquele poder (LOCKE, 1994, p. 40).

Rousseau (1999) observou que os membros da sociedade precisavam também de maior participação nos processos decisórios. Nas formações sociais originais, em Estado de Natureza, os homens viveriam sem governo, sem limites garantidores de sua preservação física e social, sem direitos, apenas convenções. Avançar ao Estado moderno incluía compreender a noção de um pacto social, no qual, “cada um de nós põe em comum sua pessoa e todo o seu poder sob a suprema direção da vontade geral; e recebemos, coletivamente, cada membro como parte indivisível do todo” (ROUSSEAU, 1996, p. 22).

Há uma passagem da ação pautada pelo individual, para o ponto de vista do coletivo, da vida em grupo, sem demandas relacionadas ao sentimento de autopreservação. Mas tal transição não ocorre de modo gratuito pois, para Rousseau (1996), o fundamento e a origem da desigualdade entre os homens seria a propriedade privada, causa de dependência, exploração e violência, fato que tornaria imperioso um contrato social inibidor dos efeitos perniciosos do progresso exploratório.

Logo, o homem para viver em de forma equilibrada, necessita de um modelo de organização, essencial para impor um ordenamento focado na coletividade, ante cada individualidade, que para ele será possível quando o homem

“Encontrar uma forma de associação que defenda e proteja com toda a força comum a pessoa e os bens de cada associado, e pela qual cada um, unindo-se a todos, só obedeça, contudo, a si mesmo, e permaneça tão livre quanto antes”. Este é o problema fundamental cuja solução é fornecida pelo contrato social (ROUSSEAU, 1996, p. 20-21).

Em linhas gerais, os três pensadores entenderam, guardadas as divergências temporais, espaciais e epistemológicas, haver um estado de natureza e um tipo de contrato entre os homens para superá-lo, que ocorre em sequência. Independentemente das peculiaridades de cada um, o que une os homens na consecução desse contrato é a necessidade de segurança e liberdade.

Independentemente das divergências existentes entre os três contratualistas, todos convergem à mesma ideia no que se refere à formação do Estado: assentir um acordo de vontades, acordo este que sustenta o seu instituir sob a égide de um poder que, exercido em nome do todo, o administra.

Esse ato de administrar hoje chamamos administração pública, que pode ser entendida a partir de alguns critérios. No caso veremos a partir dos critérios orgânicos ou subjetivos. No caso, administração seria uma espécie de complexo de órgãos aos quais são atribuídas as responsabilidades pelas funções administrativas. Eles somam as ações e, por isso, integram as próprias ações do estado e as suas manifestações de vontade, não por acaso, submetem-se ordinariamente ao seu respectivo chefe de Estado (CRETELLA, 1997, p. 24).

2.2 A importância da violência legítima em Max Weber

A violência legítima é a característica diferencial do Estado, segundo Max Weber (2007). Para o sociólogo não existe nenhuma tarefa que não tenha sido executada por grupamentos políticos, o que lhe impede de ser definido pelo seu fim, bem como não se é possível estabelecer quais tarefas são exclusividades do Estado:

“Todo Estado se funda na força” Disse um dia Trotsky a Brest-Litovsk. E isso é verdade. Se só existissem estruturas sociais de que a violência estivesse ausente, o conceito de Estado teria também desaparecido e apenas subsistiria o que, no sentido da palavra, se denomina “anarquia”. A violência não é, evidentemente, o único instrumento de que se vale o Estado – não haja a respeito qualquer dúvida - mas é seu instrumento específico. Em nossos dias, a relação entre o Estado e a violência é particularmente íntima [...] (WEBER, 2006, p. 56).

Como se vê, Weber atrela de forma irresistível a violência legítima ao Estado, chamando de “Monopólio da violência legal”, que se não for observado inviabiliza sua existência – de um Estado.

Mais ainda, para ele o Estado não pode ser definido partindo dos seus objetivos somente, pois esse viés se constitui de forma ilimitada ante a realidade que envolve a formação deste, pois

Sociologicamente, o Estado não se deixa definir pelos seus fins. Em verdade, quase que não existe uma tarefa de que um agrupamento político qualquer não se haja ocupado alguma vez; a não ser pelo específico *meio* que lhe é peculiar, tal como é peculiar a todo outro agrupamento político, ou seja, o uso da coação física (WEBER, 2006, p. 57).

Ele entende que as atividades que um Estado desenvolve dificilmente são exclusivas, por isto, o maior diferencial do citado ente reside no emprego privativo da coação física, como condição essencial. Cabe ao Estado, o emprego e o regramento do emprego da

força, ao monopolizá-la, tornando-se o que ele chama de “[...] única fonte do ‘direito’ à violência [...]” (WEBER, 2006, p. 57).

Mas é importante compreender a razão do destaque dado pelo sociólogo ao uso da coação. No caso, isso decorre do fato de sê-la, um mecanismo normal e histórico de poder, usado recorrentemente por diversos segmentos, inclusive a instituição família (WEBER, 2006). Cabendo, como Estado estabelecido em seu poder, torná-la de uso privativo. Essa possibilidade coaduna com o acordo de vontade contratualista e sua decorrente limitação da liberdade.

Assim, ele vai concluir e questionar o que segue, aprofundando a complexidade do problema do uso da força, ou usando sua abordagem de forma mais específica, da violência legal, pois

Tal como todos os agrupamentos políticos que historicamente o precederam, o Estado consiste em uma relação de dominação do homem sobre o homem, fundada no instrumento da violência legítima (isto é, da violência considerada como legítima). O Estado só pode existir, portanto, sob condição de que os homens dominados se submetam à autoridade continuamente reivindicada pelos dominadores (WEBER, 2006, p. 57).

A existência do Estado se baseia no uso da violência legítima, porque antes de tudo é uma relação de submissão à autoridade, pensada a partir de dominação legal, não de consenso. Diante de tal explanação, Weber vai questionar quais as condições dessa dominação e qual razão, além das justificativas internas e aspectos externos.

Para Max Weber (2006) existem três tipos de dominação: Dominação Carismática, na qual a autoridade decorre da devoção afetiva dos dominados; Dominação Tradicional, essa decorrente de uma fidelidade existente; Dominação Legal, baseada na existência de um estatuto devidamente sancionado, por todos considerado competente para tal mister.

Neste contexto, a dominação legal parece ser a mais adequada a ser desenvolvida. Esta dominação baseada no que se conhece como sistema de leis e que é

[...] fundada em regras racionalmente estabelecidas ou, em outros termos, a autoridade fundada na obediência, que reconhece obrigações conformes ao estatuto estabelecido. Tal é o poder, como exerce o “servidor do Estado” em nossos dias e como o exercem todos os detentores do poder que dele se aproximam sob esse aspecto (WEBER, 2006, p. 58).

Neste caso, o poder é regrado por normas, ou seja, possui limites que se encontram além da vontade daquele que o exerce. Normalmente, em uma sociedade com valores democráticos e republicanos, estas normas tendem a emanar do povo, tal qual vê-se em Rousseau (1996).

O importante nesse ponto, é perceber que o Estado Moderno expropria os poderes privados e independentes que possuam relevância gerencial com capacidade política, para se assegurar o protagonismo do príncipe. Assim o príncipe, no Estado Moderno, ao ser o detentor do uso da força é capaz também de administrar seu espaço territorial efetivamente (WEBER, 2006).

Ao ser capaz de gerir monopolizando o emprego da violência legal, ou seja, sob a égide do modelo de dominação legal, o próprio príncipe estará delimitado em suas ações, sem poder exceder sua esfera de atribuições.

Como vimos, os contratualistas explicaram a gênese do Estado e o forte viés de preocupação das pessoas com a segurança coletiva, durante esse processo. Desde a necessidade de proteção à incolumidade física, passando pela propriedade, até atingir a preocupação com a segurança em um aspecto mais abrangente. Weber abordou o uso da força legal de modo privativo pelo Estado como definidor deste. O surgimento das polícias modernas decorre de novas necessidades de segurança surgidas nos últimos séculos.

2.3 A polícia moderna

Uma das possibilidades de explicação do fenômeno da polícia enquanto força de segurança pública, focada no patrulhamento preventivo e na repressão imediata foi sistematizada pelo cientista político e consultor, David H. Bayley.

Nessa sistematização, Bayley (2006) cria um paradigma de tripla concepção que serve para caracterizar e diferenciar as polícias do passado em relação às do presente. No modelo são tratadas as seguintes características: caráter público; especialização e profissionalismo

Pública ou *privada* refere-se à natureza da agência policial. É fácil confundir isso com autorização pela comunidade, que é um dos elementos da definição de polícia. A autorização para agir em nome da comunidade não resulta em uma agência pública. [...] *Especialização*, também não pode ser confundida com os elementos de definição de *polícia*. Uma força policial especializada se concentra na aplicação de força; uma força policial não especializada possui autorização para fazer uso de força, mas é capaz de fazer muitas outras coisas também. [...] *Profissionalização*, refere-se a uma preparação explícita para realizar funções exclusivas da atividade policial. [...] A profissionalização envolve recrutamento por mérito, treinamento formal, evolução na carreira estruturada, disciplina sistemática e trabalho por tempo integral (BAYLEY, 2006, p. 24-25).

Assim, as polícias modernas possuem as características de serem, via de regra, forças públicas, no sentido de serem agências criadas pelo Estado e por ele organizadas e

remuneradas, exercendo a atividade peculiar de empregar a força na mediação das relações de uma sociedade, sendo essa atuação devidamente prevista na norma e dotada de um nível de funcionamento tecnicamente estruturado, pensado e pautado no uso da força.

2.3.1 Pública, especializada e profissional

O primeiro aspecto se refere à decisão acerca de quem pode participar da vida política, considerando o direcionamento das prisões, das detenções e do exílio, uma vez aplicadas, não indistintamente, aos adversários e aliados; através da possibilidade de regular/controlar eventos políticos como as próprias eleições ou mesmo reuniões políticas diversas ou mesmo limitar a liberdade de expressão falada ou escrita; através das suas posições ante as mais virulentas oposições ao governo, quando sua ação ou omissão são fundamentais à definição do lado vencedor; através de atividades clandestinas como a espionagem e provocação; através do acesso aos altos escalões do governo responsáveis pelas decisões, seja em governos democráticos ou autoritários;

O que chamamos hoje de atividade policial, no passado, antes da formação dos estados modernos, poderia ser identificado por duas dessas características: o público e o especializado. Ainda assim, com alguns cuidados pois, conforme Bayley (2006), o policiamento público é uma evolução antiga, não moderna. É tão antigo quanto a existência de comunidades soberanas que autorizam a coerção física e criam agentes dirigidos e mantidos por elas.

Não há como se firmar um marco que indique uma espécie de transição entre o caráter público e o privado da atividade policial vez que, como vimos, o policiamento privado não é uma invenção exclusiva da antiguidade. Em linhas gerais

[...] Unidades sociais soberanas, como as Cidades-estado ou países modernos, nem sempre possuem uma força policial formada e, paga e controlada pelo governo, mesmo que tenham códigos legais definidos. Roma, no princípio da República, aproximadamente no século III antes de Cristo, deixava a aplicação da lei nas mãos dos cidadãos. [...] De um modo similar, hoje nos Estados Unidos há um número igual de grupos policiais privados e públicos; áreas territoriais importantes, como locais de negócios e hotéis são quase exclusivamente policiados por agentes privados (BAYLEY, 2006, p. 24).

Assim, polícias de caráter público ou privado já existiam desde a antiguidade e continuam a existir, conforme o exposto no excerto acima. Durante esse percurso ela sofre variações de intensidade, principalmente aquela que pode ser caracterizada como pública.

Durante a Idade Média ela se fragmenta na Europa, para depois convergirem durante a formação dos estados nacionais (BAYLEY, 2006).

De fato, hoje a maior parcela das polícias é pública, isso no duplo sentido de serem remuneradas e controladas pelos governos. Sem se perder de vista a permanência de forças policiais privadas, que estão longe de estarem em desuso. Essa modalidade se amplia em países industriais mais avançados (BAYLEY, 2006).

Sendo o policiamento público o majoritário, é importante entender quais as razões desse fato.

O policiamento público substitui o policiamento privado quando a capacidade dos grupos de prover uma ação protetora eficiente torna-se inferior 'a insegurança na sociedade em que estão inseridos. Esta mudança pode ocorrer em sociedades bem diferentes. Do mesmo modo, urbanização, aumento de riqueza e industrialização não geram, inevitavelmente um sistema de policiamento público. Isto acontece apenas quando ocorre um conjunto com o aumento da insegurança social a um nível inaceitável, como o resultado percebido da queda de vitalidade das bases tradicionais da proteção da comunidade. Na Inglaterra, a industrialização destruiu a eficácia das paróquias enquanto unidades de organização da comunidade (BAYLEY, 2006, p. 47).

Para Bayley (2006), esse policiamento público se tornará mais efetivo após as mudanças decorrentes das revoluções Francesa e Industrial, que alteram as capacidades de grupos privados em manterem a ordem, bem como à nova forma de organização das nações, que crescem politicamente e enfrentam resistências políticas internas, decorrentes do próprio aperfeiçoamento do jogo político.

Já a especialização refere-se à exclusividade em atuar em determinada tarefa. Logo, presume-se que uma força policial será especializada quando a ela somente couber, ao menos como atividade principal, fazer uso da força física para a coerção dentro do núcleo civilizado no qual atua, caso desempenhe outros papéis, além deste, não se pode pretender especializada.

A polícia especializada mais antiga que era composta pelos vigilantes, encontrados quase que universalmente nas sociedades, dos *chowkidars* nos vilarejos no sul da Ásia até a vigília noturna na Europa medieval. Entretanto, embora sua função fosse certamente especializada, nem sempre se tratava de policiamento. [...] Entre os Estados da Europa atualmente existentes, a Grã-Bretanha foi provavelmente o primeiro a desenvolver agentes especializados em Lei e Ordem (BAYLEY, 2006, p. 51).

Interessante que, apesar de existirem forças especializadas desde a idade média, assim como também as públicas desde a antiguidade, é na época moderna que esses caracteres se conformarão, ao juntarem-se com a ideia de Lei e Ordem, pensadas no próprio seio das sociedades e não em relação às outras.

Nesse sentido, Bayley (2006) afirma que um dos aspectos importantes da especialização foi a remoção de militares no desempenho dessas funções de policiamento da ordem interna, já que precipuamente sua função é lidar com o inimigo e não com seus próprios compatriotas. Mas o emprego de exército na defesa da ordem interna até funcionou, mas somente ao tratar das violências de pequena escala, em comunidades menores e antes das profundas mudanças sociais da segunda metade do segundo milênio.

A profissionalização é quase uma exigência do próprio serviço policial quando as dinâmicas decorrentes da urbanização e do desenvolvimento econômico criam novos problemas como a mobilização de pessoas em protestos, reivindicando direitos e que eram reprimidos com extrema violência por forças militares ou pelas milícias¹², sendo que, estas últimas, consistiam em um tipo de solução substituta aos exércitos, mas com piores resultados (BAYLEY, 2006).

A profissionalização ocorre quando as sociedades passam a necessitar de “instrumentos confiáveis de controle através do uso da força, sejam porque as comunidades perderam sua vitalidade, ou a autoridade de um novo regime está sendo questionada” (BAYLEY, 2006, p. 63).

O uso da força encarado como uma atividade técnico-profissional é o elemento que realmente distingue as polícias modernas das antigas, pois nestas últimas, apesar de ser possível dicotomizar a existência de agências públicas e privadas no desenrolar dos mundos antigos e medievais, bem como de especialização ou não-especialização, somente as polícias da modernidade possuem o caráter de profissionalismo, de pensar o emprego da força a partir de um viés técnico.

2.3.2 O trabalho policial

A partir do que expusemos a respeito da polícia, já se é possível perceber a complexidade do que seria o trabalho policial.

É Bayley (2006) que apresenta um caminho a se lidar com essa complexidade que decorre tanto de questões intelectuais quanto referentes ao próprio acesso às forças policiais. Para ele

[...] Podem ser usadas três maneiras bem distintas de descrever a atividade policial, cada uma a partir de diferentes fontes de informação. O trabalho policial pode se referir, primeiro, ao que a polícia é designada a fazer;

12

Eram uma espécie de força de caráter voluntário, armadas, que por não ser regular, mais agiam influenciadas pelos interesses de quem as organizava ou mesmo dos seus próprios integrantes.

segundo, as situações com as quais ela tem que lidar; terceiro, às ações que ela deve tomar ao lidar com as situações (BAYLEY, 2006, p. 118).

O que a polícia deve fazer são as suas atribuições que, de modo mais destacado, seriam as atividades de patrulhamento, apesar das limitações decorrentes da natureza multifacetada do patrulhamento que, via de regra, faz com que os policiais patrulhadores exerçam outras atividades além da patrulha, o que torna o uso da atribuição uma espécie muito crua de indicativo, incapaz de permitir se trabalhar as inferências de forma adequada (BAYLEY, 2006).

No que tange às situações com as quais os policiais se deparam, aqui se trata de situações que envolvem diversidades como “crimes em andamento, brigas domésticas, crianças perdidas, acidentes de automóvel, pessoas suspeitas, supostos arrombamentos, distúrbios públicos e mortes não naturais” (BAYLEY, 2006, p. 119).

A última possibilidade é a que se refere ao que a polícia executa ao se deparar com as situações nas quais têm de atuar que, no caso, seriam “prender, relatar, tranquilizar, advertir, prestar primeiros socorros, aconselhar, mediar, interromper, ameaçar, citar e assim por diante” (BAYLEY, 2006, p. 119).

Finalmente, Bayley (2006) entende que a forma mais adequada de se analisar o trabalho policial é a partir das situações com as quais os policiais se deparam, pois elas são a fonte mais objetiva do que está envolvido na sua atuação. De igual modo, descortinam que os locais onde ocorrem os confrontos entre as forças policiais é a sua comunidade e, finalmente, revelam as relações empíricas com outros traços do trabalho policial.

2.3.3 Polícia e política

Apesar das atribuições policiais transitarem em um espaço que parte do patrulhamento, ação de segurança pública até a investigação criminal, que já está relacionada ao processo penal, há um outro tipo de relação da polícia com a comunidade relacionada não somente com o campo puro da segurança pública ou ao campo do processo penal, mas ao campo da política – não da política eleitoral, frise-se.

Essas relações desembocam em questões de controle, ligados ao relacionamento em via de mão dupla entre polícia e sociedade, pois “a sociedade molda o que a polícia é e a polícia influencia aquilo que a sociedade pode se tornar” (BAYLEY, 2006, p. 173). Além do que se espera das polícias, devido ao pacto social instituído, mas como existem interações outras, além de prender, relatar, socorrer, etc, que alteram ou influenciam as relações das partes.

Assim, para Bayley (2006, p. 173)

As interações deliberadas entre a polícia e a sociedade pertencem ao domínio da política e ocorrem primariamente através do governo. Elas consistem, de um lado, nas tentativas da comunidade em direcionar e controlar a polícia e, do outro, na pressão policial sobre a vida política. A primeira interação representa a questão da responsabilidade e a segunda, do policiamento político.

Estamos, então, diante da questão do controle e da responsabilidade da atividade de policiamento, que existe para que se atinjam os fins aos quais as comunidades se propõem. Vejamos,

O controle do comportamento policial é exercido por mecanismos localizados tanto dentro quanto fora da polícia. A avaliação jurídica do direito de atirar contra uma multidão enfurecida é um caso de controle externo; o rebaixamento de posto de um subinspetor por um superintendente é um caso de controle externo (BAYLEY, 2006, p. 175).

São distinguidos quatro grupos de mecanismos de controle, são eles: externos-exclusivos; externos-inclusivos; internos-inclusivos e internos-explicitos. Não é oportuno tratá-los aqui de forma pormenorizada, apenas relatamos para ciência, uma vez que é importante saber que há limites não somente à atuação policial ordinária, mas também ao caráter político da atuação policial.

Vimos a partir de Weber (2007), que a relação entre o emprego da força e o Estado é indissociável, sob o risco de este último não existir se não controlar a primeira. Assim, ao se estudar um, parece ser difícil não ter de estudar o outro.

É neste contexto que Bayley (2006) afirma que nos estudos acerca do policiamento a análise do “papel que a polícia desempenha na vida política dos países...” se destacam. Ele prossegue afirmando a obviedade desta situação, na medida em que “a polícia está para o governo, assim como a lâmina está para a faca”, e por isso a peculiaridade dos governos delimitam como sua polícia age, ele frisa que, por isso, os governos autoritários comumente são chamados de “Estados policiais”, com forças policiais eminentemente repressoras, ao inverso dos governos democráticos que controlam com mais acuidade suas forças policiais, pois

[...] a manutenção de um controle social é fundamentalmente uma questão política. Não apenas ela define poderosamente o que uma sociedade pode tornar-se, mas é uma questão pela qual os governos têm um grande interesse, porque sabem que sua própria existência depende disso. Por todas essas razões a polícia entra na política, querendo ou não (BAYLEY, 2006, p. 203).

Portanto, a polícia por mais profissional que possa ser, está imbricada na política ao extremo de, por vezes, ser submetida aos interesses políticos dos governos, por mais antiprofissional que isso seja.

Como formas de participação política, Bayley (2006, p. 211-212) reconhece seis modos:

Determinando quem são os atores políticos, regulando processos competitivos, defendendo ou não regimes de ataques violentos, secretamente monitorando e manipulando grupos políticos, defendendo a polícia dentro e fora do governo e proporcionando apoio material. Estes modos de participação, entretanto, não representam todas as áreas de atuação possíveis. Estas são apenas as seis maneiras principais de influência direta [...].

Logo, além de reconhecer as formas de intervenção direta, ele alude às interveniências indiretas, que podem ser tão ou mais fortes que as anteriores. E ainda as indica: a proximidade com a sociedade faz do policial uma espécie de professor cívico, capaz de influenciar comportamentos e incutir valores no seio da sociedade; a força policial tem capacidade de influenciar a percepção de legitimidade de um governo, vez que ela é quem faz uso, por exemplo, de mecanismos como a força física; as forças policiais são capazes de apresentar os problemas sociais de uma nação; influenciam, contribuindo, no desenvolvimento econômico de uma nação (BAYLEY, 2006).

Por fim, conclui que as polícias têm participação na vida política por uma via dúplice, pois apesar de serem influenciadas pelos governos que podem dar suas diretrizes específicas, ao mesmo tempo ela própria é capaz de, reciprocamente, atuar de modo diverso aos interesses do governo e alterar sua legitimidade, corrompendo a força política.

Vimos agora como a polícia se constituiu a partir das modificações profundas ocorridas na transição ocorrida nos últimos séculos, pós iluminismo. Desse ponto combinaremos tudo já exposto usando a cidadania como mote.

2.4 A cidadania

Após a transição democrática de 1985 houve no país uma espécie de euforia no sentido de que todos os erros sociais do período de exceção seriam superados quase que de uma forma imediata ou automática, conforme aponta Carvalho (2002).

O autor destaca, dentre outras questões, que diversos segmentos nacionais passaram a adotar o termo cidadania que superou o próprio termo povo, naquele período, assim a própria constituição promulgada em 1988 foi apelidada de cidadã. Nesse contexto, ele observa que

Havia ingenuidade no entusiasmo. Havia a crença de que a democratização das instituições traria rapidamente a felicidade nacional. Pensava-se que o fato de termos reconquistado o nosso direito de elegermos nossos prefeitos, governadores e presidente da república seria garantia de liberdade, de participação de segurança, de desenvolvimento, de emprego, de justiça social. De liberdade ele foi. A manifestação de pensamento é livre a ação política e sindical é livre. De participação também. O direito ao voto nunca foi tão difundido. Mas as coisas não caminharam tão bem em outras áreas. Pelo contrário, já 15 anos passados desde o fim da ditadura, problemas centrais da nossa sociedade, como a violência urbana, o desemprego, o analfabetismo, a má qualidade da educação, a oferta inadequada de serviços de saúde e saneamento e as grandes desigualdades sociais e econômicas ou continuam sem solução, ou se agravam, ou, quando melhoram é em ritmo muito lento (CARVALHO, 2002, p. 7-8).

Ora, vemos no excerto que o país já tinha em vigor há quinze anos o funcionamento do modelo de democracia republicana consagrado na Constituição de 1988, oposto do momento de exceção vivido entre 1964 e 1985, mas ao mesmo tempo aponta problemas que, herdados do período antidemocrático não apenas se mantiveram, mas em alguns casos acentuaram-se, tal qual um anticlímax causado por um final – de um filme policial – no qual o criminoso que todos esperavam se dar mal, consegue fugir e viver feliz para sempre. Afinal, acreditava-se que bastava a mudança do regime para que tudo melhorasse.

Pois bem, a história nos apresenta exemplos semelhantes e até mais relevantes como um decorrente da combinação da Revolução Francesa e Industrial. Na França, apesar de consagrarem-se os ideais da liberdade, igualdade e fraternidade, a essência liberal foi a que mais se consolidou na prática. Comparato (2010), diz que a isonomia jurídica, que se dispunha a assegurar a igualdade de todos à partir da lei, em oposição aos sistemas de proteção antes existentes, derivados de institutos como a família, o clã ou a religião, não tardou a mostrar-se sem utilidade prática, devido ao enorme contingente de pessoas que eram impelidas ao trabalho nas novas indústrias capitalistas

Patrões e empregados eram considerados pela majestade da lei, como contratantes perfeitamente iguais em direitos, com inteira liberdade para estipular o salário e as demais condições de trabalho. Fora da relação de emprego assalariado, a lei assegurava imparcialmente a todos, ricos e pobres, jovens e anciãos, ricos e mulheres a possibilidade jurídica de prover ‘a sua subsistência e enfrentar as adversidades da vida, mediante um comportamento disciplinado e o hábito da poupança. O resultado dessa atomização social, como não poderia deixar de ser, foi a brutal pauperização das massas proletárias já na primeira metade do século XIX (COMPARATO, 2010, p. 64-65).

Observa-se que, em ambos os casos apesar de se tratarem de mudanças essenciais e inquestionavelmente necessárias, o resultado alcançado passou ao largo do esperado. No caso

brasileiro a democracia houve reestabelecida em oposição ao arbítrio e no caso europeu a estruturas exploratórias mantidas pela nobreza e pelo clero foram superadas. Mas, ainda assim, o resultado não trouxe melhora real na condição de vida dos cidadãos. Aumentou-se a participação popular nas questões políticas no Brasil, mas não houve melhora de serviços básicos essenciais, o europeu passou a ter opções de emprego, mas se tornou miserável. A resposta para tais problemas está na cidadania, ou melhor em suas dificuldades.

Assim, podemos observar que somente é possível ser cidadão, quando um sujeito é alçado a condição de portador de direitos, estes que necessitam ser assegurados seja através da retração da ação de outrem, além de outros que exigem uma ação incisiva. Como exemplo, em seu primeiros estágio, o direito à vida exige apenas que não se mate alguém, mais quando observamos em um estágio mais avançado, vemos que é necessário também que se assegure, por exemplo, saúde e segurança alimentar, para que as pessoas não morram. E isso, em um sentido mais prático, e relacionado aos problemas já anteriormente elencados, exige não apenas sejam criadas normas de cidadania, mas que estas sejam materializadas de fato. Diante do exposto sobre conformação e objetivos de um Estado, parece antinacional e/ou antipatriótico que um Estado não se disponha a assegurar o de melhor a todos os seus integrantes.

2.4.1 A cidadania por um viés sociojurídico

Os processos exemplificativos da Revolução Francesa e da Constituição Federal brasileira nos apresentam o avanço do direito na sociedade ocidental, em um processo que tem parcela considerável de sua gênese na Inglaterra do Rei João Sem Terra, exatamente quando esse estabelece a Magna Carta de 1215, que como documento jurídico limita os poderes do Rei contra seus súditos. Ao se estabelecer uma lei, o que se faz na prática é criar uma normativa que ao regular determinada situação afasta o arbítrio e, por consequência, iguala a todos.

As normas que tomamos como exemplo essencialmente se prestam a isto, mas após escritas e formalizadas, necessitam ser materializadas. Observando os fatos, vimos a validade conceitual da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão e da Constituição da República Federativa do Brasil ao mesmo tempo que vimos que suas propostas não foram implementadas com sucesso.

No caso pós-revolução Francesa temos um problema causado pela não combinação entre a liberdade e a igualdade, como se viu no avançar da Revolução Industrial, com jornadas de trabalho de até 16 horas e emprego de crianças em atividades fabris, por exemplo.

O filme “Germinal”, de Claude Berri (1993), que trata da vida no entorno de uma mina de carvão na França do século XIX. Baseado na obra de Émile Zola, do mesmo nome, mostra o desequilíbrio existente na relação entre os donos da mina e os trabalhadores. Em linhas gerais, os trabalhadores vivem em função de trabalhar e apenas sobrevivem tal qual animais enquanto não trabalham, nos poucos momentos em que não estão minerando. Já os proprietários vivem uma vida de descanso, gozo, asseamento e fartura, nesse caso bancada pelo trabalho dos primeiros. Assim, se vê que a relação entre as duas classes é desigual e injusta, apesar de estar em total concerto formal com o ideário posto. A revolução assegurou a liberdade e direitos combinada com uma liberdade sem mediação.

Nesse sentido, é Tilly (1996) que vai observar que no processo de consolidação dos Estados a relação estado e nação vai, à medida que reconhece e explora o vínculo com os seus cidadãos, ter que mediar as relações sociais de uma forma totalmente diferente do que existia até então, não por se antever essa necessidade, mas por não lhe restar outros caminhos

Típicos programas políticos burgueses - eleições, parlamentos, amplo acesso aos cargos, direitos civis - tornaram-se realidade. Quando os cidadãos adquiriram direitos legítimos sobre o estado escudados por eleições parlamentares e legislação parlamentar, os mais bem organizados entre eles exigiram que o estado agisse no campo do emprego, do comércio exterior, da educação e finalmente de muitas outras coisas. Nas relações capital-trabalho os estados intervieram através da definição das greves e sindicatos trabalhistas admissíveis, do controle de ambos e da negociação ou imposição de acordos nos conflitos (TILLY, 1996, p. 187).

Assim, se percebe haver um hiato entre o previsto e o materializado que exige uma intervenção ativa para tal, vez que tais demandas superam aquelas dos direitos civis e até mesmo políticos, como visto, assegurados.

É Marshall (1967) que apresenta em sua construção a linha evolutiva que pauta esta questão, para ele, a cidadania entendida como status de direitos atribuídos, se expande ao desdobrar-se sequencialmente a partir da consolidação dos direitos civis, que se transformam em políticos e logo passam aos direitos sociais. Baseava-se no fato de crer no progresso das classes subalternas, ao questionar-se sobre os limites desse progresso, disse que

O problema não é se, em última análise, todos os homens serão iguais – certamente que não o serão – mas se o progresso não pode prosseguir firmemente, mesmo que vagarosamente, até que devido à ocupação ao menos todo homem será um cavalheiro. Afirmo que pode e que isso acontecerá (MARSHALL, 1967, p. 59).

O que percebemos é que a cidadania, em linhas gerais, perpassa pela efetivação de direitos, notadamente os sociais e que, para isso, exige intermediação ante o desequilíbrio

natural nas relações entre todos em uma sociedade. O movimento francês não foi capaz de assegurar tudo o que prometera, vez que as diferenças entre as pessoas, decorrentes da pluralidade, sejam por outras razões, que as já até aqui postas, mitigam esse ideário de liberdade e igualdade sem mediação.

Enfim, a liberdade e a igualdade existem e estão postas para todos, mas nem todos tem a mesma capacidade de exercê-las de forma igual. Um cadeirante não frui do seu direito de ir e vir tal qual o faz um não cadeirante.

A efetivação aqui em objeto é ligada ao conceito de liberdades positivas ou segunda geração de direitos humanos, conforme a obra de Karel Vasak (1983), referindo-se aos direitos sociais que os indivíduos por si só não são capazes de exercerem, exigindo uma contraprestação do Estado para tal. Estado este que necessita se omitir de agir, por outro lado, para assegurar os direitos civis e políticos. Nesse sentido, frise-se a consolidação do modelo de Vasak, em julgado do Supremo Tribunal Federal

[...] enquanto os direitos de primeira geração (direitos civis e políticos) – que compreendem as liberdades clássicas, negativas ou formais – realçam o princípio da liberdade e os direitos de segunda geração (direitos econômicos, sociais e culturais) – que se identifica com as liberdades positivas, reais ou concretas – acentuam o princípio da igualdade (BRASIL, 1995).

Portanto, o processo de formação do Estado em linhas gerais demonstra como o homem amadureceu abandonando a vida solitária para viver de modo gregário, observando a necessidade de um poder cedido por todos e que a todos submete, inclusive com o emprego da força como condição essencial. Mas todo esse processo não foi definitivo, ou não o é, pois outras demandas surgem nessa nova conformação resultante do processo e a ação do Estado é essencial para manter o equilíbrio das relações internas. Se para prover a cidadania cabe à sociedade cobrar as prestações da organização administrativa, que se materializa através dos seus órgãos como a polícia, esta responsável por prover a incolumidade das pessoas e sua integridade física, ter uma que faça exatamente o contrário subverte toda a ordem.

A seguir percorremos o caminho histórico de constituição da polícia brasileira, suas vinculações aos interesses políticos, as influências externas e a subversão de sua função pública de proteção ao cidadão, notadamente através dos esquadrões da morte.

3 HISTÓRIA DA POLÍCIA BRASILEIRA E OS ESQUADRÕES DA MORTE

Não se pretende fazer aqui, um registro exaustivo ou profundo sobre esse tema. Não obstante, entendamos ser importante traçar essa trajetória histórica para melhor delinear o objeto deste trabalho. Desse modo, serão feitos apontamentos sobre tal trajeto, desde o período colonial até os anos 1960/1970.

3.1 Polícia do Brasil colonial.

Desde a chegada da frota de Cabral às costas do Brasil até a vinda da família Real no início do século XIX, o modelo de gestão aqui posto era o de exploração, o que influenciou e, portanto, caracterizou as instituições em vigor. Logo, é tendo por base a exploração da colonial ao invés do estabelecimento de uma nação, que se formam as “forças policiais” de então.

As demandas que deverão ser atendidas por tais forças, segundo Fernandes (1973), referem-se à proteção contra-ataques internos e externos, como os dos indígenas e os perpetrados por outros Estados europeus; defesa da ordem colonial contra tentativas de independência ou outras formas de autonomia e a manutenção do sistema econômico em vigor, a escravidão.

Nos primeiros anos da colônia, devido às suas peculiaridades, não havia um sistema policial, o que somente começa a ser gestado a partir da decisão de

[...] Men de Sá (que) resolveu estabelecer definitivamente um núcleo de população no Rio de Janeiro. Com esse propósito [...] decidiu nomear os principais funcionários, entre os quais figurava Francisco Fernandes, que foi designado para o cargo de alcaide-carcereiro[...]. Dessa decisão [...] foi que nasceu a primeira ideia de organização policial da cidade [...] sob a influência das leis portuguesas em vigor. (BARRETO FILHO; LIMAb, 1939 p 34).

Em linhas gerais, a organização da segurança que vigorou no período partia de uma formatação que desdobraremos na sequência. Tratavam-se de 3 forças que atuavam de modo repressivo e conforme Fernandes (1973), dividiam-se da seguinte forma: a Tropa de Linha ou de 1ª Linha, que era regular e possuía profunda relação com os interesses da metrópole e eram constituídos por portugueses nos postos importantes e por colonos nas demais funções; os Terços ou tropas de 2ª Linha, que constituíam Milícias, que atuavam como auxiliares das Tropas de Linha, tendo seu efetivo recrutado de forma obrigatória dentre os colonos, eram

comandados pelos proprietários ou por oficiais de carreira, neste caso eram majoritariamente portugueses; e os Corpos de Ordenanças ou tropas de 3ª Linha, compostos por cidadãos provenientes de diversos estratos da sociedade, desde que não integrados às tropas de primeira e segunda linhas. Funcionavam sediadas e adstritas aos seus Municípios, sendo a menos militarizada dentre as três.

Assim, nas forças auxiliares deste período, era possível a participação de índios, negros e mestiços, estes que participaram de modo relevante no combate aos invasores estrangeiros no período (CASTRO, 1977 p 6). Tais forças apenas refletiam as necessidades e características do período, não representando uma ancestralidade institucional das polícias. Esse percurso serve como ilustração à caracterização do que se define como função pública das polícias nos períodos políticos que exigem tais definições, notadamente no campo republicano.

3.2. As polícias do Império

A vinda da família Real alterou profundamente a administração da então colônia, que foi elevada de categoria administrativa. Apesar de o modelo anteriormente em vigor não haver sido totalmente extinto, foi alvo de modificações.

As profundas mudanças administrativas que a sua chegada provocou, inclusive, alterações recorrentes na vida cotidiana de toda a sociedade carioca impactada pela corte joanina e agregados, pois

para acomodar os acompanhantes da corte, o conde dos Arcos instituiu o sistema de aposentadorias que, na prática, requisitava as casas dos moradores locais para aconchego da nobreza. Na porta de muitas casas foram pregadas as letras PR – Príncipe Regente –, interpretadas pela população como Ponha-se na Rua. “O afluxo de uma grande quantidade de pessoas agravou os problemas urbanos. Além da falta de moradia, havia carência no abastecimento de água, saneamento, segurança pública”, descreve o historiador Paulo de Assunção (2008: 88). Essa situação causou um enorme rebuliço tanto para a população que ficava desabrigada, quanto para a nobreza portuguesa que considerava as moradias desconfortáveis, mal construídas e sem o luxo das suas residências em Lisboa. Já a população mais pobre ficou marginalizada à região norte da cidade, circunscritas aos bairros de Catumbi e Mata-porcos. Nesse espaço, as habitações se restringiam a choças aglomeradas entre os morros e o mar, o que já marcava a profunda desigualdade social no espaço geográfico (MEIRELLES, 2015, p. 11).

Não parece ser complicado imaginar que esta verdadeira espoliação de imóveis, somada às próprias dificuldades de suprir as demandas geradas pela chegada de tamanha comitiva, impactou, para pior, o seio da sociedade, piorando a condição de vida de muitos.

Deste modo, parece oportuno a criação dos órgãos de polícia por parte do Príncipe, uma vez que na cidade do Rio de Janeiro, à época, muito se havia de escravos e homens livres pobres na cidade, o que causava espécie aos portugueses¹³.

Mas existe uma forte barreira nesta área, decorrente da precariedade das fontes de pesquisas disponíveis, uma vez que

O tema da história da polícia é bastante recente na historiografia. Até os anos 1960, existia apenas uma historiografia oficial ou quase, realizada em sua maioria por antigos policiais. Da mesma forma, o tema era bastante raro nas ciências sociais. Diversos elementos da década de 1960, agitações raciais, estudantis etc. contribuíram para dar maior visibilidade à polícia e começaram a transformá-la em um foco de interesse acadêmico (BRETAS; ROSEMBERG, 2013 p 162).

A ausência de material robustecido pelo filtro da metodologia limita a pesquisa do tema, apesar de não inviabilizar reflexões sobre o contexto de sua formação histórica. Isso posto, refletindo com bases nos estudos de Max Weber (2007), percebe-se que o Príncipe logo tratou de organizar sua força policial. Em menos de um mês após o desembarque da família real, o Príncipe regente decide organizar a força policial do país.

Segundo Barreto Filho; Lima (1939b), uma das primeiras providências do príncipe regente foi o de estruturar as forças policiais, para tanto, tomando por base o sistema policial português, criou a Intendência Geral da Polícia da Corte e do Estado do Brasil, em 05 de abril de 1808, centralizando-o, criou também o regimento dos Dragões da Independência em 13 de Maio do mesmo ano e, por fim, a criação da Divisão Militar da Guarda Real de Polícia, em 13 de Maio de 1809.

Sobre essas duas estruturas policiais citadas acima, excetuando-se os Dragões, Rosenberg (2010) alerta sobre a provável imprecisão de atribuir a ambas a qualidade de embrião das atuais polícias civis e militares, respectivamente, devido à impropriedade, ao anacronismo e a complexidade que envolve estas atribuições e outras questões formais e estruturais ocorridas durante todo o período, até a atualidade. E podemos observar a pertinência dessa observação a partir do que segue:

A independência não acarretou, durante o Primeiro Reinado, qualquer modificação do sistema militar herdado do período colonial. Persiste a

13 Conforme www.multirio.rio.gov.br/index.php/estude/historia-do-brasil/brasil-monarquico/88-a-corte-no-rio-de-janeiro/8854-a-vida-na-corte-e-as-transformacoes-na-cidade-do-rio-de-janeiro

organização em três linhas, respectivamente: Exército, Corpos Auxiliares e Terços de Ordenanças. Ressalte-se também a utilização de tropas estrangeiras na repressão aos movimentos de contestação ao poder “absolutista” do Imperador (sobretudo na Confederação do Equador) (FERNANDES, 1973 p. 68)

Portanto, por exemplo, se não era de competência nem da Intendência Geral, nem da Divisão Militar da Guarda Real cuidar dos movimentos populares, já temos uma assimetria de ordem radical entre tais organizações imperiais e as polícias civis e militares da atualidade.

Sobre a Guarda Real, sua formação era subordinada ao Intendente Geral de Polícia, além de não possuírem seu próprio orçamento, tendo como base dos seus recursos aqueles provenientes de tributos públicos, alguns empréstimos e auxílio dos proprietários de casas comerciais da área. Ainda há o destaque a um traço característico da sua atuação, eram violentos e brutais tal qual era a vida naquele período (SOUSA; MORAIS, 2011).

A Divisão da Guarda logo se envolveria em eventos políticos, que seriam responsáveis por sua dissolução em 17 de julho de 1831. O segundo grande movimento na estrutura policial brasileira é a criação da Guarda Municipal de natureza civil e com profundas ligações com o governo central (FERNANDES, 1973), e da Guarda Nacional, em 1831, que segundo Castro (1977), surgiu como uma força democrática que teria mantido essa característica até 1950, quando atuou de modo destacado tanto militar, quanto policialmente.

O contexto desta reforma policial, ocorrida após o período de instabilidade da abdicação de D. Pedro I, é o processo de estabelecimento do poder político, que ao ser assumido pelo grupo de natureza moderada que sucedeu o Imperador, precisa lidar com o Exército, uma força consideravelmente estruturada e, ao mesmo tempo, ressentida com o que chama de “portuguesismo” da Coroa, que o levou a apoiar o movimento que culminou na abdicação (FERNANDES, 1973). O Exército tornou-se, então, uma presença inoportuna aos moderados que assumiram o poder, por isto houve a realização da primeira, de fato, reforma no sistema de segurança/policial de 1831.

As polícias, a partir do período regencial, são atingidas por um processo de descentralização, que permitirá um certo nível de independência nas províncias, notadamente pelo trabalho da Guarda Nacional vez que

a história da Guarda Nacional, nos seus primeiros dezenove anos, esteve estreitamente ligada ao esforço desenvolvido pelo Governo na manutenção da integridade nacional. A ação pacificadora da milícia cidadã, a valorização da prestação de serviços cívicos tornaram-na o principal elemento de sustentação do Trono e conservação do regime monárquico (CASTRO, 1977 p 233).

A característica cívica da Guarda Nacional transmutou-se em aristocrática e o viés conservador do governo a partir de 1848 modificaram-na profundamente

Toda a estrutura liberal, cidadã, civil, começou a enfraquecer-se no momento em que a nação teve de enfrentar as primeiras ameaças de guerras externas. Os atritos do Prats e a Guerra do Paraguai vão marcar o início do fortalecimento das tropas de 1ª Linha. As transformações sofridas pela Guarda Nacional e as reformas de 1850 e 1873 já haviam transformado a milícia numa força puramente política (CASTRO, 1977).

Após 1850 a Guarda Nacional entra em uma espécie de entropia, enquanto força de segurança, dada as modificações administrativas que as submete. A Guerra do Paraguai (1864-1870), após seu fim e a deterioração da Guarda Nacional como força policial, ajudou no encorpar das organizações policiais mais centralizadas – ligadas aos presidentes das Províncias e ao Poder Central. Bretas e Rosemberg (2013, p. 9) afirmam que, neste contexto, o

[...] ponto a ser destacado é a ampliação do espaço de autonomia funcional que adquirem os aparatos policiais, principalmente em sua vertente militarizada — uma autonomia que se reveste de dois sentidos. Como já mencionado, estabelece-se uma distância em relação à esfera do político e às tramas palacianas. A sempiterna preocupação acerca do “quis custodiet ipsos custodes” (quem vigia os vigilantes) já aparece no discurso político do século XIX, com os remarques a respeito da emergência de um daninho “estado dentro de um estado”. Os mandatos policiais, reconhece-se, extravasam as meras prescrições pretorianas, esgueirando-se pela consecução de demandas muito mais difusas, que percorrem não apenas a pressão senhorial pela imposição da ordem escravista, o que transformaria os policiais em epítomes de capitães do mato, mas que assimilam solicitações mais comezinhas do “público em geral”, imerso nas questiúnculas invisíveis do dia a dia rural, mas que não despertavam interesse dos administradores quando vão elaborar os relatórios de prestação de contas.

Vemos que o mandado policial é impreciso em seu rol de atribuições, o que os fazem desempenhar seus misteres de modo duvidosamente amplo¹⁴. Tal situação usada em seu limite é capaz de desvirtuar o trabalho policial em prol da sociedade.

Ainda segundo Bretas e Rosemberg (2013), nas últimas décadas do império ocorre um fenômeno junto às instituições policiais brasileiras, especificamente a percepção que existe um saber policial, no sentido observado por Baley (2006). Percepção que tal atuação se reveste de um ramo profissional, com características próprias, identidades e outras

14 Em 2017, na cidade de N. S. de Aparecida, na ausência de qualquer outra autoridade pública capaz de atender aos reclamos da ocorrência, a Polícia Militar, para assegurar o direito à propriedade recolheu um animal semovente à unidade policial do Município. <https://www.sosergipe.com.br/secretario-afasta-oficial-da-pm-que-prende-cavalo/>

particularidades, que apesar de incipientes e, de certa forma ainda em discussão até hoje, começarão a tomar contornos mais nítidos a partir da República.

3.3. A Polícia e a República

Com a Proclamação da República e sua nova ordem, a estrutura organizacional do Estado se modifica com o regime. A abolição da escravatura também gerará efeitos no trabalho policial. Apesar de mudar-se um regime imperial para outro republicano se trata de uma situação radical, mas no caso brasileiro isso pode ser questionado, o que não diminui a influência do fato no objeto

[...] Isto porque embora a República não tenha significado uma alteração fundamental na composição da classe dominante, nem na fração hegemônica (a burguesia agrária, sobretudo a cafeicultura), viria a exigir uma modificação ou rearticulação das instituições mantenedoras da ordem. Assim a mudança da estrutura política reflete-se – juntamente com a abolição da escravidão - na conjunção de uma nova ordem a ser defendida (FERNANDES, 1973, p 148).

Desse modo, haveria mudanças, mas não tão radicais quanto se pode pensar hoje. Na verdade, uma mudança parecida mais com uma adaptação parcial. A busca pela profissionalização é apontada por Bretas e Rosemberg (2013), particularmente através dos delegados de polícia e a profissionalização da Polícia Civil, que passa por uma grande reforma em 1905, quando esta passa definitivamente ao controle dos Estados e se transforma em uma categoria de carreira dentro de um processo de retomada do protagonismo das forças policiais perdido para o exército, nos primeiros anos da república (FERNANDES, 1973).

Outro aspecto relevante ao processo de profissionalização é apontado por Sousa e Moraes (2011), agora as polícias que antes se focavam nos homens livres e os escravos das cidades teriam que lidar com a massa vinda do campo, após a abolição. Houve, inclusive, uma mudança na Lei Penal, para tal intento. O resultado prático foi a concentração das ações mais nas pessoas que nos atos criminosos e na criminalização dos seus hábitos.

3.3.1 A Era Vargas

Um novo ajuste será feito a partir do fim da República Velha (1930) com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder:

Voltando a análise para a relação das polícias militares após a revolução de 1930, ou seja, com o começo do Governo Vargas, se percebe uma centralização de poder e um esvaziamento da autonomia estadual. Vargas em seu governo provisório provocou um desmantelamento do aparato bélico das polícias militares, isso ocorre por decorrência de um complexo envolvimento

de Vargas com as forças no Exército, até mesmo envolvendo uma reformulação no aparelhamento das forças do Exército, aqui podemos citar o esforço na reformulação da ideologia do exército frente a questões políticas e até mesmo a renovação no quadro dos oficiais da força (RIBEIRO, 2011, p. 8).

Na era Vargas, a polícia muda seu foco, saindo do controle dos indivíduos e seus costumes. Para Carvalho (2007) coube à polícia um papel de destaque na formação e manutenção do Estado autoritário de então, quando passaram a conter grupos políticos que divergiam do governo, inclusos nesse grupo qualquer um que fosse considerado inimigo como os judeus e os comunistas, dentre outros que foram submetidos ao controle e à vigília. Isso não reduziu o controle sobre as anteriores classes pobres, houve uma ampliação de atribuições.

Algumas das mudanças ocorridas no período, a partir de Costa (2004), puderam ser observadas em suas funções e responsabilidades, por exemplo, o chefe de polícia teve suas atribuições expandidas, bem como a própria organização policial, que chegou a ultrapassar o Ministério da Justiça. A chefia de polícia de Vargas interferia em todos os órgãos de polícia do país, enquanto o próprio chefiava seu aparato de polícia política.

Após o período Vargas, que dentre outras coisas enfraqueceu as polícias militares e passou o protagonismo para as polícias civis (SOUZA; MORAIS, 2011), como visto acima, uma mudança significativa somente ocorreria a partir do Regime Militar, em 1964, quando a polícia volta a agir tal qual o governo Vargas.

Mas após o fim da era Vargas ocorre um fenômeno que moldaria todas as forças de Segurança Pública nacionais: a intervenção internacional gestada através da Doutrina da Contenção de George Kennan.

3.3.2 A Doutrina da Contenção

O processo desencadeado pelo presidente estadunidense Harry S. Truman na orientação de sua política internacional após o fim da Segunda Guerra é condição essencial para se entender as razões que reforçam certas características das forças policiais brasileiras e desembocam no surgimento dos Esquadrões da Morte. Neste contexto, a atuação de George Kennan foi fundamental ao resultado obtido.

George Kennan era um Diplomata dos Estados Unidos a quem se dava pouco destaque, apesar de ser um profissional acima da média. Nos anos 1940, desempenhava suas atividades na Embaixada Norte-americana em Moscou, tratando especificamente de assuntos russos, dentre os quais era o especialista em tradições, costumes e cultura. Por ocasião de uma

declaração dura de Stalin, opondo capitalismo e comunismo, Kennan foi instado a se manifestar, o que fez “desencadeando um processo que afetaria a política externa norte-americana por quase meio século” (PENNACCHI, 2011, p. 36).

Kennan enviou uma mensagem resposta, propondo uma estratégia em relação aos interesses americanos frente à União das Repúblicas Socialistas Soviéticas:

[...] mensagem que ficou conhecida como o *Longo Telegrama*. [...] delineava um plano de ação para o relacionamento dos EUA com a União Soviética. A essência do estratagema de Kennan se baseava no reconhecimento da existência de interesses antagônicos e irreconciliáveis entre as duas potências. No entanto, o diplomata estadunidense acreditava que os EUA deveriam desenvolver estratégias que evitassem o confronto direto com a potência rival e aproveitassem a superioridade do regime democrático capitalista frente ao estatismo socialista soviético. Para ele, era fundamental que, naquele cenário caótico, os EUA demonstrassem ao mundo capacidade de liderança e direção para fazer frente ‘as ameaças reinantes e conduzir (grifo nosso) as democracias à constituição de uma nova ordem mundial mais justa e estável (MUNHOZ, 2012, p. 5-6).

A tentativa de contenção do comunismo na América Latina articulou-se diretamente a uma aproximação aos Estados Unidos em diversas frentes. Tal aproximação ganhou especial fôlego no Governo do General Eurico Gaspar Dutra. Segundo Franchetti (2008), o governo Dutra demonstrou que o Brasil era um campo propício ao investimento de capitais estadunidenses, através da liberação de importações, sobretudo pela perseguição ao “Monstro Vermelho”, por meio de uma série de ações antidemocráticas, dentre elas, a cassação da legalidade do Partido Comunista Brasileiro (PCB).

Essa condução defendida por Kennan, como vimos, frente a esse campo fecundo de aplicação, não se daria através da força física, mas através de outras estratégias, de modo a conter o avanço soviético, o modo de implementação disso escolhido por Truman foi pouco afeito à soberania das nações amigas, usando além das forças armadas as forças de segurança pública, como veremos a seguir.

3.3.3 A Doutrina e as polícias

Influenciar a ação das polícias dessas democracias será uma das armas da Doutrina da Contenção¹⁵. Esse tipo de procedimento já existia desde os anos 1930, mas através do treinamento de membros das forças militares de países da América Latina, já como reação aos interesses daqueles três países que viriam a formar o Eixo - da Segunda Guerra Mundial - na

15 Kennan defendia que a política externa dos Estados Unidos da América deveria ser pensada a logo prazo, no rumo de uma contenção vigilante, paciente e firme das tendências expansionistas intentadas pela União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, para que fosse possível respondê-las com dissuasão indireta (Munhoz, 2012, p 7).

Região. Os Estados Unidos intensificam o recebimento de militares latino-americanos em programas de formação e aperfeiçoamento nas suas escolas militares, além de os auxiliarem nos processos de criação e estruturação de serviços secretos próprios. Nesse mesmo período, o governo norte-americano designou o *Federal Bureau of Investigation* (FBI) para investigar as atividades internas de subversivos:

na verdade, o FBI não poderia ter realizado seu trabalho de contraespionagem interna sem as polícias locais e seus esquadrões de inteligência. Estes representavam “um filtro para... o processamento... de dados disseminados privadamente... [com a utilização de] escutas ocultas e grampos telefônicos em situações em que o [FBI] relutava em assumir riscos constitucionais (HUGGINS, 1998, p.68).

De pronto, duas coisas se destacam: a importância fundamental do trabalho das polícias como um filtro no trabalho com as informações e a preocupação do FBI em se ocultar nesse processo, devido ao risco de cometer ilícito constitucional, o que reitera a importância da atuação policial dentro do processo.

Esse protagonismo das polícias seguirá no radar do FBI, fazendo parte das estratégias utilizadas quando o governo norte-americano decide internacionalizar as ações de inteligência.

Em 1940, foi atribuída ao FBI a completa responsabilidade por toda atividade norte-americana de inteligência no Hemisfério Ocidental, através do seu novo Serviço Especial de Inteligência (*Special Intelligence Service – SIS*), instituído por “orientação telefônica” de Roosevelt em 24 de junho de 1940 (HUGGINS, 1998, p.69).

A ação expansiva parece razoável em um contexto de uma Guerra mundial em andamento, apesar de que, os vínculos a serem criados poderiam durar muito, algo que foi considerado, pois “obviamente, as amizades criadas por esse tipo de ‘cooperação’ puderam ser utilizadas como base para que o FBI estabelecesse uma cabeça-de-ponte na região após a Segunda Grande Guerra” (HUGGINS, 1998, p.69).

Assim, sucedeu-se a instalação de uma espécie de base de ações norte-americana no Rio de Janeiro.

Apesar das reservas do Embaixador dos Estados Unidos, os agentes do SIS, “com ajuda de brasileiros” (*grifo nosso*), instalaram um escritório do “Serviço Secreto “lá mesmo no Rio de Janeiro, ‘a Avenida Presidente Wilson, no centro da cidade – supervisionados pelo adido cultural norte-americano. Isso deu aos Estados Unidos a oportunidade de “saber tudo o que acontece nos mais altos escalões da política brasileira” (HUGGINS, 1998, p.71).

Dois fatos chamam a atenção: a resistência do Embaixador americano, que parece relacionar com o receio constitucional que levou o FBI, como anteriormente citado, a buscar os serviços das polícias locais e a ajuda de brasileiros que sugere uma informalidade dessa ação, algo questionável. Mas já se pode observar a inserção norte-americana na polícia brasileira, a partir desse ponto.

As relações seguiram se aperfeiçoando durante o período da guerra, quando o FBI passou a levar brasileiros para treinarem em sua Academia recente, em Washington D.C., o que rendia aos brasileiros, um prestígio ímpar (HUGGINS, 1998).

Passada a guerra, os Estados Unidos deixarão de se preocupar com a ameaça nazista, passando a focar na ameaça comunista, ou melhor, voltaram a se preocupar com ela, preocupação esta que foi repassada às, agora amigas, polícias latino-americanas, que deveriam ser preparadas para neutralizá-la, pois se tratava de ameaças às seguranças nacionais (HUGGINS, 1998) É o momento em que surge a Doutrina/estratégia da contenção por George Kennan.

A influência na formação, controle e emprego das polícias para a “contenção” se tornou assunto essencial, de modo que,

Logo houve uma reconsideração das abordagens iniciais da “purificação” das polícias dos ex-inimigos. Ao invés disso, colocou-se mais ênfase em livrar os sistemas policiais de possíveis influências comunistas. Na Alemanha, por exemplo, o programa [norte-americano] de desnazificação foi afrouxado... para ajudar a restaurar o mais rápido possível o funcionamento de uma força de segurança interna [anticomunista]. [...] Muitas vezes, isso importou na recondução de simpatizantes do Eixo a seus antigos cargos na polícia. Na Coreia, “85% dos policiais que haviam anteriormente servido sob o comando dos japoneses foram simplesmente readmitidos pelas autoridades de ocupação”. Essa polícia, já mal afamada pelo tratamento brutal que infligia aos esquerdistas da Coreia, comportou-se de modo semelhante durante esta era regeneradora (HUGGINS, 1998, p.84).

Observa-se que, para se implementar a política da contenção, não houve muitas considerações éticas e a flexibilização de processos ocorreu, inclusive, a partir desse padrão.

Em linhas gerais, tudo isso estava relacionado a uma noção de que a segurança dos Estados Unidos necessitava ser pensada e executada além das fronteiras do país, que para defender-se do comunismo, essa a maior ameaça, precisava influenciar e utilizar-se das polícias nos países escolhidos como estratégicos: era a segurança preventiva (HUGGINS, 1998).

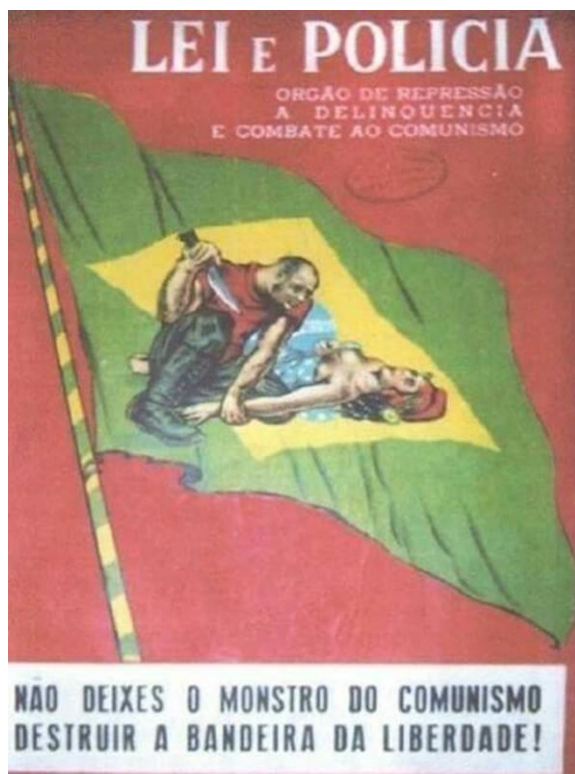
O resultado prático da aplicação da ‘contenção’, especificamente nas polícias, através do “treinamento internacionalizado de polícias estrangeiras chegaria à sua forma definitiva,

com implicações para a centralização, a militarização, o recrudescimento do autoritarismo e a degenerescência de outros países” (HUGGINS, 1998, p.93), ou seja, sendo os países comunistas degenerados e tentando se expandir para países do ocidente, se infiltrando por dentro e assim promovendo as mudanças políticas do seu interesse, isso necessitava ser combatido com extremo rigor. É o inimigo interno!

Um órgão institucional ganha relevo nesse combate desde 1948: a Revista Lei e Polícia, fundada neste ano e que circularia até dezembro de 1964. O periódico se autodefinia como “órgão de repressão à delinquência e de combate ao comunismo”, tendo como função divulgar notícias, e artigos de opinião vinculados ao Departamento Federal de Segurança Pública mas que, todavia, conforme assevera Franchetti (2008), servia para difundir panfletos, livretos, cartazes de “contrapropaganda comunista”, espalhando em todo o território nacional, principalmente junto às corporações policiais, o terror do “perigo vermelho”.

A capa da Revista Lei e Polícia, números 2 e 3, que circulou entre novembro e dezembro de 1948 é definidora de sua “função pública”:

Figura 1 - Capa da Revista Lei e Polícia, nº 2 e 3, nov./dez. 1948



Fonte: <https://br.pinterest.com/valdssuncao/mem%C3%B3rias-do-brasil/>

A revista, autodeclarada de “repressão à delinquência e combate ao comunismo”, exhibe o grande perigo ou “monstro do comunismo” na forma de um homem grotesco

empunhando uma faca e ameaçando uma mulher, envolta em um manto azul, porém no centro da bandeira do Brasil como que a macular o globo que representa a pureza de nosso azul, além da pureza de nosso ventre feminino. Segundo Franchetti (2008, p. 101), a base do discurso da revista,

estruturado na relação texto/imagem, sustenta-se na conotação dos conceitos comunista e comunismo como contrários à ética e aos direitos humanos em todos os seus sentidos. Assim, o processo de construção e tal discurso visa enquadrar os comunistas e sua ideologia em um complexo de ações devastadoras que extrapolam as normas que dão harmonia ao todo social.

Não obstante tal modelo de contrapropaganda, e formação extraoficial das corporações policiais, as polícias brasileiras somente terão que lutar contra os “comunistas de verdade” a partir da resistência armada ao golpe de 1964. Até lá, as polícias formadas e/ou influenciadas pelo FBI e outras vertentes, como a Doutrina de Segurança Nacional¹⁶, nos anos 1950, quando surgem os primeiros esquadrões da morte, só existem para combater o inimigo interno. Os criminosos comuns é que sentirão os efeitos da reforma da polícia brasileira.

3.3.4 O Golpe Civil-Militar de 1964

A nova ruptura brasileira de 1964 carrega consigo mudanças junto ao sistema de Segurança Pública do país, afinal

Em 1964, o golpe militar que pôs fim à “experiência democrática” dos anos 1950, estabeleceu um regime burocrático-autoritário, conduzido por militares e civis, que iria se estender até 1985. O regime militar restringiu a participação política e ampliou o poder das Forças Armadas. Essa nova ordem política era justificada a partir da noção de inimigo interno inscrita na Doutrina de Segurança Nacional [...] (SOUSA; MORAIS, 2011, p 7).

A maior novidade desse período é a atuação das Forças Armadas no serviço de polícia política, algo que não ocorrera no período varguista. Um outro ponto é a novidade do inimigo interno insculpida através da Doutrina de Segurança Nacional, como visto anteriormente.

Ainda conforme Sousa e Moraes (2011), a Ditadura Militar reformou a polícia brasileira em fins dos anos 1960, ampliando não somente seu poder sobre as polícias militares, mas também em relação à atuação destas, passando a ter exclusividade no patrulhamento e manutenção da ordem pública nas cidades.

16 Golbery do Couto e Silva (1981) ao criar Doutrina de Segurança Nacional, segue quase copiando a Doutrina da Contenção de Kennan, no que pertine à existência de uma força comunista em expansão, que necessita ser contida, pois não age apenas no espectro da guerra convencional, mas também se infiltrando nos países alvos, para em conjunto com os nativos promoverem as mudanças políticas necessárias a instalação do comunismo através da subversão. Golbery cita Kennan, fala em terror, oposição ocidente-orientes, guerra fria e até em religião, para explicar a ameaça comunista e a importância da ‘contenção’.

Em 1964 já havia vários anos que tanto as polícias quanto as forças armadas participavam do processo manipulatório decorrente dos processos da Doutrina da Contenção. Os Esquadrões da Morte já existiam desde fins dos anos 1950, com a polícia de Amaury Krueel, como veremos adiante. Mas em linhas gerais, o regime ditatorial estreitou suas relações com as polícias, essas utilizadas na repressão política que marcou o período, conforme Xavier (1996). A edição do Ato Institucional nº 5 em 13 de dezembro de 1968¹⁷, que suspendeu a garantia do *habeas corpus* e garantia de devido processo legal, completou a fórmula necessária para que os excessos policiais aqui em objeto se materializassem.

Em toda essa operação clandestina — o estabelecimento dos interesses estadunidenses em terras brasileiras, cara e complexa, iniciada ainda nos anos 1940, o seu maior efeito foi a corrupção, no sentido literal, que mais uma vez colocaria a polícia contra o povo, e neste sentido, nada mais característico que o surgimento dos Esquadrões da Morte no Rio de Janeiro em fins dos anos 1950.

3.4 Esquadrões da Morte

O objeto deste estudo são os Esquadrões da Morte brasileiros, mais especificamente o que houve no Estado da Guanabara na segunda metade dos anos 1960, consagrado a partir do surgimento oficial dos “12 Homens de Ouro”¹⁸, que foi objeto retratado nos três filmes já apontados, que dele se ocuparam, cada um ao seu modo.

Apesar de estar bem definido o fenômeno observado frente aos filmes, não é fácil encontrar uma definição formal desse tipo de organização criminosa. Nesse sentido, Gallo (2014, p. 65-66) expõe a importância de se fazer essa conceituação, mas alerta que também é controversa:

A definição do que vem a ser crime organizado é importante, mas, ao mesmo tempo, controversa. É importante porque a forma como o problema do crime organizado é definida trilha um longo caminho até determinar como o mesmo deverá ser legalmente enquadrado [...] torna-se ainda mais complicado encontrar uma definição única e que atenda a todas as perspectivas.

No próprio ordenamento do período, o Código Penal Brasileiro, era incapaz de tratar o grupo como uma organização criminosa tal qual podemos entender hoje. Originariamente, a norma penal era bastante genérica, falando de bando e quadrilha sem diferenciação. Apesar da

17 BRASIL. Ato Institucional nº 5 de 13 de Dez de 1968. Disp. 1 em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm Acesso em 23 de maio de 2021.

18 <https://www.jusbrasil.com.br/diarios/131425294/doerj-poder-legislativo-23-11-2016-pg-29>

Convenção de Palermo de 1990 construir um conceito, esse se mostrou bastante amplo, devido as variações e dinâmicas do crime organizado, ainda segundo Gallo (2014).

Juridicamente, em 1969, uma organização criminosa seria chamada de quadrilha ou bando, formada por mais de 3 pessoas para cometerem crimes, uma definição genérica para operações complexas como as executadas pelos esquadrões da morte (ROVER, 2013).

Mas voltando ao referido fenômeno pela perspectiva global, podemos entendê-los a partir de Brenner e Campbell (2000, p. 2-3):

Esquadrões da Morte são organizações clandestinas, geralmente irregulares, muitas vezes de natureza paramilitar, que realizam execuções extrajudiciais e outros atos violentos (tortura, estupro, incêndio criminoso, bombardeio, etc.) contra indivíduos ou grupos de pessoas claramente definidos. O assassinato é sua atividade principal ou mesmo única. Exceto nos raros casos em que um grupo insurgente os forma, os esquadrões da morte operam com o apoio aberto, cumplicidade ou aquiescência do governo, ou pelo menos algumas partes dele.¹⁹

Ou seja, grupos clandestinos paramilitares, responsáveis por execuções extrajudiciais, principalmente, e outros crimes violentos contra indivíduos ou grupo de indivíduos, normalmente com alguma forma de apoio do governo local. Ainda segundo os autores retro, esses grupos podem contar com membros do próprio governo, inclusive, participando diretamente das suas ações ou mesmo do próprio grupo. Também ressaltam a diferença entre os esquadrões da morte e o assassinato comum, o vigilantismo e o terrorismo, muito por conta das motivações e da quantidade e permanência das mortes.

Em linhas gerais e de modo superficial, os esquadrões surgem como marcas de Estados autoritários e com objetivos políticos. É Meneghetti (2011) que nos fornece uma ideia mais geral e resumida acerca do processo social e histórico que redundou ou ilustra o surgimento do que classifica como organizações totalitárias²⁰:

As execuções sumárias sempre fizeram parte das formas de violência praticadas durante a história da humanidade e em todo o mundo, por esquadrões da morte e demais grupos de extermínio (organizações totalitárias voltadas para a eliminação de pessoas e para a instituição de terror social) [...] (MENEGETTI, 2011, p 2)

19 DEATH SQUADS IN GLOBAL PERSPECTIVE: MURDER WITH DENIABILITY. Bruce B. Campbell and Arthur D. Brenner. (New York: St. Martin's Press, 2000. Pp. xvii+364.)

20 Mario Stoppino (1998, p. 1248) explica: “segundo Hannah Arendt, o Totalitarismo é uma forma de domínio radicalmente nova porque não se limita a destruir as capacidades políticas do homem, isolando-o em relação a vida pública, como faziam as velhas tiranias e os velhos despotismos, mas tende a destruir os próprios grupos e instituições que formam o tecido das relações privadas do homem, privando-o até do seu próprio eu. Neste sentido, o fim do totalitarismo é a transformação da natureza humana, a conversão dos homens em ‘feixes de recíproca reação’, e tal fim é perseguido mediante uma combinação, especificamente totalitária, de ideologia e de terror”.

As organizações totalitárias possuem o objetivo político de afastar a oposição através do uso da força violenta, no caso a física. O caráter político que o motiva faz parte da sua essência.

Sendo mais específico e considerando o objeto presente – os Esquadrões da Morte – Meneghetti (2011, p. 2) assim continua:

Portanto, os esquadrões da morte se formam como organizações de promoção do terrorismo de Estado totalitário, com a finalidade de manter o controle político e social em um país, a exemplo da organização policial formalmente associada ao governo no Regime Nazista, nos anos 1930 e 1940, a GESTAPO, que, além de outras atribuições, devia eliminar os inimigos desse regime.

Os Esquadrões da Morte, dessa conjunção, aparecem como resposta a uma demanda do Estado Totalitário em relação direta com o modo não democrático de funcionamento desse tipo de Estado. O que já nos sugere descortinar as práticas destas instituições em virtude da característica mais importante aqui, que vem a ser a eliminação dos inimigos, que tende a obrigar os esquadrões a optarem por uma certa clandestinidade, ao menos em alguns momentos.

Em linhas gerais o caso brasileiro se encaixa, mas havendo uma peculiaridade segundo Brysk (2003), pois os grupos de extermínio brasileiros possuem menos relação com o legado político autoritário, por serem mais decorrentes da dificuldade do país em consolidar o estado democrático de direito frente a pobreza e a exclusão social, do que de questões de polícia política.

Apesar de não haver afirmação categórica em contrário, cumpre reforçar que Brysk não nega a origem autoritária dos Esquadrões da Morte brasileiros, mas a forma de emprego ou manutenção destes, fora dos períodos autoritários no Brasil, possui mais correlação com a miséria e pobreza do que com questões de poder político. O próprio esquadrão em objeto aqui, atuando no período da segunda ditadura nacional, movia-se menos por questões políticas que o seu concorrente de São Paulo.

Por outro lado, Mello Neto (2017) explica que os esquadrões da morte no Rio de Janeiro surgem em dois momentos – ou possuem dois ciclos temporais e distintos: uma no período entre 1957 e 1964; a outra a partir do ano de 1968. E que o marco para o contextualizar são os anos 1950, marcados pelo êxodo rural que fazia a cidade crescer ao receber levadas diárias de migrantes que ocupariam as encostas dos morros ou os bairros que se formavam nos subúrbios entre as zonas oeste, norte e a baixada fluminense, ao mesmo tempo que o fenômeno do banditismo modificara-se:

Durante a década de 1950, começa a crescer a percepção de que algo mudara no banditismo urbano. A navalha e as armas brancas cedem lugar ao revólver, os estelionatos viram assaltos praticados por quadrilhas, e a passividade perante à polícia se transforma em agressividade. A cidade é assolada por ondas de assalto mais ou menos periódicas (MELLO NETO, 2017, p. 137).

O Brasil está em transformação, se industrializando, o movimento em direção ao Rio de Janeiro, que recebia investimentos na formação do seu parque industrial foi uma realidade. Naquele período foram instaladas as plantas industriais da Refinaria de Duque de Caxias, a Companhia Siderúrgica Nacional, a Fábrica Nacional de Motores e da Companhia Nacional de Álcalis, por exemplo (OSÓRIO; VERSIANI, 2013). É natural o movimento de pessoas em busca de oportunidades, mas que ao elevarem o contingente populacional aumentando demandas sociais, afetam o cotidiano da violência e do crime.

Segundo Caputo e Melo (2009) foi na segunda metade da década de 1950 que o processo de industrialização no Brasil se intensificou, a partir de investimentos públicos e privados. Não sendo isso obra do acaso, mas da expansão de países como os Europeus, os Estados Unidos e o Japão, somadas as políticas nacionais.

Uma modificação tão sensível quanto essa tende gerar efeitos sociais de modo amplo. No caso da violência, ocorre no mesmo período uma mudança do perfil criminoso no Rio de Janeiro. Mello Neto (2017, p. 6) ao traçar elementos, escreve:

Nos idos da década de 1950, a cidade do Rio de Janeiro crescia em ritmo acelerado. Todos os dias, levadas de migrantes chegavam à então capital dos Estados Unidos do Brasil. Concomitantemente, desde a Reforma Pereira Passos, o centro atravessa um processo de esvaziamento populacional. [...] Em resumo, nessa época, a inscrição da estratificação social no espaço urbano se intensificava e tomava forma segundo um modelo centro versus periferia.

É esta alteração urbana que ajuda a criar o clima ao surgimento dos esquadrões. Tanto decorrente da alteração ocupacional da cidade, quanto pela chegada de novos habitantes que, dentre outras coisas, influenciarão nesse processo populacional urbano.

O EM do Rio de Janeiro é, também, herança direta da Polícia Especial de Getúlio Vargas, criada nos anos 1930. Alguns integrantes da Polícia Especial vão passar por grupos como a Turma Volante de Repressão aos assaltos a mão armada (TVRAMA) e a Invernada de Olaria, entre os anos 1950 e 1960, donde seria forjado através da imprensa o termo Esquadrão da Morte.

A morte dos Detetives Milton Le Cocq e Perpétuo de Freitas, em 1966, foram o mote para a criação da ‘Scuderie’ com o nome do primeiro, composta por policiais e simpatizantes,

responsável por disseminar a doutrina do extermínio. Alguns integrantes da ‘Scuderie’ vão integrar o grupamento dos ‘homens de ouro’ em 1969 quando criado. A própria ‘Scuderie’ será formalmente fundada em 1971.

Esses fatos sucedem-se pouco tempo após o Golpe de 1964, quando se inicia um processo do qual destacamos dois pontos. O primeiro resultará em uma profunda mudança no modelo de Segurança Pública exatamente no ano de 1969, com a reconfiguração das funções das polícias estaduais. Já o segundo, é o emprego das forças estaduais na repressão política aos opositores do regime. Esses incidentes – principalmente a morte de Le Cocq – marcarão a mobilização de policiais que unidos em homenagem, logo após sua morte, na caçada ao seu algoz, o criminoso conhecido pela alcunha de Cara de Cavalo, formarão extraoficialmente a Scuderie Le Cocq. Tais eventos gestarão o Grupo de Operações Especiais²¹, que seria conhecida como os “12 Homens de Ouro”.

É neste contexto que o nosso EM se insere. Herdeiro direto de uma prática inaugurada em uma ditadura, que com ele aflora em outra.

Existem estudos e livros sobre os Esquadrões da Morte. Dos livros que orbitaram o período, há obras, principalmente, de agentes do Estado e jornalistas. No campo da pesquisa, há estudos jornalísticos, históricos, sociológicos.

Um dos mais famosos antagonistas desses grupos, foi o então Promotor do Estado de São Paulo, Hélio Bicudo, que escreveu seu testemunho em alguns livros como “Meu depoimento sobre o Esquadrão da Morte” e “Do Esquadrão da Morte aos justiceiros”, dentre outros, que demarcam principalmente sua atuação como Promotor de Justiça, contra os crimes do esquadrão.

Outros, também a época, registraram em livros, narrativas sobre os grupos. Jornalistas como Otávio Ribeiro, Adriano Barbosa e Amado Ribeiro deram suas contribuições acerca do fenômeno da Guanabara. Paulo Markun escreve sobre Mariel, após a sua morte.

Daemon e Mendonça (2011) que ao buscarem uma correlação entre os Esquadrões da Morte e as milícias urbanas, para tanto, analisam a cobertura da imprensa a respeito do assunto. Eles destacam a década de 1950, conforme já dito ao apontar o crescimento industrial da época, como a referencial quanto ao surgimento dos grupos de extermínio/esquadrões da morte. Isso devido ao fato de haver mudado o perfil do crime naquela década:

A partir do estudo dos registros criminais, Misse aponta o surgimento das primeiras experiências de esquadrões da morte como o início do que passou-se a definir como a violência urbana no país. Até então, acumulavam-se nas

21 Portaria ‘E’ Nº 47 de 4 de Julho de 1969 <https://www.jusbrasil.com.br/diarios/131425294/doerj-poder-legislativo-23-11-2016-pg-29>

delegacias inquéritos policiais de contravenções de pouca gravidade [...] (DAEMON; MENDONÇA, 2011, p. 2).

Para eles, a prática usual da criminalidade até o momento, consistia em crimes praticados com pouco apelo a violência, bem como relacionados aos costumes.

Mattos (2016) aponta que o surgimento desse fenômeno no Brasil não está ligada taxativamente aos períodos ditatoriais, mas sim a violência e a repressão do Estado brasileiro, destacando que em fins dos anos 1950, eles surgiam com aval das autoridades do Estado a um tipo de ação a margem da Lei, que consistia basicamente na eliminação dos indesejados sem a necessidade de socorrer-se da justiça.

Alves (2015) trata da violência na Baixada Fluminense, ao citar os “Grupos de Extermínio”. Afirma que sua gênese se deu com o início da ditadura civil-militar de 1964. Para ele, o modelo permanece até hoje, seu trabalho é de 2016, uma vez que:

[...]este modelo vem funcionando a partir da articulação de três elementos: 1) o aparato policial que compõe os grupos e que assassina; 2) o financiamento por grupos econômicos; e 3) o suporte de políticos que garantem o funcionamento do grupo e se valem dos seus serviços. O desgaste deste projeto, no final do período ditatorial, ensejou a introdução do elemento civil na operacionalização das execuções, no início dos anos 1980 (ALVES, 2015, p. 7).

Apesar de não considerar os anos 1950 na pertinência da conformação desses grupos de extermínio, ele elenca elementos importantes ao entendimento das bases do funcionamento destes. Não apenas o apoio oficial, mas a ligação com outros segmentos da sociedade interessados pelos serviços oferecidos, a margem da Lei.

Funcionando a partir destes três elementos, parece ser difícil refrear as ações desse tipo de grupo, ante a estrutura que o apoia. Mas uma morte accidental, decorrente de uma espécie de erro – não em exterminar por si só, mas em relação ao alvo ao ser – pode abalar essa estrutura, como o caso do motorista Edgard Farias de Oliveira. Este é morto em uma situação embaraçosa pelos policiais do Detetive Malta, com disparos na cabeça e nas costas. Os policiais, de modo não usual, respondem ao processo acusados de homicídio durante quatro anos. Apesar de inocentados, a repercussão da morte do motorista da Rede Record tem o efeito de pôr fim do “primeiro referente” do esquadrão da morte no Rio de Janeiro, apesar de não findar com a ideia ou categoria. (MELLO NETO, 2017).

Antes de avançarmos, importa diferenciar o homicídio comum daquele praticado pela ótica ou função dos grupos de extermínio. Vez que a relação de um homicida convencional com o seu crime – motivado por fatores diversos – nos parece não equivaler àquela

constituída pelos integrantes dos grupos de extermínio conhecidos como Esquadrões da Morte no Brasil. Nesse sentido, Cruz-Neto e Minayo (1994, p. 1) assim expõem:

[...]O assassino cometeu um crime, e a lei promete-lhe a sentença e a punição. Como nunca houve sociedade sem homicídios, ele é previsto como parte dos conflitos com os quais a sociedade se enfrenta (Durkheim, 1978). No caso do extermínio é diferente. Enfrentam-se um fenômeno e um processo social de alta complexidade, politicamente muito fortes e juridicamente muito fracos. A vítima e o exterminador são de natureza coletiva, como não acontece no homicídio, e a lei, ao julgá-los, se coloca acima das leis positivas [...].

Podemos perceber essa diferença e complexidade, ao mesmo tempo, quando notamos que parcelas significativas da sociedade rechaçam alguns tipos de homicídios e comemoram outros – normalmente os relacionados aos métodos dos Esquadrões da Morte.

Outro motivo que expõe claramente é a diferenciação exposta por Ruy Mesquita no prefácio do Livro de Hélio Bicudo “Meu depoimento sobre o Esquadrão da Morte”, tratando o sobre o tipo de apoio privilegiado assegurado aos membros dos Esquadrões da Morte – doravante EM – vejamos:

Enquanto os **gangsters** norte-americanos tinham que e enfrentar em igualdade de condições, não só grupos gangsters rivais, mas também com a força da lei, os **intocáveis** brasileiros, resguardados pela sua condição de policiais, assassinaram impunemente dezenas e dezenas de pessoas, sem condição de defender-se, para preservar o domínio do comércio de tóxicos, tendo que enfrentar em sua faina criminosa, apenas o protesto diário da imprensa independente[...] (BICUDO, 1977, XVI)

O que se observa é que os EM's ao serem formados por policiais se beneficiam de uma espécie de conivência ou omissão por parte de instituições que lhes deveriam reprimir, podendo isto ocorrer por corporativismo ou intencionalmente em apoio ao mister de eliminar os indesejáveis.

Dentro do funcionamento dos esquadrões da morte era fundamental o trabalho junto a opinião pública. Nesse contexto, David Nasser figurou de modo destacado. Para Moraes (2011, p. 82):

Paralelamente à perseguição política aos opositores do governo, durante a década de 1970, ganhava terreno a ação clandestina dos esquadrões da morte. Em diversas ocasiões, Nasser defendeu publicamente a atuação dos “empreiteiros de Jesus”. Em 30 de março de 1963, defendeu a lei do olho por olho ao escrever sobre o assassinato do filho do jornalista Odylo Costa Filho, seu colega em *O Cruzeiro* [...].

Já Meneghetti (2011), ao tratar dos esquadrões da morte que existiram em São Paulo, Alagoas, Espírito Santo e Rio de Janeiro, observa a morte de Milton Le Cocq como o marco a

ser considerado formal ao surgimento do Esquadrão da Morte, como conhecemos hoje, no Rio de Janeiro.

Le Cocq morre no dia 27 de agosto de 1964, em uma troca de tiros com o bandido conhecido como Cara de Cavalo, conforme Mello Neto (2017, p. 150), que na sequência expõe:

A morte do policial, conhecido como “o Gringo”, é um trauma para seus companheiros. Principalmente aqueles que faziam parte de sua equipe. Para se vingarem, eles dão início a uma perseguição sem precedentes na história da violência urbana fluminense, que mobiliza todo o aparato policial. Os jornais, notadamente o *Última Hora*, acompanham tudo de perto.

Le Cocq morto causa comoção no meio policial, vez que se trata de um encarregado de proteger a vida, que ao tombar morto, gera um fato simbólico e forte. Os próprios policiais deparam-se com a própria fragilidade.

É importante ressaltar que Le Cocq era um dos principais policiais do Rio de Janeiro à época. O outro era Perpétuo de Freitas²², que morre nos dias posteriores ao da morte de Le Cocq, durante diligências em busca de Cara de Cavalo, por haver entrado em conflito com o detetive Jorge Galante, no dia 1º de setembro de 1964, na favela do esqueleto – Galante integrava a Invernada de Olaria (OLIVEIRA, 2016).

A comoção quanto à morte de Le Cocq se amplifica com a morte de Perpétuo, apesar deste último ser morto por outro policial e não por um bandido.

3.2.1 Antecedentes dos Esquadrões da Morte no Brasil

Conforme o exposto, os Esquadrões da Morte surgem no Brasil de modo bem delineado em meados dos anos 1960. No entanto, sua formação estava germinando muito antes na história do país.

O modelo de colonização aqui aplicado sempre se valeu da força física e da brutalidade contra índios e negros. Após a independência e mesmo a república, tal tratamento não muito se modificou contra os assalariados trabalhadores rurais. Sorte não muito diferente passaram os opositores dos regimes ditatoriais de 1937–1945 e 1964–1985. Hodiernamente se discute a violência policial contra as populações mais pobres do país.

22 Perpétuo de Freitas era um policial que se caracterizava como ‘policial macho’, pois agia sozinho, era corajoso, pacífico, prendia sem dar tiros e era respeitador – em oposição ao policial do esquadrão da morte (MELLO NETO, 2017), Perpétuo era mais conhecido a época que o próprio Le Cocq, ambos trabalharam juntos, mas eram adeptos de modos de agir e equipes diferentes. (OLIVEIRA, 2016)

Não é preciso pesquisar muito no noticiário para encontrar notícias grotescas de atuação policial contra a população, vide o caso do músico Evaldo Rosa²³ em abril de 2019 e o assassinato do adolescente Guilherme da Silva Guedes²⁴.

Efetivamente, para se entender o surgimento do EM carioca é importante lembrar de duas personalidades anteriores: Filinto Müller e Amaury Krueel, protagonistas de fatos importantes.

Filinto Müller, nasceu em 11 de julho de 1900, na cidade de Cuiabá – MT. Era o mais novo de 5 irmãos, filhos de Júlio Frederico Müller e Rita Teófila da Costa. Ingressou nas fileiras do exército em 1917, tendo se tornado Segundo Tenente em 06 de maio de 1922. Em julho desse mesmo ano seria preso por envolvimento no movimento Tenentista ocorrido entre os dias 4 e 5 do citado mês. Müller se envolveria nos atos tenentistas de 1924 e integraria a Coluna Prestes em sequência, sendo dela expulso em 1925 (ROSE, 2017, p. 66):

Seja excluído do estado efetivo das forças revolucionárias o Capitão Felinto Müller, por haver, covardemente, se passado, para o território argentino, deixando abandonada a localidade “Foz do Iguassu”, que se achava sob sua guarda, resultando que as praças que compunham a mencionada guarda o imitaram nesse gesto indigno, levando armas e munições pertencentes à Revolução. Oxalá que esse Oficial futuramente se justifique perante seus companheiros, consciência de filho desta grande Pátria. Gel Miguel Costa Comandante da Primeira Divisão Revolucionária.

A expulsão de Müller da Coluna Prestes nos sugere entender sua guinada ideológica que o faria terminar sua vida na Arena, partido de sustentação do Governo em 1973, governo este que apesar de militar, convergindo com as origens de Müller, era de visão dissonante em relação aos ideais da Coluna de Miguel Costa e Carlos Prestes. Muitos companheiros de Coluna, como João de Sousa – o Sousinha - iriam ainda trabalhar com Müller na chefatura de polícia (LIRA NETO, 2013).

Após desertar da Coluna, exilou-se na Argentina onde trabalhou como prestando pequenos serviços como motorista e lavador de carros, além de corretagem imobiliária. Em 1927, após seu retorno ao país, foi condenado. Após os 2 anos de prisão passou a trabalhar como vendedor até ser anistiado por Vargas em 1930.

Müller tornou-se Chefe de Polícia do Distrito Federal do Governo Vargas, exercendo o cargo no entre meados dos anos 1930 a 1940. Em tal período, sua atuação foi marcada por

23 <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2019/05/09/laudo-aponta-mais-de-200-tiros-em-acao-militar-que-matou-musico-e-catador.htm>

24 <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/06/16/policia-de-sp-investiga-caso-de-adolescente-que-desapareceu-e-foi-encontrado-morto-com-2-tiros-na-cabeca-familia-acusa-pms.ghtml>

acusações de prisões arbitrárias e emprego de tortura de prisioneiros como método de trabalho:

[...] Onze anos mais tarde, na qualidade de chefe de polícia de polícia do governo Getúlio Vargas, Filinto Müller se tornaria célebre pelas torturas e pelas barbaridades perpetradas contra os prisioneiros políticos e, em particular, contra Luís Carlos Prestes, de quem pretendia vingar-se por sua expulsão da 1ª Divisão Revolucionária, em Abril de 1925 [...] (PRESTES, 2015. p. 72-73).

Os métodos de Müller possuíam notoriedade aterrador naquele período, tanto que ao ser preso pela polícia do Distrito Federal, o argentino Rodolfo Ghioldi confirmou voluntariamente todas as questões que lhe foram feitas e repassou ainda mais outras que a polícia sequer desconfiava.

Müller participou ativamente do notório processo que resultou na deportação de Olga Benário a Alemanha Nazista, que a levaria a ser executada nas câmaras de gás de Hitler (MORAIS, 1994).

Ironicamente, o maior acusador de Müller e seus métodos foi David Nasser dos *Diários Associados*. Nasser acusa de forma virulenta Filinto Müller, sem economizar nos adjetivos e nas comparações, vejamos:

As atrocidades praticadas no Brasil pela polícia política do Capitão Filinto Strubling Müller excederam, em alguns pontos, as torturas infligidas pela Gestapo aos judeus, antinazistas e prisioneiros aliados. Difícil é comparar a maldade com a maldade, a barbaria com a barbaria, o perverso com o perverso. Os nazistas alemães retiraram a pele tatuada dos condenados para o fabrico de “abat-jours”. Os policiais brasileiros esmagavam testículos com uma espécie de alicates, a que chamavam pelo diminutivo de “anjinho”, corruptela de Higino, nome do escrevente da Polícia que os inventou. Os nazistas alemães matavam seus presos e faziam sabão com os cadáveres. Os policiais brasileiros do Sr. Getúlio Vargas enfiavam arames nos ouvidos dos presos. Os nazistas alemães faziam experiências científicas com os recolhidos aos campos de concentração. Os policiais brasileiros enfiavam arames na uretra dos presos e, com um maçarico, aqueciam esses arames até ficarem em brasa. Os nazistas alemães executavam os presos em câmaras de gás. Os policiais brasileiros apertavam o crânio dos presos até que eles morressem ou enlouquecessem (NASSER, 1966, p. 5)

Nasser escreve um livro para denunciar Filinto. Já no próprio título, sem muita cerimônia, já se percebe a laudatória inversa que não somente compara a polícia do Distrito Federal, mas sutilmente aponta um requinte a mais da polícia mullerista que, se não capaz de executar presos por asfixia gasosa, executava através do esmagamento do crânio. Se não conseguia matar coletivamente, era capaz de matar de formar individualmente mais cruel.

Retomando a ironia citada anteriormente em relação ao homem que denunciou Müller, sua polícia e seus métodos, Nasser viria a ser defensor da brutalidade policial, defensor do extermínio como política de segurança pública, como podemos ver a seguir, ao tratar da morte do filho de um seu colega de trabalho:

Morreu com a dignidade de um veterano, caiu sob armadura medieval, defendendo a sua dama contra bandidos. E eram talvez bandidos de sua idade. Hoje – seu pai, que retoma o trabalho e vê paginar o drama que lhe sai das entranhas – sabe que tem comigo, com todos os homens decentes dessa submerdência (e é submerdência mesmo), uma responsabilidade maior: poupar a vida de nossos filhos, encurtando a dos assassinos. Vamos almoçá-los antes que jantem os nossos meninos. A ordem é essa: um revólver na cintura e atirar para matar (NASSER, 1963b, p. 4).

Não parece haver tanta diferença entre os métodos de Müller tão criticados por Nasser, vez que ele defende a eliminação sumária – também – sem a menor preocupação com as leis e/ou a organização social formal. Se não defende a tortura, isso não faz melhor que Müller, ao defender o sumário extermínio dos indesejáveis criminosos.

Essa relação entre Nasser e o EM era mais profunda. Ele viria a defender o EM carioca em objeto aqui, um antro de seus amigos. Sobre o detetive Milton Le Cocq, seu amigo, assim escreveu:

O Detetive Le Cocq era um homem sério. Se não tivesse sido policial – um dos mais brilhantes e queridos que a corporação teve em sua história –, teria sido um lavrador tranquilo. [...] Realmente é preciso responder com um único argumento que eles entendem, à bala, levando o terror até onde esses bandidos vivem [...] que dêem aos policiais uma ordem: atirem para matar. Dez bandidos mortos por um policial tombado, como o inesquecível Le Cocq, no cumprimento de um dever mal pago pelo Estado e mal compreendido pelo povo (NASSER, 1964c, p. 14).

Além da relação fraterna de amizade e admiração, Nasser exalta a importância e a necessidade essencial da violência como arma de combate aos bandidos, destacando e incentivando, inclusive, a vingança pessoal ao decretar que devem morrer dez bandidos para cada policial tombado. Não por acaso, ao que parece, o saldo de mortes nas ações policiais nos eventos relacionados aos ataques do Primeiro Comando da Capital no mês de maio de 2006 parece seguir essa lógica.

Nasser defendia os grupos policiais que seriam considerados EM's e os chamavam de “Empreiteiros de Jesus”, isso junto – e por conta – da sua relação de intimidade com seus integrantes, fez dele o presidente de honra da “Scuderie Le Cocq”, quando esta foi formalizada em início da década de 1970, apesar de haver sido criada anos antes, após a morte do delegado Milton Le Cocq.

Nasser seria velado com a bandeira da Scuderie Le Cocq em seu caixão, atendendo a uma vontade sua, por ocasião da sua morte em 1980.²⁵

Já Amaury Kruel nasceu em 1901 em Santa Maria no Rio Grande do Sul, era filho de José Carlos Kruel e Ana Weber Kruel. Formou-se na Escola Militar de Realengo em 1921. Apoiou a Revolução Federalista de 1923 no Rio Grande do Sul e participou da Revolução de 30.²⁶

Entre 1936 e 1937 foi comandante da Polícia Municipal do Rio de Janeiro e participou da Força Expedicionária Brasileira na Segunda Grande Guerra, tendo participado do planejamento do envio de tropas brasileiras até a Europa e, no teatro de operações, dos ataques feitos a chamada Linha Gótica. Finalmente, em 1957 torna-se chefe do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP).²⁷

É na chefia dessa espécie de Polícia Federal da época que Amaury Kruel criaria um dos embriões dos grupos de extermínio em objeto, ao qual batizaria como TVRAMA dentro da estrutura do Serviço de Diligências Especiais (SDE), que conforme Cavalcanti (2012) era dotado de carta branca para atuar no combate ao crime e resolver de uma vez por todas com o problema.

Segundo Mello Neto (2014), há uma relativa imprecisão quanto ao SDE e ao TVRAMA, devido à coexistência de ambos em fins dos anos 1950 na gestão de Kruel. Mas ele explica que o SDE existia antes da chegada de Kruel que teria formado, com membros do SDE, a TVRAMA.

O SDE era composto por diversos membros da Polícia de Vargas, que possuía a seguinte estrutura, observada por Gaspari (2002, p. 151):

A polícia do Rio, cujo titular tinha praticamente nível de ministro, era chefiada pelo capitão Filinto Müller (presidente da Arena no governo Médici). A Delegacia de Segurança Pública e Social era dirigida pelo capitão Affonso Miranda Correa (encarregado pela administração da Escola Superior de Guerra no fim dos anos 40), condecorado pelo Governo Alemão em 1938. O Inspetor chefe do DOPS era o tenente Riograndino Kruel (chefe da Polícia Federal no governo Castello). O tenente Eusébio de Queiroz Filho comandava a tropa de choque da Polícia Especial, responsável por sequestros e espancamentos, formada por lúmpens de academias de boxe, clubes de regatas e caftens parrudos [...].

25 <http://revistapress.com.br/revista-press/david-nasser-o-ilusionista-do-jornalismo/>

26 https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/amauri_kruel

27 <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/kruel-amauri>

Portanto, a fase gestacional do EM perpassou por elementos oriundos do Estado Novo Vargasista, célebre pela não ortodoxia dos métodos de investigação afluídos em um dos vários momentos de exceção da história do país.

Segundo reportagem do Jornal O Globo:

O SDE era formado por antigos membros da Polícia Especial, que durante o Estado Novo eliminou opositores do regime, lideranças populares e os chamados vadios. O grupo contou com amplo apoio da Associação Comercial, que desejava “limpar a cidade” de criminosos. À época, o chefe de polícia Amaury Kruel chegou a afirmar que levaria a cabo, se necessário, “o extermínio puro e simples dos malfeitores” (FREIXO, 2017, s. n.).

Se a Polícia de Vargas ficou marcada por excessos, a Polícia Especial, por exemplo, foi acusada de haver executado sumariamente nove integralistas envolvidos na invasão do Palácio da Guanabara, em 11 de maio de 1938 (LIRA NETO, 2013).

O resultado prático do SDE foi que o grupo se envolveu em “...extorsão, centralização das caixinhas de jogo do bicho, prostituição e consumo de drogas dentre outras atividades criminais. Em 1958 o detetive Eurípedes Malta foi denunciado como o primeiro chefe do Esquadrão da Morte” (COSTA, 2004. p. 371). Vejamos excerto da reportagem do jornal ‘O Dia’ de 1958:

Corrupção no gabinete do chefe de Polícia. Os jurados não encontraram razão para repelir a denúncia do jornalista Geraldo Rocha – Jogo, suborno e inquéritos abordados pelo advogado Araújo Lima. Banqueiros do jogo do bicho faziam caixinhas de 1 milhão de cruzeiros para subornar policiais (O DIA, 1958 apud MISSE, 2015, p. 88).

A possibilidade de atuação sem os limites da lei como forma de contenção, sugere a tentação ao cometimento de atos de desvio de condutas. Meneghetti (2019) destaca que o SDE tinha a marca da discricionariedade em sua atuação, o que dificultava a cobertura da imprensa no que pertence às suas ações, apesar disso, o grupamento terminou sendo o responsável pelo uso do termo Esquadrão da Morte, pela primeira vez na seara policial do Rio de Janeiro. Ainda segundo Meneghetti (2019, p. 369) seria efeito do SDE, a difusão do espírito de matar:

[...]A mentalidade de matar tornou-se presente em grupos específicos de policiais civis, formando uma cultura de extermínio de bandidos que permaneceu presente em vários outros grupos, como os dos matadores de aluguel, com a participação de policiais ou não.

O reajuste da atividade outrora cometida sob os auspícios do Estado Novo se ajusta ao momento, o objeto e o discurso. O SDE entra em decadência após a execução, provavelmente por engano, de um motorista da TV Tupi de nome Edgard no Morro do Jacarezinho²⁸

Se a polícia de Filinto preparou os elementos, Krueel foi um dos quais os reuniu novamente em missão policial na década seguinte, pós fim do Estado Novo, mais uma vez, uma força com pretensão de poderes ilimitados. Do SDE surgiram os EM's mais destacados do Rio de Janeiro e de São Paulo, conforme Costa (1998), Alves (1998) e Souza (1997). O evento do assassinato do motorista não apenas serviria para desencadear o processo de decadência do SDE/TVRAMA, mas também para originar o uso do termo Esquadrão da Morte, assim demonstra Mello Neto (2014, p. 25):

A associação do grupo à categoria de “Esquadrão da Morte” é fixada no desdobrar de um evento específico: o assassinato do motorista da TV-Tupi Edgar Farias de Oliveira durante diligência no Morro do Jacarezinho, Chacambi, na madrugada de 26 de fevereiro de 1958.

Cronologicamente a Invernada de Olaria precede em dias a TVRAMA, ambos criados pelo chefe de Polícia, Amaury Krueel. Mas o protagonismo da Invernada no contexto dos grupos de extermínio ocorre em momento seguinte, no governo de Carlos Lacerda no Rio de Janeiro.

Assim como a TVRAMA, tinha por objetivo combater o crescimento dos crimes de assalto e, também da mesma forma foi logo acusada de tortura e de execuções sumárias de criminosos. A Invernada será associada ao epíteto de Esquadrão da Morte nos anos 1960, mais especificamente em 1963. Naquela ocasião, o Jornal Última Hora noticiou o registro de 10 (dez) cadáveres humanos provenientes de assassinatos localizados no leito do Rio Guandu – este notório ponto de desova dos EM's. O último cadáver apresentava profundas lesões cranianas e estava em avançado estado de putrefação. O jornal levanta, textualmente, a suspeita de que seja oriundo de fuzilamento executado pela polícia do Rio, destacando exatamente a Invernada de Olaria como principal suspeita, vez que se formaria um outro Esquadrão da Morte (MELLO NETO, 2014).

A Invernada ainda seria associada a um caso relacionado ao extermínio de mendigos, que consistia – ainda segundo Mello Neto (2014) – na erradicação da mendicância através da prática de fuzilamento de mendigos e vadios, sendo os corpos desovados no Rio da Guarda. É nesse período que a Invernada se torna também conhecida como Pelotão de Exterminio.

28 Correio da Manhã de 5 de Março de 1958.
http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_06&pagfis=88309&url=http://memoria.bn.br/docreader#

A respeito da Invernada de Olaria, o Jornal Correio da Manhã faria uma extensa reportagem na qual exporia que:

Especialidade: a Invernada de Olaria foi criada para agir de modo arbitrário, acima dos diversos setores e jurisdições do Departamento Estadual de Segurança Pública. Atuando como força de choque, lembra a antiga DGI, dos tempos do Estado Novo, espécie de brigada com a missão de “preservar a lei e a ordem” na base da violência e do terror por toda cidade. Em Olaria eles são especialistas nos espancamentos e nas torturas a que submetem os presos. Muitas mortes são creditadas à Invernada, inclusive através de afogamentos nos rios da Guarda e Guandu. Entusiasmo: o sr. Carlos Lacerda nunca ignorou as atividades da Invernada, dedicando-lhe até certa consideração porque - costuma lembrar aos amigos na tentativa de justificar as atrocidades - “com a invernada eu sei que posso contar”. E na primeira oportunidade readmitiu os detetives desligados da Polícia por haverem participado dos espancamentos, torturas e assassinatos em Olaria. Seu Secretário de Segurança, coronel Gustavo Borges, é outro entusiasta dos métodos da Invernada e disse não faz segredo. Este entusiasmo ele o levou ao ponto de aparelhar outra dependência no Alto da Boa Vista, em quase tudo semelhante à de Olaria. A principal diferença é que nesta faz muito frio. O local é privilégio dos adversários políticos do governador, agora também dos proscritos de 1º de abril. Dedicção: longa é a lista das pessoas submetidas às torturas na Invernada. Nela figuram, inclusive, marginais. (CORREIO DA MANHÃ 1958 apud ESTADO DO RIO DE JANEIRO, 2016, p. 29)

Eis o funcionamento arbitrário e violento, a marca mais contundente dos esquadrões da morte, solenemente ignorada pelas autoridades responsáveis que, ao que parecem, se possível fosse poderiam comemorar.

Os antecedentes Filinto Müller e Amaury Kruel convergiram a Milton Le Cocq. Le Cocq integrou em 1941 a Polícia Especial do Estado Novo de Vargas, integrando sua unidade de motos, que discretamente é referenciada na história ante o episódio da invasão do Palácio do Catete em 1938. Quando o Ministro da Guerra, o General Eurico Gaspar Dutra, após estabelecido o controle da situação contra os invasores, dirige-se ao Ministério da Guerra para debelar os demais atos dos integralistas insurgentes, subindo na garupa de uma moto da Polícia Especial (LIRA NETO, 2013).

Le Cocq, além de exímio motociclista, capaz de se pôr de pé em cima de uma motocicleta em alta velocidade (RIBEIRO, 1977), era primo do Brigadeiro Eduardo Gomes. Em 1952 ele deixa a polícia especial, após passar no concurso para a polícia civil

Lá, durante as inúmeras diligências para as quais é escalado, ele forma aos poucos uma turma de 13 policiais que lhe acompanharia futuramente, alguns com maior frequência que outros. São eles Guilherme Godinho (“Sivuca”), Jaime de Lima, Euclides Nascimento (“Garotão”), Hélio Guaíba Nunes, Hermenegildo de Souza Cavalcanti Filho (“Jacaré”) Lincoln Monteiro, Ivo

Americano, Aníbal Beckman dos Santos (Cartola), “Chocolate”, Hélio Vício e Milton “Malvadeza”. Todos viam Le Cocq como um líder e um ídolo (MELLO NETO, 2014, p. 26-27).

Vê-se que o Gringo (BARBOSA, 1971, p. 39), apelido de Le Cocq, era um policial respeitado anos antes do surgimento do efetivo dos EM's. A quantidade de homens que forma o seu grupo, parece ser influência efetiva futura, quando surgirão os “12 homens de ouro”.

Seu assassinato, em 27 de agosto de 1964, gerou uma forte comoção entre seus parceiros policiais gerando um efeito impressionante, um sentimento de *vendeta*:

A morte do policial, conhecido como “o Gringo”, é um trauma para seus companheiros. Principalmente aqueles que faziam parte de sua equipe. Para se vingarem, eles dão início a uma perseguição sem precedentes na história da violência urbana fluminense, que mobiliza todo o aparato policial. Os jornais, notadamente o Última Hora, acompanham tudo de perto. (MELLO NETO, 2017, p. 149)

A caçada humana que se segue, com considerável repercussão na imprensa, que de modo sensacionalista e/ou parcial pautava essa cobertura (FERREIRA, 2018). Vale lembrar que David Nasser seria conduzido a presidência de Honra da Scuderie Le Cocq, quando esta viesse a ser formalizada.

A morte de Le Cocq, por si só, já era mote o suficiente para açodar o comportamento de toda a polícia no sentido de querer não prender um criminoso, mas para eliminar com toda a sede de vingança um malfeitor. Como se não fosse suficiente, no tempo curto posterior ao fim de Le Cocq, outro policial bastante afamado e respeitado morreria durante as diligências em busca de Cara de Cavalo.

Perpétuo de Freitas dividia com Le Cocq o protagonismo na cena policial da época. O índio (FERREIRA, 2018), como era conhecido, era uma espécie de vedete naquela época, assim como o Gringo, era famoso fora da polícia, também. Perpétuo, ao contrário de Le Cocq, preferia andar sozinho e conseguiu construir uma rede de informantes – cachorrinhos – que lhe permitia efetuar prisões de criminosos que se entregavam, atuando de modo menos violento que o convencional.

[...]Le Cocq andou com um grupo, Perpétuo não, foi o único que subiu o morro sozinho, as vezes com um ou dois. Com três era difícil, a matilha de “cachorrinhos” funcionava[...] “Avise Venta de Vaca pra descer, tô esperando-o no pé do morro”[...]Bandido grilava, desço ou desapareço?[...] A transa era barra pesada[...] detinha num botequim, sem carcereiros, sem grades ou outro tranca-muquim[...] (RIBEIRO 1977 p. 37 e 38)

O fato deu-se após uma discussão com o policial novato Jorge Galante, uma provável desinteligência quanto a quem iria prender Cara de Cavalo - ou mesmo se ele seria preso ou

morto – o novato sacou sua arma e atirou em Perpétuo que sucumbiu de imediato (FERREIRA, 2018, p. 61). Com o ódio amplificado contra o homicida, a caçada continuou por semanas, quando Cara de Cavalo foi encontrado:

[...]o barraco em que Cara de Cavalo estava homiziado foi cercado. A porta inopinadamente arrombada assustou o matador de Le Cocq, que ainda tentou correr para apanhar as armas em cima de uma mesa mas quase foi cortado ao meio por uma rajada de metralhadora. Caiu de barriga para cima, a camisa deixando o peito totalmente a mostra. O Esquadrão da Morte entrou em fila e, um a um, seus integrantes foram disparando as armas no corpo inerte do bandido para que ninguém pudesse mais tarde inocentar-se do crime. Cinquenta e um tiros acabaram com Manuel Moreira, o Cara de Cavalo[...]

Os cinquenta e dois tiros que atingem Cara de Cavalo deixam claro que a ação foi, antes e depois de qualquer coisa, uma vingança (MELLO NETO, 2014).

3.2.2 A consolidação dos Esquadrões da Morte

Após a morte de Le Cocq foi lançada através da imprensa uma carta manifesto anônima, creditada a policiais. Seu título era “10x1”. O próprio título é uma referência direta que a morte do policial será vingada na proporção de dez mortes – presumivelmente de bandidos – para a morte de Le Cocq. A carta enaltece o trabalho dos policiais, com a devoção de Le Cocq que, segundo quem escreveu, trabalhava catorze horas por dia, critica a imprensa e os juízes, além de falar em família

Mas, Le Cocq, esteja certo de uma verdade: seus companheiros, seus velhos companheiros que estão chorando, seguirão o conselho dado pelo corajoso, valoroso e íntegro General Amauri Kruel, nosso amigo, como amigo que somos todos nós. Dez por um, compreendeu, Le Cocq? (ÚLTIMA HORA, 1964, p. 26)

Além de deixar clara a conta macabra da vingança, 10 x 1, não somente pelo fato de que vão matar, mas porque inocentes serão executados. Aqui, o único critério preestabelecido é o numérico e ainda rememoram o General Amaury Kruel o qual, enquanto responsável pela Polícia no Distrito Federal, criou o Serviço de Diligências Especiais e a Turma Volante de Repressão a Assaltos à Mão Armada, dentre outros que, como vimos, surgem no mesmo período em que surge o termo “Esquadrão da Morte” na imprensa local.

Ante o surgimento do fato em objeto, a morte de Le Cocq é o ponto culminante. Conforme o excerto acima, é essa ‘centelha de ódio’ que vai acender o pavio da legitimidade – não legalidade – definitiva da ideia do extermínio como arma de segurança, como política do que hoje chamamos de segurança pública. E vai criar a condição perfeita para tal empresa.

A tal equação, some-se o arbítrio que viria nos anos seguintes, com suspensão de garantias e direitos.

Como visto, Le Cocq naturalmente formou um grupo de homens fiéis desde que ingressara na polícia via concurso no início dos anos 50. Esses homens formaram a Equipe de Le Cocq²⁹ e foram os que fundaram, em homenagem a ele a Scuderie Le Cocq, adotando o símbolo famoso da caveira com tíbias cruzadas, as letras EM – declaradas como referentes as iniciais de Esquadrão de Motos, unidade na qual Le Cocq se destacou na Polícia Especial – e a denominação Scuderie Milton Le Cocq, logo seriam associadas aos cartazes com caveira, tíbias cruzadas e as iniciais EM, que os Esquadrões da Morte deixariam sobre suas vítimas, junto a mensagens indicando que aqueles cadáveres eram de bandidos ou criminosos.

A equipe de Le Cocq criou a Scuderie, informalmente. Logo surgiria mais uma unidade especial de polícia no Rio, os “Homens de Ouro”.

No sítio da Scuderie Le Cocq, assim se definem:

A Scuderie Le Cocq é uma associação de ajuda mútua, fundada pós-contragolpe de 64, ao estilo Lions, em homenagem ao Detetive Milton Le Cocq, morto em serviço pelo criminoso conhecido como “Cara de Cavalo”, com vistas a congregar a população e a polícia em um único objetivo: o combate ao crime. A sua bandeira uma caveira com duas tíbias, foi e continua sendo motivo de hostilização, embora simbolize a lembrança que todos somos iguais e que voltamos ao pó já que a vida é transitória e as suas iniciais E.M. faz remeter a unidade dentro da Polícia Especial que pertencia Le Cocq, ou seja, Esquadrão Motorizado, e não esquadrão da morte como querem incutir seus opositores³⁰.

As mortes de dois dos mais proeminentes policiais da polícia da Guanabara – talvez os dois principais – não somente desarticula a liderança, mas também as equipes que os acompanhavam, notadamente a de Le Cocq:

Após o assassinato de Cara-de-Cavalo, seus subordinados membros são dispersados por distritos e delegacias policiais do então Estado da Guanabara. Notícia o Última Hora em 09 de dezembro de 1964, por ocasião das transferências: “Detetives transferidos acusam: mataram o Esquadrão da Morte!” (MELLO NETO, 2014, p. 27)

A desarticulação do(s) grupo(s) certamente não significou o fim das práticas, os homens valentes estavam ensandecidos e as práticas violentas eram já uma constante há décadas – pelo menos 23 anos se considerarmos a data de ingresso de Le Cocq na Polícia de Vargas. Mesmo antes dessas mortes, inclusive, já existiam os chamados por Mello Neto (2014) ‘Grupos de Ocasão’:

29 (MELLO NETO 2014, 26)

30 www.scuderielecocq.org

“Grupos de ocasião” é o nome que resolvi dar para grupos de policiais montados temporariamente para prender algum assaltante, contrabandista ou preso fugitivo. Sua associação com a categoria de “Esquadrão da Morte” é feita quase que exclusivamente pelo Última Hora. Sempre que um desses grupos é formado, fala o jornal em “novo Esquadrão da Morte”. Os demais se limitam a publicar declarações de autoridades públicas que desmentem a recriação do mesmo. Em todos esses grupos, participam dois policiais cujos nomes entrariam para a memória coletiva policial como exemplo de heróis e representantes de dois estilos diferentes. São eles os detetives Milton Le Cocq de Oliveira e Perpétuo de Freitas (MELLO NETO, 2014 p. 25).

Considerando a prática citada e o que já foi visto, não é desarrazoado considerar que o fim do ‘gringo’ e do ‘índio’ significaram o fim do EM. A formação da Scuderie Le Cocq pode ser vista não somente uma homenagem, mas a saída para manter a unidade após o desaparecimento do líder carismático que unificava aquela turma que não hesitava em matar se fosse necessário, conforme seu sistema moral.

Chegamos em 1969 e suas demandas e ações acerca da segurança pública e suas relações com o Esquadrão da Morte. O governador da Guanabara era Negrão de Lima e o Secretário de Segurança Pública era o General Luiz França.

Para combater uma “onda de assaltos” (MELLO NETO, 2014), a criminalidade em geral e proteger os motoristas táxi que eram vitimados pela quadrilha do “Bandeira 2” (COSTA, 2004). Segundo Mello Neto (2014), o grupo foi formado aparentemente sob as mesmas condições da TVRAMA, de Amaury Kruel. Era integrada pelos policiais Sivuca, Mariel Moriscotte de Matos, Néelson Duarte, Vigmar, Elinto Pires, Humberto Matos, Euclides Nascimento, Guaíba, Lincoln Monteiro, Jaime de Lima, Hálvio Kaufman e Cartola. Registre-se que do total, seis integrantes eram oriundos das antigas equipes de Milton Le Cocq.

Neste momento, toda uma cultura de ação já estava posta e cristalizada e havia muitos grupos ou investidas de policiais que procediam conforme. Não podemos chamar os Homens de Ouro de o Esquadrão da Morte, no sentido de sê-lo o único cuja atuação fosse privativa no Rio de Janeiro de então.

Os Doze Homens de Ouro não eram comuns:

[...]eles eram diferentes da média dos outros policiais: usavam disfarces que iam de Padre a Lixeiro; subiam o morro distribuindo vacinas; reuniam-se em terrenos baldos e oficinas de automóveis dos subúrbios da baixada fluminense. Enfim, agiam quase clandestinamente. Quando chamados a colaborar eventualmente com os “Homens de Ouro”, os policiais que não pertenciam ao grupo tinham que usar senhas, durante as operações (MARKUN; RODRIGUES, 1981, p. 50).

Logo, não tardariam a aparecer denúncias acerca dos malfeitos dessa turma. Em poucos meses, as ações do grupo começaram a ser ligadas a série de mortes iniciadas em 1968, quando cadáveres crivados de bala apareciam em vários locais do Rio, coberto com cartazes com a sigla **E.M.**, a mesma usada no escudo da Scuderie Milton Le Cocq, da qual participavam vários “Homens de Ouro”.

Os Homens de Ouro utilizavam ainda outras técnicas, essas mais violentas. Para o que Markun e Rodrigues (1981) chamam de “quebrar a vontade” dos criminosos, eles incutiam o pavor junto aos criminosos e, por consequência, a vizinhança nas favelas nas quais invadiam as residências dos criminosos e suspeitos, através da violência nos interrogatórios. Logo começaram a ser denunciados por tais feitos e por depredarem ou mesmo incendiarem barracos durante as operações.

Devido as diversas arbitrariedades, o grupo não durou mais que três anos, tal qual a TVRAMA/SDE. Uma Comissão Geral de Investigação conduzida pelo Coronel Paulo César Freitas Coutinho foi o movimento final dos Homens de Ouro. O fim assegurou a todos uma suspensão, independente de quem fora denunciado ou não. Mariel seria o Homem de Ouro mais processado criminalmente por suas ações.

O jornal Opinião de 28 de março de 1975 nos traz matéria esclarecedora a esse respeito, com o título “Esses tristes Homens de Ouro”. O subtítulo da reportagem já fornecia a ideia central do texto “Cinco deles já se nivelaram aos criminosos que deveriam combater em nome da Lei”. Nelson Duarte acusado de tortura e extorsão, Mariel Moriscotte acusado de seis mortes, por chefiar quadrilha com envolvimento em crimes de lenocínio, roubo de carro, falsificação de cheques de viagem e extorsão de procurados, Lincoln Monteiro envolvido com tráfico de drogas, Euclides Nascimento acusado de homicídios e Jaime de Lima acusado de homicídio e envolvimento com roubo de carros.

Mas seriam os “12 Homens de Ouro” os responsáveis por ajudarem a promover um dos policiais mais famosos da história da polícia, o detetive Mariel Moriscotte de Matos.

Mariel Moriscotte de Araújo Matos³¹ nasceu em Niterói – RJ no dia 04 de julho de 1940, em plena Segunda Guerra Mundial. Foi tecelão, instrutor de natação, serviu o Exército, foi Guarda Vidas, trabalhou como expedidor em uma farmácia, foi artista de “tele-catch”. Como salva-vidas chegou a resgatar o General Henrique Teixeira Lott. Sua fama como

31 Há divergências quanto a correta grafia do nome de Mariel. Mariscot, Mariscote e Moriscot são formas encontradas usualmente. Mariscot é a mais comum. Também há quem coloque o sobrenome Araújo imediatamente após o Mariel, contudo, optou-se por usar a forma Mariel Maryscotte Araújo de Matos neste momento, devido a ser a forma posta por Markun e Rodrigues (1981).

guarda-vidas o levou a piscina do Copacabana Palace. Nesta época se firmava também sua fama na noite de Copacabana (MARKUN; RODRIGUES, 1981).

Em uma dessas experiências de salvamento no Copacabana Palace, terminou em uma das suítes com o casal, demonstrando uma outra característica, a de conquistador e amante bissexual.

Ainda segundo os autores supramencionados, Mariel

[...] começava também a acumular “inquéritos administrativos”, instaurados pelo Corpo Marítimo de Salvamento. Sendo acusado de várias irregularidades. Uma delas era o aluguel de lanchas de salvamento para turistas passearem pelas praias do antigo Estado da Guanabara. Mariel alegava perseguição de seu chefe, Durval Viana. (MARKUN; RODRIGUES, 1981 p. 44)

Desde cedo Mariel registra fatos que se sucederiam em sua vida, desde acusações graves no exercício do serviço público na esfera de suas atribuições, até a linha de defesa baseada na vontade perversa dos que diz serem seus opositores.

Também passou a explorar serviços de segurança particular, oferecidos as boates da região, quando, segundo Markun e Rodrigues (1981), tornou-se uma espécie de ‘chefe de disciplina’ das boates e tendo se envolvido, por isso, em muitas brigas. Mariel frequentou distritos policiais como indiciado, nessa mesma época.

Em 1965 ingressa na Polícia de Vigilância, indo trabalhar na Zona Norte, fazendo a ponte entre o trabalho e Copacabana sua parte preferida da Cidade. Nesse período, começou a frequentar as boates do bairro, mas sem deixar de estar com todo o tipo de gente, de punhuistas a porteiros de edifícios que funcionam como uma rede de informações sobre a marginalidade e o crime na zona sul. Ligou-se a policiais como Hélio Vício e Hermenegildo Cavalcanti. E não abandona os serviços de chefe de disciplina.

Em 1967, com o fim da Polícia de Vigilância, Mariel passa a compor a Guarda Civil, sob o número de registro 106998 onde galga funções junto a autoridades até se tornar segurança do Ministro Mário Andreazza. Logo se transforma no Ringo de Copacabana³², pela sua fama em resolver casos e pela valentia. Então,

Na tarde do dia 16 de Novembro de 1969, onze dias após Mariel ter recebido um elogio oficial assinado pelo Secretário de Segurança, a imprensa foi convocada para uma entrevista coletiva com a participação da cúpula – nove delegados – e do próprio secretário, general Luis França de Oliveira, que anunciou solenemente a intenção de “varrer a criminalidade da Guanabara e

32 A origem desse apelido é contada com pequenas variações, a mais famosa é a que Mariel teria rendido um delegado com duas pistolas .45, após o delegado lhe dar voz de prisão. Segundo Markun e Rodrigues (1981), após uma ocorrência em Botafogo que resultou na morte de dois assaltantes, o Comissário Mendonça lhe deu voz de prisão e Mariel, inconformado, o rendeu apontando sua pistola 45.

do Estado do Rio”, com uma solução que ele considerava infalível: a entrada em operação do Grupo de Combate a Criminalidade em Geral, uma força de 12 policiais escolhidos “a dedo” que a imprensa (ou o próprio general) batizou logo de “Os 12 Homens de Ouro”. (MARKUN; RODRIGUES, 1981, p. 48)

A mesma fórmula aplicada como solução pelo já citado Amaury Kruel na década anterior. Policiais experientes e corajosos para combater a criminalidade como um grupo especial, com tratamento especial. Vimos que não dera certo mesmo antes. Por haver ingressado no grupo, pouco mais de um mês após, Mariel passaria de Guarda Civil para Agente de Polícia Judiciária. Na noite do dia da criação da equipe, esta já em ação fazia tombar o criminoso Renatinho, na Favela do Pára Pedro (MARKUN e RODRIGUES, 1981).

Assim como não tardou o fim dos homens de ouro, e por isso mesmo, logo Mariel seria pego em seus malfeitos criminosos. Em outubro de 1970, a partir de relatórios do CISA – Centro de Inteligência da Aeronáutica – Mariel seria apontado como chefe de uma quadrilha composta por gigolôs, prostitutas e travestis, liderados por Mariel em plena atividade no Bairro de Copacabana, aplicando o golpe do suadouro³³. Mesmo antes disso, já estava enfrentando processos no Tribunal do Júri, com pedido de prisão feito pela promotoria.

Mariel além desses crimes iria se envolver em furtos de carros e envio para fora do país, para troca por drogas e proteção ao lenocínio, dentre outros:

Como se não bastasse a investigação feita pelo CISA e oficializada pela Delegacia de Roubos e Furtos, Mariel teve de enfrentar, ainda, as acusações de um companheiro da Guarda Civil, Adalberto Mendes de Brito, o Formiga. [...] Formiga apresentou ainda uma lista de placas de carros roubados que estavam sendo usados, segundo ele, pelos policiais ligados a Mariel, todos com o emblema da Scuderie Le Cocq nos vidros (MARKUN; RODRIGUES 1981, p. 26).

Mariel seria preso em agosto de 1971 e em outubro foi demitido do serviço público. Em 29 de outubro fugiria da cadeia e a partir do Paraguai montaria uma quadrilha de roubo de carros e tráfico de drogas. Seria recapturado em 1972, de volta ao Brasil, em Salvador/BA. Ele ainda seria condenado e fugiria mais uma vez da prisão. Tendo sido recapturado em São Paulo, na cidade de Marília, pelo Delegado Roberto Cardoso Tucunduva, irmão do Delegado Rubens Tucunduva, este último integrante da equipe de Sérgio Fleury. Mariel ficaria recluso por quatro anos, até ser liberado para trabalhar na Vara de Execuções Penais do Juiz Francisco Horta. Em oito de outubro de 1981, na rua Alcântara Machado, a poucos metros da fortaleza do banqueiro de jogo do bicho, Raul Capitão (pai do bicheiro Marquinhos, amigo de Mariel),

33 O golpe consistia no saque fraudulento de ‘*Travellers-checks*’ que eram subtraídos de turistas embriagados por comparsas das prostitutas escondidos nos quartos em que elas recebiam os gringos.

Mariel foi emboscado, sendo vítima de diversos disparos de arma de fogo, vindo a falecer antes de chegar ao hospital. Sua morte nunca foi devidamente elucidada, permitindo margens ‘a associação da execução do ex-policial, a uma disputa por pontos de jogo do bicho em Niterói, da qual Mariel era parte interessada. (MARKUN; RODRIGUES 1981).

Essas dinâmicas complexas dos Esquadrões da Morte, sobretudo as personalidades multifacetadas de seus membros, a exemplo de Mariel Moriscotte, foram utilizadas por Miguel Faria Júnior para desvelar as contradições da sociedade brasileira em “República dos assassinos”. Uma análise temática e poética do filme buscará desnudar os artifícios usados pelo cineasta para construir esse retrato do Brasil e sua relação com a violência, não obstante seja necessário situar essa produção cinematográfica em uma análise sincrônica e dia crônica.

4 CINEMA POLICIAL NACIONAL E OS ESQUADRÕES DA MORTE: ANÁLISE TEMÁTICA

O objetivo deste capítulo é realizar uma investigação geral de como o gênero cinematográfico policial transitou pela história do cinema nacional buscando localizar os motivos pelos quais, nos anos 1960 e 1970, tal gênero conseguiu representar as contradições da sociedade brasileira, sua relação com a violência social, seu apoio e/ou receio aos esquadrões da morte. Seguindo, realizamos um mapeamento dos filmes que representaram os EMs nesse período e de modo detido, uma análise filmica temática de “República dos assassinos” (AUMONT; MARIE, 2004).

Na análise temática buscamos, conforme atestam Aumont e Marie (2004), identificar como se enunciam os aspectos centrais do filme analisado. Seguindo o modelo narrativo clássico, o cinema sempre tentou ocultar sua enunciação para dar a transparência de realidade. Os filmes que retratam os EMs buscaram esse mecanismo, principalmente, quando transitam por certa linguagem documental, ao buscar relações com as crônicas jornalísticas e policiais, mas refletem camadas singulares que ampliam suas possibilidades de leitura e interpretação. O avanço para essas camadas ficará para a análise poética no capítulo 4.

4.1 O contexto do Cinema policial brasileiro

Pensar o gênero policial no cinema brasileiro converge a considerações importantes. A primeira refere-se à dificuldade de se estabelecer uma periodização do cinema brasileiro. É Jean-Claude Bernardet que observa o fenômeno com atenção, em sua “Historiografia clássica do cinema brasileiro”. Ele aponta questões de ordem técnica, como usar os ritmos de

produção ou mesmo a quantificação de todas as produções no país, em determinados períodos dado os ciclos regionais fora do eixo Rio-São Paulo. Perpassa por propostas considerando um viés dúplice como o “cinema do autor” e “cinema comercial” de Glauber Rocha ou as “linhas de coerências” de Carlos Diegues, sempre fazendo a comparação entre o corte vertical ou horizontal dessa periodização (BERNARDET, 2008).

Assinalando que:

[...] De modo que me parece que o “Panorama do cinema brasileiro” acaba se construindo com uma estrutura forte e dominante. Composta por “cinema brasileiro” e a periodização única, e latências por meio das quais pode-se questionar a estrutura principal, e que apontam para uma diversificação da metodologia (BERNARDET, 2008, p. 53).

Esta afirmação materializa o entendimento de Bernardet sobre um texto de Paulo Emílio Salles Gomes, que na sua ótica intenta convencer leitores leigos ou desinformados acerca da factualidade de um “cinema brasileiro”.

Mas Bernardet (2008) analisa outras questões na periodização de Paulo Emílio que observa ao tratar do cinema de fatos históricos e de crimes, pois a “imaginação popular” ao guardar imagens de fatos que lhes chamam a atenção, o cinema capitaliza-a de alguma forma, ao oferecer filmes que tratem sobre tais assuntos guardados nessa imaginação, como no caso de crimes de repercussão incomum. Esses filmes criminais, para ele, possuem uma continuidade específica por possuírem uma forma de produção similar, pois ao serem baseados em fatos criminosos reais, constroem uma relação peculiar com os espectadores, tanto que tais filmes permanecem – baseados em pessoas e crimes reais – permanecem até a atualidade (BERNARDET, 2008, p. 48)³⁴.

Bernardet (2007) nos apresenta mais um item importante da evolução histórica do cinema brasileiro, que merece destaque: trata-se da chegada definitiva da classe média às telas. A partir de uma discussão sobre as diferenças entre filmes rurais e urbanos, até o surgimento do cinema novo, ele põe em pauta o fato de nunca a classe média haver sido incluída efetivamente nos filmes, que a “escamoteavam” ao tratarem de extremos da sociedade, não abordando seus problemas.

Outro fator relacionado é a oposição entre o passado e o presente. Para Bernardet (2007), ao público é fácil se identificar com o passado, com seus problemas e até com os bandidos ou marginais e essa aproximação com a classe média era catalisador a aproximação do cinema com a realidade de sua época:

34 A atualidade em questão é da edição do livro, os anos 1960.

Ao aproximar-se da classe média, o cinema[...]se aproxima da atualidade [...].A grande maioria (dos filmes), porém, preferiu o passado[...] a começar pelos filmes de cangaceiros[...].E nisso está um dos fatores do seu sucesso. O grande público podia aceitar uma identificação com esses bandidos[...]porque sua situação histórica era uma imunidade contra qualquer tentativa de encarar problemas mas atuais. A eventual intuição de problemas[...]era neutralizada (BERNARDET, 2007, p. 104).

O que está posto é o fato de o distanciamento histórico – no sentido do passar dos anos – serve para neutralizar o problema junto ao espectador – ou a própria sociedade – que por não conhecer aquela realidade, por não ter vivido o cangaço (exemplo que ele cita) consegue simpatizar mesmo com bandidos, pois apesar de serem criminosos reais, o tempo age como lhes despiando da realidade criminosa e os transforma num tipo de herói ficcional, ao qual é permitido algo que seria inaceitável se cada um houvesse vivenciado aquela realidade.

Além disso, superando a própria mediação oportunizada pelo tempo, há o mito, este que resulta de uma construção, que apesar de ocorrer em um espaço de tempo, funda-se em valores que são incutidos naqueles aos quais são direcionados, exatamente por serem caros à eles. É essa receptividade, quando coletiva, que permite o surgimento do chamado “mito”, ser capaz de representar simbolicamente os elementos que constituem cada cultura popular. São frutos do pensamento transcendental de cada coletividade, a partir do conjunto de valores caros à cada uma delas conforme Eco (1975) .

De modo diferente do mito, temos o herói. Este se trata de um elemento diferenciado, que se destaca por ser um protetor dos valores de uma sociedade. Tais valores existem antes do surgimento do herói, este aparece não para criá-los, mas para reforçá-los. Ao observarmos a análise etimológica do mito, feita por Brandão (1997), vemos que caberá ao herói, ser uma espécie de vigilante, que guardará, defenderá, ou melhor, o seu serviço é a proteger sua coletividade e garantir que as gerações futuras prosperem em harmonia com seus valores fundantes, o herói coloca os interesses da sua sociedade acima dos seus.

Esse distanciamento temporal é capaz de resolver todos os problemas do passado, impedindo que este contagie o presente, pois quando ocorre o contrário, quando se busca abordar o presente, há uma obnubilação da fronteira entre a cultura e a política, algo capaz de gerar polêmicas que não pareciam oportunas, ou seja, a escolha do passado em oposição ao presente parece ser a ação de proteção (BERNARDET, 2007).

Partindo dessa reflexão clássica de historicização do cinema nacional reconhecemos a dificuldade em traçar uma categoria para definir o que seria o gênero policial brasileiro. Almeida (2007) discute o tema, pensando na abrangência possível do termo, de modo que:

[...] Os gêneros ficcionais, tanto na literatura como no cinema, configuram um espaço relativamente aberto e flexível, onde muitas vezes as fronteiras não estão claramente delimitadas. Essas fronteiras são construídas e desconstruídas, ao longo do tempo, através da criação de um *corpus* em permanente mutação, baseado no jogo de repetição e permanência (ALMEIDA, 2007, p. 138).

Essa fronteira buscada para a delimitação, sofre influências das peculiaridades ou identidades de cada realidade que integra. Segundo Altman (2000), os gêneros cinematográficos possuem fronteiras relativamente estáveis e seguem três modelos narrativos básicos: a produção busca um perfil reconhecível de gênero; seguem estruturas básicas (binômios de personagens, sequência de três atos, clímax, tensão entre protagonista e antagonista); são montados para que o público reconheça o gênero a que está assistindo.

Uma possibilidade para o gênero policial é o chamado *thriller*, conforme Heredero e Santamarina (1996, p. 23), que diz sê-lo derivado:

[...] da palavra inglesa *thrill*[...] e se emprega, indistintamente, para referir-se ao cinema de gangsteres, o cinema negro, o cinema policial, o cinema criminal, o cinema de suspense, o cinema de ação ou qualquer outra manifestação paralela que se relacione, ainda,[...] com o crime, a polícia, a intriga, o mistério, as perseguições.

A noção de *thriller* é ampla, mas nos serve de guia na trilha dos filmes com temáticas acerca de crimes, nos quais há a ação policial, em seu combate ou a ele relacionada. Interessante observar o panorama do cinema pátrio que reporta a tais questões.

O cinema brasileiro desde o seu início é marcado por obras que retratam a violência e o crime. Em 1906, no Rio de Janeiro, na esteira do sucesso que a cobertura jornalística popular alcançava com esses eventos, dois filmes inaugurarão o segmento policial no cinema brasileiro.

Os filmes são “Rocca, Carletto e Pegatto na Casa de Detenção” (1906) e “Os estranguladores”, dirigido por Francisco Marzullo, em 1908. Ambos retratam o, a princípio, misterioso assassinato dos irmãos Paulino e Carluccio Fuoco por estrangulamento. O sucesso do primeiro filme, um documentário, incentivou a realização do segundo que provavelmente foi, se não o, um dos primeiros grandes sucessos da produção nacional. Além disso, “Os estranguladores” enfrentou problemas com a imprensa (MOURA, 1987).

Como outro exemplo, ainda nessa época primordial do Cinema, podemos citar o filme “A Tragédia da Rua dos Andradas” de 1911, filme que também foi alvo de substancial plateia, durante uma semana, ao menos³⁵.

O sucesso imediato de filmes com temas relacionados a fatos violentos e/ou crimes é entendido a partir da seguinte perspectiva:

Sucedem-se muitos filmes do gênero policial, muito apreciados pela população urbana, para o qual o desequilíbrio social das metrópoles brasileiras e as ofertas contraditórias do progresso capitalista tornam a criminalidade uma rotina irreversível. Sua exploração espetacular pelos meios de comunicação é consumida com franco sadomasoquismo (MOURA, 1987, p. 33).

A realidade da cobertura popular dos crimes através dos veículos de imprensa criou a predisposição natural, dado o problema socioeconômico existente, ao consumo do mesmo produto através do Cinema.

Se “Os estranguladores” é o primeiro filme posado do gênero no Rio de Janeiro, no estado de São Paulo será o filme “O crime da mala” (Francisco Serrador, 1908), que trata da execução do comerciante Elias Faraht, um comerciante de calçados. É importante frisar que nessa época o cinema ainda era muito marginalizado pelas chamadas “classes letradas”, ainda conforme Moura (1987).

Oliveira (2010) ao tratar da espetacularização presente no cinema brasileiro, também constata que muitas das obras, do período citado, eram filmes com temática da violência, dentre outros:

[...] Dessa maneira, muitos sucessos do cinema brasileiro nesta fase foram baseados na fusão do real à ficção, ou na dramatização de fatos reais como crimes e tragédias divulgados de forma sensacionalista (*fait divers*). [...] boa parte das tramas do cinema nacional, em seus primórdios, ofereciam a seu público os temores mais sombrios do cotidiano que já acompanhavam a população daquela época. Constituíam temas do cinema brasileiro: o medo da violência urbana [...] (OLIVEIRA, 2010, p. 73).

Diante disso, o gênero policial é um dos gêneros que nasce junto com o cinema no Brasil. Como não nos interessa o fenômeno do ponto de vista da psicologia, que nos deve explicar o fascínio que muitos tem predisposição ante a violência – além da relação de poder que pode ser estabelecida através da violência – é possível observar a relevância de tal tipo de obra através do excerto de jornal de época:

[...] O Cinema Palace tem assim conseguido exibir fitas que rivalizam com as melhores, inclusive as de Pathé Frères. Lembram-se todos do sucesso da

35 Filme do italiano Guido Pandello, com produção de Eduardo Hirtz. Representa o assalto ocorrido em uma casa lotérica, na Rua dos Andradas, ocasião em que o dono da casa foi assassinado. O caso foi logo desvendado, devido ao prestígio que gozava o assassinado. A população se revoltou contra o crime (MOURA, 1987).

fita intitulada “Os estranguladores”, no 74 Rio, ou “A Quadrilha da Morte” e a da “Mala Sinistra”. Atualmente, o Cine Palace exhibe, entre outras, “Amor e Piche”, muito bem feita, e o “Nono Mandamento”, a história de conhecido escândalo sacerdotal, que é um primor[...] (Gazeta de notícias, 27 de fev de 1909, apud ARAÚJO, p. 283- 284)

Logo, o filme policial não apenas era um gênero, mas também um dos integrantes do rol de filmes capazes de enfrentar a concorrência estrangeira, dada sua força e capacidade de atrair público.

Apesar do sucesso inicial, frente à realidade que envolvia o cinema brasileiro nas primeiras décadas do século XX, o cinema policial não segue com a mesma pertinência que se observou em sua primeira fase. Há filmes de sucesso relativo, como “O crime de Cravinhos”³⁶.

Um detalhe pertinente a ser constatado é o desenrolar dos fatos referentes ao filme, que além de ter sido previamente censurado e ainda apreendido, sucedeu-se uma campanha jornalística contra essas medidas, que terminaram com a morte de um jornalista, o que atiçou a curiosidade e ajudou no sucesso de público da fita (MACHADO, 1987).

Podemos perceber que os filmes que despertam atenção não são os com temática policial apenas, mas sim aqueles que se baseiam em fatos do cotidiano, de alguma forma. Ou mesmo, agora com o último filme citado, com a violência polêmica do cotidiano.

Gomes (2001, p. 37), ao falar do cinema nos anos 1910, também cita os filmes que versam sobre crimes:

A ideia de que o crime compensa – pelo menos como enredo de filme – deve ter inspirado os responsáveis pelas produções que tentaram arrancar o cinema nacional do marasmo que mergulhara por volta de 1912. Historicamente a ideia é certa, e havia sido testada entre nós com o grande êxito de *Os estranguladores* [...].

Além de reconhecer como são oportunos estes filmes sobre crimes do cotidiano, com elementos adicionais como escândalo e impunidade, Gomes (2001) ainda informa que os únicos filmes de “enredo” realizados no ano de 1913, versavam sobre o tema, retratando crimes famosos e recentes da época.

O sucesso verificado pelos filmes sobre crimes, nos anos da bela época do nosso cinema, só seria superado já nos anos 1950, em São Paulo (GOMES, 2001), com o filme “O cangaceiro”, de Lima Barreto em 1953, que antes de tratar de um fenômeno peculiar da realidade nordestina, parte da realidade de crimes e de impunidade.

36 Filme de Arturo Carrari, filmado em São Paulo no ano de 1920. Conforme Machado (1987)

Mas ressalte-se que é a partir do fim da Segunda Guerra Mundial que este cinema toma fôlego novamente. O impulso industrializante que se observou, nos trouxe filmes que cabem no contexto policial aqui integrante do objeto, são eles: “Amei um Bicheiro”, de Jorge Iley e Paulo Wanderlei, em 1952, “Na senda do crime”, de Flamínio Bollini Cerri, em 1952 e “Quem matou Anabela?”, dirigido por Dezső Ákos Ranza, em 1956 (Almeida, 2007).

Mas a produção de filmes policiais logo diminui e somente é retomada com mais intensidade a partir dos anos 1960. Nesse ínterim surge um novo e fundamental elemento, o Cinema Novo e o Cinema Marginal que serão tratados oportunamente e que delineiam a produção dos anos 1960. O Cinema Marginal foi o responsável por um filme policial destacado na História do Cinema brasileiro, “O bandido da luz vermelha”, de 1968, dirigido por Rogério Sganzerla, baseado nos fatos criminosos e reais da vida de um perigoso marginal paulista (BALADI, 2013).

Outros filmes produzidos à época, dentro da temática policial, podem ser citados a partir de Almeida (2007, p. 141): “Paraíba, Vida e Morte de um Bandido” (Victor Lima, 1966); “Mineirinho, Vivo ou Morto” (Aurélio Teixeira, 1967); “Matou a família e foi ao cinema” (Júlio Bressane, 1969); “Perpétuo Contra o Esquadrão da Morte” (Miguel Borges, 1967); “Sete Homens Vivos ou Mortos” (Leovigildo Cordeiro, 1969); “Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia” (Hector Babenco, 1977); “República dos Assassinos” (Miguel Farias [sic], 1979); “Eu Matei Lúcio Flávio” (Antônio Calmon, 1979). Aparentados, também poderiam ser citados “Os Amores da Pantera” (Jece Valadão, 1977), e “O Caso Cláudia” (Miguel Borges, 1979).

Ainda devem ser incluídos nessa relação, como “O Esquadrão da Morte” de 1975, dirigido por Carlos Imperial; “Amor bandido” de 1978, por Bruno Barreto; “O crime do Zé Bigorna” de 1977, direção de Anselmo Duarte; e “Pixote, a lei do mais fraco” de 1980, dirigido por Hector Babenco;

Veremos mais adiante que os anos 1970 são marcados por fatores personalíssimos que influenciam o cinema de forma notória e que, por isso, o gênero policial não passaria incólume.

É então no encontro de processos históricos e estéticos ao mesmo tempo distintos e concomitantes (a consolidação da indústria cinematográfica brasileira; a defesa de um papel e presença mais sistêmica da violência nas telas – ora como mecanismo de denúncia, ora como instrumento de transformação social; a caracterização e preocupação por temas e personagens marginais, por vezes egressos do mundo do crime e/ou das grandes periferias urbanas), que se veria o aparecimento, no decorrer da década de 1970, de obras ligadas a um cinema de gênero policial (LEITÃO, 2015, p 26).

É no período da construção da anistia ou reabertura política da ditadura, segunda metade dos anos 1970, que localizamos a obra aqui em objeto. E os filmes que retratam a violência, como vimos – dentre os vários estilos ou gêneros que disputavam aquele espaço – surgem em paralelo com um outro em especial, segundo Ramos (1987, p. 424-425):

Dois setores podem ser lembrados com esta perspectiva ambos, é bom frisar, com extrema diversificação de filmes, mas com certas características próprias nas formas de produção e nas concepções cinematográficas[...]De um lado uma produção com maiores recursos, utilizando roteiristas pinçados da literatura, do teatro e da TV[...]De outro, situam-se os produtores culturais que germinaram com o surgimento da comédia erótica.

A “comédia erótica” a que se refere, pode ser chamada de pornochanchada. Nossos filmes, como já vimos, tratam de personagens reais, mas com suas narrativas retiradas de livros ou da crônica jornalística policial da época. Estes filmes são produzidos com algum grau de sofisticação, devido ao apoio diferencial da Empresa Brasileira de Filmes S.A. (EMBRAFILME), com uso da narrativa clássica do cinema, como também com apuro técnico, de modo a se assegurar a sua qualidade (RAMOS, 1987).

No período compreendido entre os anos de 1977 e 1979, três filmes serão produzidos com foco nas deturpações das ações da polícia do Rio de Janeiro, na verdade ainda era do Estado da Guanabara, que de posse de um mandado informal, passou a usar a violência e a execução como principais armas de atuação. Tais ações resultaram no envolvimento de policiais com os grupos criminosos ou em atividades criminosas, além das próprias execuções, de forma sistemática e permanente: “Lúcio Flávio: Passageiro da agonia”, “Eu matei Lúcio Flávio” e “República dos assassinos”.

Não por acaso, as três obras cinematográficas se baseiam tanto na história do esquadrão da morte carioca, quanto na história do policial Mariel Moriscotte, que vem a ser o mais famoso dos integrantes daquela polícia e, por conseguinte, do grupo dos “12 homens de ouro”, apelido dado ao Grupo de Operações Especiais, criado em 4 de julho de 1969³⁷.

Além dessas duas figuras, uma outra também participa desse contexto, o criminoso Lúcio Flávio Villar Lório, que na verdade está protagonizando a primeira obra, denunciando os abusos e os crimes do Esquadrão da morte. Lúcio Flávio amplifica, no Brasil, uma série de constructos históricos de personagens que nublam a distinção clássica do filme de gênero policial, entre o herói e o vilão. Já o filme noir, nas décadas de 1940 e 1950, e a Nova Hollywood, nas duas décadas seguintes, tinham mostrado policiais e detetives de caráter ambíguo e interesses duvidosos, além de vilões que desenvolveram empatia com o público,

37 <https://www.jusbrasil.com.br/diarios/131425294/doerj-poder-legislativo-23-11-2016-pg-29>

fato ressaltado no Brasil pela identificação com o Grilo Peru, de “O assalto ao trem pagador”, de Roberto Farias (1962) e Jorge, em “O bandido da luz vermelha”, de Rogério Sganzerla (1968).

Para Paulo (2011), a figura do policial e do bandido tornaram-se mercadorias, no qual o sentimento do medo do bandido é a forma de venda da necessidade policial, assim como o medo das polícias nos faz comprar a imagem do “bandido revolucionário social”. Tal venda de insegurança e medo vai tornar o mercado filmográfico da dicotomia policial/bandido, profundamente fecundo no Brasil no final do século XX e início do XXI.

É significativo, conforme atesta Schollhammer (2007, p. 38), a transição do ambiente de violência no Brasil que impactaria a produção cultural no país:

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 condomínios e prédios 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 sequestros, 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.

O cinema nacional assiste a distintos ciclos de avanço do gênero. No primeiro, no Rio de Janeiro, há um fenômeno importante que é o retrato do jogo do bicho. Filmes como “Águia na cabeça” (1984) de Paulo Thiago e “O Rei do Rio” (1985) de Fábio Barreto, aos seus modos, transitam pela realidade do jogo do bicho naquela cidade, apesar de ambos encetarem estórias de ambição e traição. No primeiro, expõem-se as relações espúrias entre o jogo, a política e a polícia a partir da relação entre o Banqueiro/Senador e seu braço direito. Já na segunda película, percebe-se a evolução e consolidação do jogo do bicho carioca a partir dos anos 1960/1970 (BALADI, 2013). Por uma linha biográfica, merece constar o filme de Sérgio Rezende “O homem da capa preta” (1986), que conta a história de Tenório Cavalcanti, em uma versão “fantasiosa e comportada” (ORTIZ RAMOS, 1987)³⁸.

38 Cabe destacar que, ao longo dos anos 1980, a televisão também será um campo fecundo para o gênero policial e seu desvelar das problemáticas nacionais. Destaca-se, nesse movimento, a ação de Aguinaldo Silva como autor de duas séries de sucesso na TV Globo: “Plantão de Polícia”, exibida entre 1979 e 1981, acompanhando a personagem Waldomiro Pena, jornalista encarregado da cobertura das ocorrências policiais no Rio de Janeiro; e “Bandidos da Falange”, exibida em 1983, que acompanha as origens e fortalecimento de uma organização criminosa, a “Falange Vermelha”, na Baixada Fluminense e suas relações com a corrupção policial

Um segundo ciclo, transita por São Paulo e sua trilogia neon-noir: “Cidade oculta”, de Chico Botelho (1986), “Anjos da noite”, de Wilson Barros (1987) e “A dama do cine Shanghai”, de Guilherme de Almeida Prado (1988), nos quais a noite paulistana é o ambiente de conflitos violentos entre pequenos marginais, chefes do crime organizado e *femme fatales* atingindo sujeitos da classe média ociosa e mediocrizada em meio à solidão metropolitana. Tal cenário revelou uma estética que Pucci Jr. (2008) denominou de pós-moderna, centrada em paródias lúdicas que estetizam o feio e o falso, transitando entre distintas mídias em um hibridismo transtextual, além de focar nas referências e nas representações como hipertextos do caos da urbe.

Em seguida assistimos, na década de 1990, ao misto de ficção e documentário que em sua estética e dinâmica narrativa oscilou entre a aventura policial de “A grande arte”, de Walter Salles (1991) e os dramas dos jovens infratores frente à violência do Estado em filmes como: “Como nascem os anjos” (Murilo Salles, 1996), “O rap do pequeno príncipe contra as armas sebosas” (Paulo Caldas e Marcelo Luna, 2000) e “Notícias de uma guerra particular” (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1996).

Na transição para o século XXI, ressurgem filmes calcados em tramas policiais com detetives de moral ambígua, a exemplo do filme de Flávio Tambellini, “Bufo & Spallanzani” (2001) e baseados na personagem Remo Bellini, criação literária de Toni Bellotto: “Bellini e a esfinge”, de Roberto Santucci Filho (2001) e “Bellini e o demônio”, de Marcelo Galvão (2006). Contudo, realmente significativos são os sucessos de bilheteria, “Carandiru”, o retorno de Hector Babenco ao tema da criminalidade, as inoperâncias e crimes do Estado, realizado em 2003, e “Cidade de Deus”, produção de Fernando Meirelles e Kátia Lund (2002), baseada em livro de Osman Lins. O retrato de jovens pretos periféricos assassinando uns aos outros resultou em críticas políticas contundentes à partir da estética, como a desferida por Ivana Bentes que tratou o filme como uma “cosmética da fome”, e de ordem social e estética por parte de realizadores culturais da própria comunidade, como o rapper MV Bill que realizou, em 2006, como resposta ao filme de Meirelles e Lund, “Falcão, meninos do tráfico”. O filme de MV Bill é agressivo na resposta ao tentar evitar

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 analfabetos 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 (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 48).

Esse “olhar sociológico” do “de fora” gestará o grande fenômeno comercial do gênero policial deste século no cinema nacional, os dois filmes de José Padilha: “Tropa de elite” (2007) e “Tropa de elite 2 – o inimigo agora é outro” (2010). Padilha se aventurara nessa seara no documentário “Ônibus 174” (2002), mas o filme que retrata o cotidiano do Batalhão de Operações Especiais (BOPE) do Rio de Janeiro no combate ao tráfico de drogas nas favelas cariocas alcançou proporções jamais imaginadas. Por um lado, alimentado pela indústria do medo” que nos últimos anos trouxe, através de programas televisivos “jornalísticos”, a violência “real” dos “traficantes da favela” para a sala de estar da população brasileira, o Capitão Nascimento, protagonista de “Tropa de elite”, por suas incursões violentas e sua sede de vingança tornou-se um herói do discurso fascistóide do “bandido bom é bandido morto”. Por outro lado, esquece-se que a personagem (e os parceiros que tenta preparar para substituí-la) não é corrupta, tem sede de justiça, e é um reflexo de políticas de segurança pública que não formam qualificadamente os policiais, abandona-os à própria sorte no combate à criminalidade, os remunera muito mal para se submeterem a um trabalho perigoso e estressante, além de darem sustentação a uma corrupção estrutural que estabelece um círculo vicioso de ações e reações tornando a polícia brasileira a que mais mata no mundo, mas também a que mais morre (MARTINS, 2020).

A repercussão do primeiro filme, gerou uma continuação que escancarou a relação promíscua da Polícia Militar do Rio de Janeiro com o crime organizado, de tal modo que a organização e funcionamento das milícias, suas relações com políticos e sua forma opressiva de lidar com a estrutura estatal chega ao grande público. Segundo Manso (2019), “Tropa de Elite 2” tem tamanha relação com a realidade social carioca que uma das personagens, Diogo Fraga (interpretado por Irandhir Santos), um professor que se torna deputado e promove uma CPI das Milícias, é claramente inspirado no Deputado Estadual Marcelo Freixo que, em 2008, conseguiu abrir uma CPI das Milícias na Assembleia Legislativa do Estado. Os ecos dessa CPI, com várias prisões, repercutem até hoje com a prisão de vários milicianos, o desvelar das estruturas corruptas do Estado com dois governadores presos e um cassado, além do, ainda não explicado, assassinato da vereadora Marielle Franco em 2018 com envolvimento direto de milicianos, ex-oficiais da Polícia Militar e membros da Scuderie Le Cocq.

Enfim, enquanto a vida imita a arte e vice-versa, essa dinâmica de construção do espetáculo do gênero policial no cinema nacional apresenta mais tensões e contradições, que mensagens unívocas. Conforme atesta Paulo (2011, p. 107),

O espetacular está na imagem do policial e do bandido na medida que se exageram o heroísmo, anti-heroísmo, o caráter de bom ou mau, de romantizado ou não, pois nesse jogo, o filme torna-se um acontecimento ofuscante aos olhos do leitor. Em outras palavras, quando nos defrontamos com Carandiru, temos um bandido positivado e parece que “esquecemos” outros sentidos. O mesmo aconteceria quando vemos Tropa de elite. Em determinadas épocas é nos vendido um policial bom, em outras um policial ruim. Os diálogos produzidos a partir do filme abrem-se para novos diálogos no mesmo gênero ou gêneros distintos, ampliando, deste modo, a magnitude do espetáculo.

Constata-se, por conseguinte que, dadas as condições de desigualdade social brasileira e as incompetentes políticas de segurança pública, o cinema nacional ainda terá muita matéria-prima para tematizar nossas mazelas. Nesse contexto, merece constar que se encontra em andamento um projeto junto à Agência Nacional de Cinema (ANCINE) a respeito da produção de um filme/documentário sobre a vida de Mariel Moriscotte. Atualmente em fase de captação de recursos, conforme o sítio da Agência Nacional de Cinema³⁹.

4.2 O cinema brasileiro entre os anos 1960 e 1970: preparando o terreno para as representações dos Esquadrões da morte

O Cinema Novo surge em fins dos anos 1950 e transforma de modo indelével a realidade cinematográfica, seus efeitos seriam sentidos por muito tempo. O Cinema Novo dialoga com outros movimentos, similares do período, que surgiram na América Latina.

Carrega consigo a intenção de revolucionar a representação cinematográfica, fugindo dos padrões impostos pelo cinema industrial. O Cinema Novo intenta não apenas reproduzir o que está aparente na realidade nacional, mas expor as camadas mais profundas da sociedade a ser filmada. Cinema autoral opondo-se aos clichês, ressaltando uma consciência crítica e política eram marcas desse novo cinema, segundo Xavier (1993).

O Cinema Novo tinha no baiano Glauber Rocha, o seu mais eminente formulador teórico e diretor cinematográfico, mas o movimento tinha participação de diretores de vários estados do país e reuniu muito do que de melhor se fez em nosso cinema (GOMES, 2001).

39 <http://sif.ancine.gov.br/projetosaudiovisuais/ConsultaProjetosAudiovisuais.do;jsessionid=7E33C68BBC53EBF281E1F56AB3ADB19?method=detalharProjeto&numSalic=170057>

Todavia, esse movimento não ocorreu por acaso, foi favorecido por uma inédita realidade que lhe concedia essa possibilidade:

Há momentos em que a conjunção de fatores antes dispersos cristaliza potencialidades. Surgem então manifestações artísticas especialmente vigorosas. Para o cinema brasileiro a década de 1960 parece ter sido um desses momentos privilegiados. O binômio nacionalismo-modernidade[...]que produz durante o século XX as manifestações artísticas mais vigorosas da cultura nacional, encontra nessa década condições particulares para se expandir no campo cinematográfico (RAMOS, 1987, p. 301).

As condições ainda são ligadas ao pós-guerra e o processo de desenvolvimento industrial que floresce no país nos anos seguintes que, dentre outras coisas, favoreceu o surgimento do cinema industrial em São Paulo. É nesse contexto que ele surge, influenciado por todas essas questões, questionando-as em busca de uma linguagem nacional, em oposição ao padrão internacional.

De início, tentou-se tratá-lo como mais um produto sem originalidade, conforme atesta Gomes (2001, p. 79-80):

Rio 40 graus, a fita de estreia de Nelson Pereira dos Santos, foi considerada na época principalmente uma utilização das lições do neo-realismo italiano. Prossegue crescente o interesse despertado por esse filme, não se cogitando mais hoje em vinculá-lo a qualquer tendência estética estrangeira; ao contrário, o que surpreende agora em *Rio 40 graus* é constatar a profundidade da impregnação brasileira [...].

A originalidade do Cinema Novo logo se apresenta, mostrando a sua força criadora. Em seus primeiros anos, há de se destacar uma série de filmes produzidos na Bahia, mas não somente por diretores baianos, que dominam o Cinema Novo⁴⁰ até ali, e marcam a eclosão do fenômeno, que tem origem carioca. Havia muita força jovem presente, de quem interessava e queria protagonizar a discussão acerca dos interesses do povo.

Glauber Rocha iria deixar claro que aquela geração de cineastas tinha convicção plena acerca dos seus propósitos, pois queriam fazer filmes que chamavam do “autor”, pois entendia que o cineasta era também um artista e, assim sendo, deveria manter um compromisso com os problemas do seu tempo presente. Entedia a capacidade do cinema de ser combativo e construtivo ao mesmo tempo, pois além da luta, deveriam ser capazes de ajudarem a construir a identidade cultural do país, para que não fosse tutelado (ROCHA, 1981).

40 O cineasta Glauber Rocha editaria o texto “Por uma estética da fome”, em 1965, que se tornaria um dos textos base do Cinema Novo (ROCHA, 1981).

Ao invés de mostrar um país que se desenvolvia, Glauber Rocha percebia importante apresentar um país marcado profundamente por um conjunto de características como a miséria, a falta de percepção de si próprio e a injustiça social, um país pensado pelo viés dos seus problemas, do seu lado mais oculto. Apresentar a fome brasileira seria uma forma de, ao pô-la em debate, ajudar no seu combate, uma vez que a fome estava imbricada em um processo violento, do que se havia uma espécie de vergonha de encarar, cabendo ao cinema e aos seus cineastas efetuarem a denúncia necessária. Daí a inserção necessária do bandido com viés social e da própria violência neste cinema (LEITÃO, 2015).

Apesar disso, na prática, não conseguiram fazer esse diálogo ou de passar a mensagem com precisão, pois a linguagem inovadora, ao mesmo tempo, era muito hermética e rebuscada e, por isso, de difícil acesso ao público comum. De modo que atingiu somente os que se identificavam culturalmente com os próprios realizadores, não materializando a abrangência requerida (GOMES, 2001)

Isso ocorre, dentre outras razões, porque os cinemanovistas percorrerão caminhos diferentes. Durante esse percurso, houve experimentalismos significativos, com fusões entre ficção e documentário, além do ajuste possível e necessário entre os recursos materiais cinematográficos à investigação social, com vistas a exprimir problemas profundos do país. Essa busca tornaria, em um momento seguinte, os filmes ininteligíveis ao grande público que não os conseguia entender (XAVIER, 1993). A terceira geração do Cinema Novo romperá com seus ideais e voltará à narrativa clássica, na virada dos anos 1960/1970.

No “Manifesto do cinema cafajeste” descreve-se o processo do cinema marginal, que se põe fora da sociedade de consumo, não apresenta grandes produções gerando filmes de baixo orçamento, com temática inusual, oportunizando, apesar de abandonar as reflexões intelectuais de difícil entendimento, uma forma de analisar os valores humanos. Este novo cinema ficou conhecido como Cinema Marginal (XAVIER, 2001), que aparece no momento mais rígido do Regime Militar – sendo, de alguma forma, um seu reflexo - sofrendo, por isso, a censura policial e asfixia econômica. O movimento produziu filmes com muita aventura e sexo, trabalhando contra a adversidade, tal qual o próprio Cinema Novo o fizera alguns anos antes. Apesar das dificuldades, alguns filmes atingiram certo patamar de sucesso como “O bandido da luz vermelha”, anteriormente citado.

A decadência apresentada em “República dos Assassinos”, com suas personagens majoritariamente marginais em diversos segmentos do convívio social, seja nas relações maritais, familiares e com a própria lei, todos permeados por péssimas escolhas, são elementos conceituais do Cinema Marginal. Sendo acaso ou não, quando Eloína se

autointitula “coisa escabrosa”, parece estar gritando o nome da referida corrente cinematográfica.

O Cinema Marginal almejava proceder a representação do que chamou de experiência dos vencidos e tematizar a ruína dos sujeitos históricos clássicos, isso sem a pretensão de ser o portador de uma legitimidade outorgada pelo povo, para falar em seu nome (GOMES, 2001).

Após esse período, já em meados dos anos 1970, há uma nova inflexão no cinema nacional impulsionado pelo próprio Estado nacional, que cria a EMBRAFILME e uma estrutura de incentivo oficial à produção de filmes, conforme Xavier (2001).

Se por um lado o Estado sufocou a produção cinematográfica brasileira em fins dos anos 1960, por outro ajudou a fomentá-lo direta e indiretamente: diretamente através da EMBRAFILME, sendo protagonista dos avanços observados de forma destacada nos anos 1970, e indiretamente na medida em que o recrudescimento do regime militar lhe forneceu também um mote (LEITÃO, 2015, p. 24).

Ainda socorrendo-se em Leitão (2015, p. 25), há de se considerar que a Ditadura Militar se movimentava sob o potente manto ideológico da segurança e havia a preocupação com a manifestação artística:

Porém, o objetivo de consolidar a indústria cinematográfica brasileira, propalada pela Ditadura Militar, não tinha como sustentáculo apenas o contexto econômico, em parte definido pelos anos do Milagre, mas também o imperativo político da Doutrina de Segurança Nacional (DSN). A DSN se embasaria na dupla lógica do desenvolvimento capitalista e do combate aos inimigos internos e externos do país. Sob este prisma, a própria fundação da EMBRAFILME, em 12 de setembro de 1969, realizada sem consulta prévia à categoria dos cineastas brasileiros, não se justificaria pela presença do apoio dos mesmos (aparentemente dispensado pelo governo), mas pela necessidade do “desenvolvimento capitalista-cinematográfico” e de se combater o “inimigo externo – leia-se cinema estrangeiro – seja por meio de legislação protecionista ou pelo incentivo aos temas ditos nacionais”.

A Doutrina de Segurança Nacional foi sistematizada pelo General Golbery do Couto e Silva, que apresenta seus meandros na obra “Conjuntura política nacional o poder executivo e geopolítica do Brasil” (COUTO E SILVA, 1981), sob total alinhamento aos ditames da Doutrina de Contenção dos Estados Unidos da América⁴¹, em vigor especialmente após a Segunda Guerra Mundial, que será vista mais adiante.

41 Essa doutrina foi elaborada por George Frost Kennan, integrante do corpo Diplomático dos Estados Unidos da América, após a Segunda Guerra Mundial, que em linhas gerais entendia que os movimentos sociais deveriam ser combatidos com veemência e tratados como inimigos da nação, o que legou efeitos de controle e repressão de tais movimentos, influenciando, inclusive a formação dos Esquadrões da Morte brasileiros (STEPHAN, 2016).

Um dos motivos que deram azo a tal estatal era a construção de um tipo de cinema histórico, com vistas à representação do Brasil, algo bastante oportuno a um governo interessado em mostrar os grandes feitos da nação (NICOLLAS, 2004). Assim, tão importante quanto se ter uma representação histórica pujante da nação, era importante fomentar essa própria produção. Um outro fator é a reabertura política que se inicia a partir da metade da década de 1970 no Governo de Ernesto Geisel, que permitiu algum tipo de liberdade, até então inimaginável enquanto o Ato Institucional nº5 esteve em vigor.

Sobre a abertura política e seus efeitos

De qualquer modo, pode-se dizer que o cinema moderno brasileiro entra o período da abertura política, 74/79, alimentado por este debate entre uma estética atenta ao que é aceitável no mercado – é o momento da expansão das atividades da Embrafilme e da convocação – ‘mercado é cultura’, de Gustavo Dahl – e uma estética que, com todos os riscos, entendia que a via do modernismo implicava a continuidade da experimentação (GOMES, 2001 p 35).

Dessa discussão, ainda segundo Gomes (2001), dois grupos se projetarão de modo divergente: um ligado ao funcionamento da EMBRAFILME e o outro uma espécie de renegados, chamados de recusados. Mas essa dualidade não expressa toda a produção do período.

Uma outra importante manifestação relevante do período foram as pornochanchadas. Filmes de apelo eróticos, normalmente carregados de muito humor

[...] O erotismo desses filmes, apesar do afobamento, da vulgaridade ineficaz, de tendência autodestruidora em acentuar nos quadris as nádegas e no seio a mama, é com efeito o que tem de mais verdadeiro, particularmente quando retratam a obsessão sexual da adolescência. De qualquer maneira e apesar de tudo vão essas fitas cumprindo bem a missão de tentar substituir o produto estrangeiro. [...] (GOMES, 2001, p 107).

Uma das pertinências de tais filmes era deixar claro a capacidade do cinema brasileiro em produzir entretenimento de massa, enquanto produzia cinema autoral que problematizava as contradições nacionais.

4.3 O Esquadrão da Morte vai ao Cinema

Nos anos 1970 não era difícil considerar as possibilidades de êxito de um filme sobre Esquadrões da Morte, afinal, em dois dos mais importantes estados do país, a fama dos grupos e dos seus integrantes era notória. Essa fama suplantava, por conta da imprensa, os limites dessas duas unidades da federação, como já foi visto.

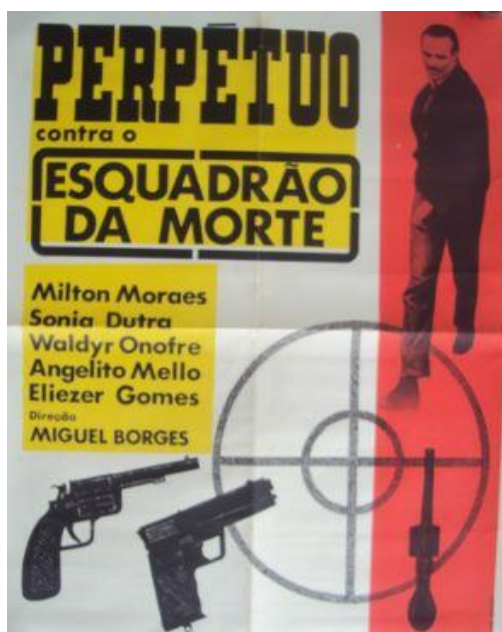
Dentro de tal contexto, Mariel Moriscotte ainda seria um elemento a mais, pois além de ser o mais exposto na imprensa, ainda carregava consigo o viés do conquistador, garantindo o elemento sexual como mais que verossímil.

Os principais filmes sobre o Esquadrão da Morte foram lançados na segunda metade dos anos 1970, período em que a abertura política inicia em nosso país. O presidente do país era o General Ernesto Geisel, oficial que integrava a ala “sorbonnista” do Exército, que se opunha a uma outra ala, a “linhadurista”, que teria sido a responsável pelo que ficou conhecido como os “golpes dentro do golpe” (MAGALHÃES, 2015). Aspecto relevante, e já citado, é que boa parcela da atuação dos Esquadrões da Morte de alguma forma atendia a interesses do próprio governo ditatorial, na medida em que combatia a subversão, como notoriamente ocorreu em São Paulo, com o grupo de Fleury.

Cabe destacar, contudo, a empreitada do diretor Sérgio Muniz que, entre 1970 e 1971, produziu o documentário “Você também pode dar um presunto legal”, que foi editado em seu exílio em Cuba, proibido no Brasil e que veio à tona somente em 2006.

4.3.1 Perpétuo contra o Esquadrão da Morte⁴²

Figura 2 – Cartaz do filme “Perpétuo contra o Esquadrão da Morte”



Fonte: Adoro Cinema. <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-242856/>

42 Não foi possível acessar o filme para poder assisti-lo, fato que limitou a apresentação do mesmo no contexto do trabalho, mas que necessitava ser posto de alguma forma ante os fatos relevantes ao Esquadrão da Morte, como a morte de Le Cocq e as ações de Perpétuo, que terminou morto por um outro policial, na busca por Cara de Cavalo.

Perpétuo é o nome de um investigador real, que pertenceu aos quadros da polícia do Rio de Janeiro: o Investigador Perpétuo de Freitas. Ao retratar essa personagem, o filme apresenta um policial diferente, que prefere usar a psicologia ao invés da força bruta e prefere prender, ao invés de matar. Não obstante, o cartaz do filme, conforme a figura 1, reflete o aspecto atrativo da violência ao retratar Perpétuo (interpretado por Milton Moraes) imerso em vermelho e como alvo de diversas armas de fogo. Os letreiros em amarelo destacando o clima de atenção que a personagem central precisava estar para sobreviver à ação da organização miliciana.

O filme baseia-se na história do policial de mesmo nome, conhecido por sua coragem, experiência que o fazia respeitado e temido tanto pelos bandidos, quanto pelos próprios colegas de profissão. Perpétuo optava por aprender os aspectos psicológicos do crime e dos bandidos, para que pudesse evitar o uso da força. Tal fato lhe põe em atrito com os colegas por ocasião da perseguição ao criminoso Cara de Cavalo, alçado ao posto de inimigo número um da sociedade, após matar um policial.

Perpétuo foge do estereótipo do policial que atira antes para depois falar, ele consegue prender restringindo o uso da violência, que não se furta a usar, caso seja necessário, mas tal conduta não agrada seus colegas que preferem o uso da força sempre como primeira opção.

A morte do policial Almeida pelo bandido Cara de Cavalo é uma alusão direta ao trágico fim do Investigador Milton Le Cocq, que realmente morreu vitimado por disparos de arma de fogo efetuado pelo criminoso apelidado de Cara de Cavalo.

Tal qual a realidade, o Investigador Perpétuo do filme, tenta prender a personagem Cara de Cavalo, após a morte de Almeida, sem usar da força física.

Socorrendo-se de Armino Blanco (2018, p. 83), em publicação de 12 de novembro de 1967 n'O Jornal:

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*. [...] 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.

Eis as práticas do Esquadrão da Morte bem postas e, como já dito, antagonizadas por um policial. É um filme sem heróis e com a maioria dos policiais envolvidos com execuções sumárias e com o jogo do bicho.

4.3.2 Você também pode dar um presunto legal

Figura 3 – Cartaz do filme “Você também pode dar um presunto legal”



Fonte: Filmow. <https://filmow.com/voce-tambem-pode-dar-um-presunto-legal-t42390/>

Sérgio Muniz dedicou-se, desde a década de 1960, à produção de documentários de cunho social sob a ampla gama de documentaristas da Caravana Farkas. Nesse movimento, o desenvolvimento da captação do som sincronizado com a imagem, o avanço da corrente de documentários franceses denominado de Cinema Verité que gestou uma forte cena latino-americano de cinema-verdade, os documentários ganham ares sociológicos.

Tornava-se realidade no Brasil, na esteira do debate sobre o Cinema Novo, o compromisso político de retratar a realidade brasileira, as agruras do povo, suas contradições e suas possibilidades de luta revolucionária. Se solidificou então, a percepção do documentário como uma obra de captura, exploração, problematização, sobretudo de representação da realidade. Tal perspectiva, problemática em si mesma, é contraposta por Bill Nichols (2010, p. 47-48), ao afirmar que,

Se o documentário fosse uma reprodução da realidade, esses problemas seriam bem menos graves. Teríamos simplesmente a réplica ou cópia de algo já existente. Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. Julgamos uma reprodução por sua fidelidade ao original - sua capacidade de se parecer com o original, de atuar como ele e de servir aos mesmos propósitos. Julgamos uma representação mais pela natureza do prazer que ela proporciona, pelo valor das idéias ou do conhecimento que oferece e pela qualidade da orientação ou da direção, do tom ou do ponto de vista que instila. Esperamos mais da representação que da reprodução.

Esse parece ser um dos motes ao cinema que surgiria a partir do “romance-reportagem”, que brevemente será tratado, mas que parte de histórias policiais que serão romanceadas de forma proposital, devido à falta de opção em tratá-las nos periódicos, seu devido local.

Resta óbvio que, em meio ao recrudescimento da ditadura após o AI-5, de 13 de dezembro de 1968, período no qual os esquadrões da morte campeavam pelo país executando “criminosos” sob as bençãos não-oficiais do regime de exceção brasileiro, dedicar um documentário a essa temática seria profundamente delicado, além de incorrer na possibilidade da censura e da perseguição política. De igual modo, o modelo tradicional do documentário moderno incluindo depoimentos de sujeitos e testemunhas dos fatos, assim como ampla participação de agentes da repressão ou familiares dos acusados seria uma tarefa impossível.

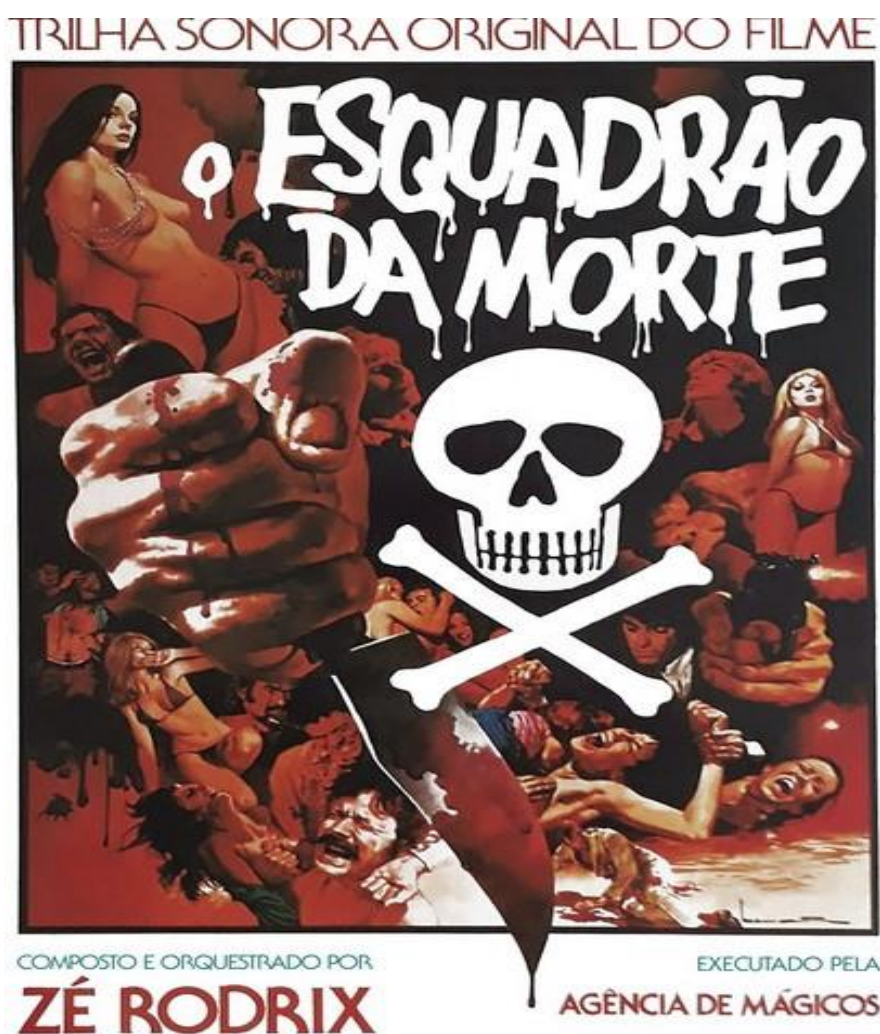
Isso posto, Sérgio Muniz lança mão de uma estratégia estética ousada. Uma narrativa fragmentada na qual os recortes de jornais, fotografias, narração em off, narrações de jogos de futebol, músicas e peças de teatro vão montando um mosaico a priori confuso, mas que à medida que avança, vai descortinando as ações violentas dos esquadrões da morte e seus vínculos com os poderes constituídos.

De modo destacado, o filme desvela a personalidade de uma das mais bárbaras figuras do esquadrão: o delegado Sérgio Paranhos Fleury, principalmente através da Operação Bandeirantes. Contudo, conforme vemos na figura 2, a divulgação (proibida à época) do filme alude à marca do esquadrão da morte, qual seja, a caveira com ossos cruzados embaixo, sobre

um imenso fundo preto e amplia seu alcance ao registra a inscrição “Scuderie Le Cocq”, grupo militar do Rio de Janeiro que compunha os doze “homens de ouro”, revelando a rede de integração dos esquadrões de extermínio, guardadas as suas devidas divergências.

4.3.3 O Esquadrão da Morte⁴³

Figura 4 – Capa do LP da Trilha sonora de “O esquadrão da morte”, composta por Zé Rodrix, representando o cartaz do filme



Fonte: Spotify. <https://open.spotify.com/album/1jLAPPHx4czWhvQl2ivIKA>

⁴³ Não foi possível o acesso ao filme, mas sua inclusão se justifica por ter o nome Esquadrão da Morte, já famoso há mais de década, nacionalmente.

Filme baseado em fatos reais, conta a história de um roubo de quinhentos milhões de cruzeiros a uma fábrica no Rio de Janeiro que termina com um combate sangrento entre os assaltantes e a polícia, no qual morrem tanto bandidos quanto policiais. Posteriormente os assaltantes são mortos misteriosamente. A prisão de componentes da quadrilha, somada ao mistério das mortes dos envolvidos no crime e o desaparecimento do dinheiro, sugere que tais ações são capitaneadas por uma espécie de grupo que buscou o paradeiro do dinheiro para dele se apossar e, exterminando, calou os demais criminosos que praticaram o assalto. Após a soltura de um dos assaltantes que estava preso, inicia-se uma nova onda de mortes.

O filme, como podemos atestar na figura 4, é um reflexo do seu tempo no que tange à representação da violência e do contexto cinematográfico. As alusões óbvias à violência com facas, cenas de tortura e agressão física em um vermelho hiper saturado, além da logomarca do esquadrão da morte, são mescladas com mulheres de biquíni em poses sensuais ou sendo violentadas, imagens apelativas próprias o contexto da pornochanchada brasileira em plena ascensão e apelo popular.

4.3.4 Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia

Figura 5 – Cartaz de “Lúcio Flávio – o passageiro da agonia”



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67207/lucio-flavio-o-passageiro-da-agonia-cartaz>

“Lúcio Flávio, o passageiro da agonia” é uma obra baseada no depoimento de Lúcio Flávio Villar Lirio, criminoso afamado, a José Louzeiro, que viraria livro em 1975, após a morte do depoente. O livro carrega marcas importantes, pois além de ser considerado uma das obras inaugurais do “Romance-reportagem”, também carrega a denúncia entre as escusas relações da polícia do Rio de Janeiro com o crime, em diversos matizes (ATAÍDES, 2013). A contundência do livro transparece no cartaz do filme, figura 5: a imagem cansada de Lúcio Flávio, interpretado por Reginaldo Farias, é emoldurada em preto e subsumida a um recorte de jornal que narra uma de suas prisões, sobretudo o destaque da mão armada de uma faca ensanguentada, repetindo o já visto na figura 4, revelando o destino da personagem ao final do filme, esfaqueado na prisão.

A abordagem do filme retrata pelo menos um grupo da Polícia que basicamente vende uma espécie de proteção ao grupo de Lúcio Flávio, sendo que isto não ocorre de forma consensual, comparável ao entendimento popular das máfias. No filme, a polícia vende a proteção contra ao grupo, para que ela mesma não o prenda e, mesmo não se furtando a sequestrar e torturar membros do bando, recebem pagamentos não só pela proteção, mas também sucessos de outras empreitadas, como assalto a bancos.

Lúcio Flávio, indignado com a extorsão dupla que lhe é imposta, chega a reclamar, dizendo que “Polícia é polícia e bandido é bandido, não podem se misturar, igual a água e azeite”⁴⁴.

Sobre o filme, descreve Ferreira (2019, p. 254):

Baseado no livro homônimo do jornalista José Louzeiro e com direção de Hector Babenco, “Lúcio Flávio, passageiro da agonia” conta a história verídica de um famoso assaltante de bancos que atuou entre o final dos anos 1960 e início dos 70, Lúcio Flávio Lirio. Inteligente e articulado, filho da classe média, Lúcio Flávio acabou envolvido com o esquema de corrupção e extorsão da polícia do Rio de Janeiro, incluindo membros do Esquadrão da Morte. No filme, os detetives Bechara e Moretti, este inspirado em Mariel Moryscotte, tornam-se seus algozes. Lúcio denuncia todo o esquema e é assassinado na prisão, supostamente a mando dos policiais corruptos.

A ação do grupo policial, que se trata do Esquadrão da Morte, além da tortura e da execução, passa ainda por golpes contra os próprios criminosos, que após um assalto a banco bem-sucedido, são roubados pelos próprios policiais.

44 Conforme Rippel (2016, p. 51-52): “É por essa frase que Lúcio Flávio é lembrado. Ela foi dita em sua última prisão, em 1974, em Belo Horizonte. A declaração fazia referência à prática de muitos policiais que participavam do crime organizado ao mesmo tempo em que mantinham seus cargos na polícia. Era uma forma de o criminoso dizer que estes não deviam ser chamados de policiais, só eram bandidos’.”

Na verdade, Lúcio Flávio mais consiste em um refém da polícia do que um grande líder de uma quadrilha

[...] A expressão “O passageiro da agonia”, utilizada no título da obra para definir seu protagonista explica-se pelo constante estado de sobressalto no qual o mesmo se mantém, pelo fato de perceber que, longe de ser um assaltante enriquecido pelo butim de seus roubos, Lúcio Flávio não passaria de uma marionete nas mãos da corrupta estrutura policial do Rio de Janeiro, a qual ele sustentaria com suas ações criminosas. Nesse sentido, não apenas a riqueza escapa constantemente das mãos de Lúcio Flávio e sua quadrilha, cujo pauperismo é ressaltado a todo momento na película, como também qualquer impressão de segurança ou tranquilidade é desequilibrada pela noção de que cada um de seus passos é vigiado pelos policiais Moretti e Bechara[...] (LEITÃO, 2015 p 30).

Moretti é o policial que protege Lúcio Flávio, é retratado como um *bon vivant*, sempre bem vestido, em uma bela casa, rodeado de belas mulheres e andando em bons carros. Essa personagem é o policial mais próximo de Lúcio Flávio e que além dos negócios, com ele confraterniza. Já Bechara possui como arma mais comum o emprego da violência, em todos os matizes. Também participa dos esquemas, mas não trabalha com Lúcio Flávio. Ambas as personagens se completam na representação de Mariel Moriscotte.

Há a alusão a uma “organização”, por ocasião do enterro de um policial chamado de Mestre, que seria seu fundador, uma clara alusão ao Esquadrão da Morte e ao enterro do policial Milton Le Cocq. Da mesma forma que também se trata, mesmo que de forma rápida, o imbricamento da imprensa no meio desta relação entre os policiais corruptos e o bando criminoso, algo que se repetirá em “República dos assassinos”.

Lúcio Flávio é preso e, ao ser entrevistado, denuncia a corrupção policial e a associação polícia/crime. Com isso, a reação é a eliminação de todo o seu grupo em execuções sumárias. Do que ele decide entregar todo o esquema de corrupção, selando seu destino, quando por fim é morto a facadas dentro da prisão.

Em linhas gerais, o filme expõe a corrupção policial e a violência do Esquadrão da Morte. Apesar de não haver uma personagem unívoca para Mariel, esse parece estar mais próximo de ser representado por Moretti, pois é ele o policial que se relaciona de forma mais próxima a Lúcio Flávio. Moretti não possui traços incomuns, representado como um corrupto pragmático, diferente das representações de Mariel nas demais cinematografias.

4.3.5 Eu matei Lúcio Flávio

Figura 6 - Frame de esquete dos Trapalhães "Os valentões do bar", sequência final, com Jesse Valadão caracterizado como Mariel Mariscott. Ao fundo o cartaz do Filme "Eu matei Lúcio Flávio".



Fonte: Trapalhães Nostalgia. Episódio: Os valentões do bar.
http://www.trapalhoesnostalgia.com/prog_parte1.htm

Trata-se de uma obra produzida em resposta ao filme anterior, dirigido por Hector Babenco. O filme inicia com um duplo apelo. Seja pela reação abrupta dos prisioneiros ao ser noticiada a morte de Lúcio Flávio, até os sons e falas de um tipo de instrução policial que evoca guerra, ódio, desumanização de marginal, extermínio e outros incentivos à letalidade policial no combate ao crime. Uma profissão de fé dos Esquadrões da Morte. Tudo isso em nome do cidadão.

Sua repercussão pode ser dimensionada com o exposto na figura 6. No esquete do programa “Os Trapalhães”, Didi, personagem de Renato Aragão, é garçom do “Didi’s Bar”. Em determinado momento, um valentão chega destruindo todo o bar e todos se arvoram em valentões. Eis que, então, ouvem-se tiros e ator Jece Valadão entra armado, trajando uma roupa toda branca com uma jaqueta de couro preta, típica indumentária dos policiais civis cariocas da época. Todos fogem e ele pergunta: “Tem algum valente aqui dentro?”. Intimidado, Didi responde que não e começa, ele mesmo, a destruir o bar. Neste esquete vê-se, ao fundo, na parede do bar, o cartaz do filme “Eu matei Lúcio Flávio” com a imagem centralizada do próprio Jece Valadão, armado e com o mesmo figurino do esquete, no misto de proteção e ameaça próprios da ação do esquadrão da morte. O apoio dado por um programa popular como o era Os Trapalhães, em fins dos anos 1970, nos fornece pistas acerca do modo como se tolerava a violência policial, afinal antes de mais nada, havia uma disputa de narrativa entre os dois filmes, como saberemos.

Figura 7 – Cartaz de “Eu matei Lúcio Flávio”



Fonte: <https://filmow.com/eu-matei-lucio-flavio-t12007/>

“Eu matei Lúcio Flávio” é filmado após a prisão de Mariel Moriscotte, que vem a ser o protagonista deste filme. Frise-se que a prisão de Mariel foi em decorrência das denúncias feitas por Lúcio Flávio Vilar Lório e após o lançamento do filme anterior, “Lúcio Flávio: passageiro da agonia”.

O Mariel deste filme é bastante diferente de Moretti e Bechara, apesar de ser tão violento quanto este último,

Mariel, que foi detido após as denúncias de Lúcio Flávio e chegou a fugir da cadeia, indo para o Paraguai, recebe no filme o tratamento de anti-herói da trama: um policial desejoso dos holofotes da imprensa – com a qual se sugere que mantenha uma relação de proximidade – mas cujas ações são, em essência, bem-intencionadas, voltadas para a proteção da “sociedade”. Mais do que em *O passageiro da agonia*, as ações de Mariel são colocadas contra o pano de fundo da estrutura policial brasileira, chegando a se apontar sua associação direta com figuras políticas do Estado. A diferença, no entanto, reside no caráter positivo a ela impingido: o excesso de violência da polícia se explicaria, de acordo com *Eu matei*, pelo crescimento da ousadia dos criminosos, retratados como elementos perigosos e descontrolados. (LEITÃO, 2015 p. 42).

Assim, as cenas de execução e tortura são normalizadas, revelando não haver pudores no que se refere a seviciar criminosos ou executá-los sumariamente, neste ponto, a vida do criminoso, desumanizada, parece valer bem menos do que vale em “Lúcio Flávio...”. Para tal

mote, por exemplo, na sequência do assalto a uma farmácia, os criminosos são retratados como desajustados mentais, desequilibrados.

Como é possível observar no cartaz do filme, figura 7, a representação de um Mariel com expressão preocupada, envolvendo o corpo de Margarida Maria com os braços, como se a estivesse salvando de um perigo, acentua a heroicidade impregnada no personagem. Além do detalhe de portar uma arma, como seu principal instrumento de trabalho, sugerindo ser ele essencial ao herói, apesar de que, por ironia, a principal responsável pelas enrascadas em que se mete é a própria Margarida Maria e, na principal e mais “heroica” ação de Mariel, quando ele não a deixa ser enterrada como indigente, ele faz uso da arma de fogo contra funcionários do serviço público de remoção de cadáveres, da Secretaria Estadual de Segurança Pública.

O cartaz ainda nos apresenta outros elementos como as cores. Majoritariamente ocupado pelo azul, como pano de fundo, demonstra a intenção de agradar, uma vez que a cor azul é apontada por Heler (2013) como a cor mais preferida das pessoas. Tal azul é referencial em destacar virtudes masculinas.

Como em nada lembra Moretti e Bechara do filme anterior, Mariel é retratado como um herói. Antes de ser policial é um exímio leão de chácara de boate e exímio salva vidas. Em todos esses espaços, seus atos beiram o heroísmo. Ele salva uma criança de um afogamento, luta com vários homens que perturbam na boate, além de proteger o ministro, do qual é segurança, de um atentado a bomba.

Ao entrar na polícia é um policial cheio de qualidades. É ético, corajoso, crê em Deus, protege os fracos e oprimidos. Em uma sequência, tal qual um cavaleiro medieval, dirige seu belo carro conversível para sequestrar e impedir que a prostituta Margarida Maria, a quem devotava proteção, seja enterrada como indigente. Corruptos são os outros policiais que o perseguem, pois ele os combate, e por isso ele é preso.

Também é retratada a formação dos “Homens de ouro”, com função de varrer a criminalidade. Armados com equipamento diferenciado, com plena liberdade para montar suas equipes e livres da burocracia que somente atrapalha o serviço da polícia. O anúncio é feito em entrevista coletiva, pelo Secretário de Segurança. Em seguida, a próxima cena é uma execução sumária, na qual se vê a sombra de três homens atirando em uma outra e, após encerrados os disparos, um outro homem arrumando o corpo e colocando um cartaz com uma caveira e tíbias cruzadas, com os dizeres “EM - ESTAMOS LIMPANDO A CIDADE”.

Há a sequência de uma seção de tortura ao som de “Lady Laura”, cantada por Roberto Carlos, na qual o policial diante do torturado convalescendo, antes de o executar a golpe de faca, diz que “Marginal tem mais é que morrer”.

Mariel também é um conquistador inveterado e irresistível, pois

A personalidade cafajeste de Mariel é ressaltada logo nos primeiros minutos da trama. Em uma sequência sem diálogos se estabelece que, enquanto trabalhava como salva-vidas, o protagonista teria resgatado do mar um menino louro, cujos pais convidam Mariel, o salvador, ao aniversário da criança. Após uma troca de olhares com a mãe do garoto, um corte seco interrompe a cena da festa infantil, comemorada em um apartamento luxuoso, para uma tomada da entrada do motel Le Boy. Lá Mariel aparece, apresentando a entrada de um quarto para a mãe do menino, enquanto, ao fundo, toca *Divina Comédia Humana*, do compositor Belchior, que embala a troca de carícias entre ambos – ao menos até a ausência de diálogos ser quebrada pelo protagonista, que encara o próprio reflexo no espelho do quarto, enquanto beija o cangote da mulher que o acompanha, e diz: “Mariel, você é o maior Mariel”. (LEITÃO, 2015 p. 42)

Assim, o retrato realça o estereótipo do machão, conquistador inveterado de mulheres, apesar de se saber que ele se relacionava com mulheres e homens (GONÇALVES, 2018). Diferentemente das relações amistosas entre Moretti e o bando de Lúcio Flávio, Mariel os afronta e ameaça sistematicamente, inclusive após rechaçar uma tentativa de aliciamento para ao crime se associar.

Em linhas gerais, a personagem Mariel tratada no filme é um policial vocacionado e honesto que é obrigado a usar da violência, em nome da sociedade, para combater o mal do crime na sociedade. Diante dessas qualidades ele é recrutado para participar do Esquadrão da Morte, uma espécie de “mal necessário”. Nessa caminhada ainda tem que enfrentar os policiais corruptos que não querem que ele combata o crime e que lhe causam alguns transtornos. Termina por matar o bandido Lúcio Flávio para não morrer, pois ele tenta matá-lo, por ser um “policial honesto”.

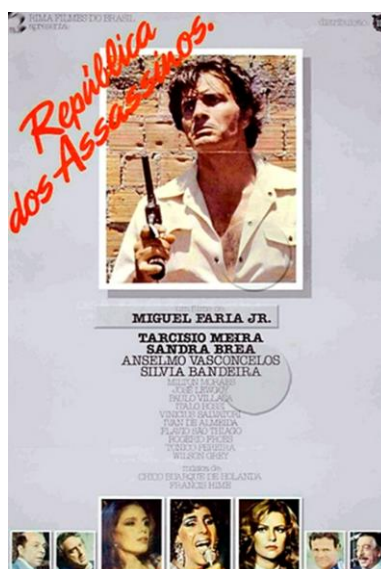
4.3.6 República dos assassinos

Se a obra de Babenco se baseou no depoimento de um dos lados da “moeda”, no caso o bandido Lúcio Flávio, ouvido por Louzeiro e o filme de Calmon tratou dos feitos de Mariel retirados da crônica policial apologética dos Esquadrões da morte, conforme explica o diretor nos créditos iniciais do filme, o filme de Miguel Faria Júnior dá voz ao repórter que acompanhou os fatos com o seu olhar jornalístico. É um terceiro elemento, uma terceira abordagem. Na verdade, a obra de Aguinaldo Silva (1976) é a mais complexa das três. Conforme texto de Silva (2015, p. 1):

[...]o livro reflete as histórias da crônica policial, do submundo que Aguinaldo conheceu de perto durante sua atuação como jornalista. Por meio de cartas, depoimentos e reportagens, acompanhamos flashes da ascensão e

queda do policial Mateus Romeiro, suas relações com a atriz Marlene Graça, a travesti Eloína e o jornalista Amado Ribeiro, além de sua ligação com o grupo de extermínio Homens de Aço.

Figura 8 - Cartaz do filme “República dos assassinos”



Fonte: Adoro Cinema. <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-205211/>

Essas cartas expõem análises detalhadas sobre as relações entre a personagem Mateus Romeiro, uma espécie de alter ego de Mariel Moriscotte. São relações complexas, postas de modo visceral. Mateus, em linhas gerais, sente prazer sexual ao executar suas vítimas (SILVA, 1975).

Em “República dos assassinos”, o grupo de policiais com a missão de executar bandidos também existe partindo da chancela do poder público, mas com claro apoio da imprensa. O cartaz do filme, conforme visto na figura 6, tenta comprimir visualmente todos os sujeitos e instituições “republicanas” envolvidos nessa teia de crimes. Sob a justificativa de mostrar o elenco, em pequenas fotografias na parte de baixo do cartaz, a arte gráfica demonstra como mulheres e homens, poder público, imprensa e criminosos, eram assediados ou davam sustentação às ações do esquadrão da morte. Essa base ampara a figura central do filme e do esquadrão: Mateus Romeiro, objetivamente baseada em Mariel Moriscotte. Feições duras e agressivas, arma em punho, um fotograma que o centraliza, mas ao mesmo tempo alude a um cartaz de “Procurado”! A imagem de Mateus que se encontra no cartaz é retirada da sequência em que ele executa Carlinhos, fato relacionado à toda linha narrativa do filme.

Assim como nos filmes anteriores, Mateus é um policial famoso por seus feitos que o fazem integrar o grupo dos “Homens de aço” no qual funciona como Esquadrão da Morte. O termo homens de aço é uma clara alusão aos reais “Homens de ouro”. Além disso é galanteador e machista. Mantém ligação com atividades criminosas. Mateus também é um policial dotado de muitas qualidades como a coragem, destemor e a força física.

No que se refere aos negócios criminosos há uma maior clareza do que em relação a “Lúcio Flávio, o passageiro da agonia” e que não ocorre em “Eu matei Lúcio Flávio”. Além da omissão do que não se fala no primeiro, há o esquema de cheques de viagens e de roubo de automóveis consorciados ao tráfico internacional de drogas, afora a ligação com o jogo do bicho.

Quanto ao Esquadrão da Morte, é retratada, assim como em “Eu matei Lúcio Flávio”, a solenidade oficial de formação do grupo. Os motivos são os mesmos apresentados no filme anterior. Também há uma cena em que se retrata uma ação dos homens de aço, que consiste em uma execução sumária. Mateus tem aspectos psicológicos pontuais que se manifestam quando, por exemplo, ele tem um orgasmo após executar uma de suas vítimas.

Em “República dos assassinos”, o “Esquadrão da Morte” é apresentado de forma mais complexa que a presente nos filmes anteriores. Eles deixam de ser autônomos, passando a integrar a engrenagem dos interesses de agentes do Estado, agentes políticos, empresários e até do próprio crime. O filme é permeado por falas que reforçam a amizade, tal qual o faz uma estrutura mafiosa. Em linhas gerais, traceja toda a hipocrisia de uma sociedade. Assim Francisco Carbone (2019, s. p.) diz, ao explicar os feitos do diretor do filme:

Sem vulgaridade, Faria desmascara a ordem social que reveste os hipócritas de plantão e mostra uma parcela crescente de marginais em inúmeras áreas, que almejam uma ascensão que nunca será ofertada a eles. Ao redor de todos, uma fatia generosa de abutres em esferas de poder diversas que, tanto ontem quanto hoje, buscam de maneira individualista a manutenção do status quo para mantê-los em suas devidas posições, ainda que a custo do extermínio alheio.

Os “Homens de aço” fazem parte de uma estrutura mais complexa que a sua própria organização, há muito apoio dos “amigos”, que permitem carta branca para atuar e pouco embaraço burocrático.

A relação promíscua entre a polícia e a imprensa é explorada, no sentido que as narrativas postas durante o funcionamento dos homens de aço são favoráveis às ações do grupo, mesmo que se saibam controversas. Situação essa que se exacerba quando se revela a

relação perigosamente íntima de um repórter com Mateus, que chega a ir pedir ajuda em dinheiro para financiar uma das fugas de Mateus.

Apesar de muitas mulheres desejarem Mateus, ele as maltrata e despreza, como faz com sua esposa, personagem baseada em Darlene Glória, que chega a ser agredida fisicamente. O filme ainda explora questões sensíveis ligadas ao gênero e sexualidade como a homossexualidade do policial Mateus Romeiro, algo não posto nos anteriores (VALSUÍ JUNIOR, 2018).

Mateus abandona a esposa grávida e é traído pela namorada, filha do Senador, quando em fuga em outro Estado. Tem relações sexuais com a travesti Eloína, que ao final o executa como vingança por ele ter matado o bandido Carlinhos, com quem ela convivia.

O filme soa como uma espécie de síntese, caso analisemos os três filmes em sequência.

República é o último filme de uma série de três, que abordam o mesmo tema. “Lúcio Flávio: Passageiro da agonia” e “Eu matei Lúcio Flávio”, são os que lhe antecede. Analisando estes três filmes em sequência, percebe-se que na primeira obra o retrato da polícia é pautada não apenas na corrupção, mas em diversos outros crimes, inclusive com uma espécie de conluio extorsivo com bandos de criminosos, aos quais era ofertada uma questionável proteção, em troca do pagamento de taxas sobre o resultado das ações. O segundo filme retrata o policial Mariel como uma espécie de herói, preocupado apenas em ajudar ou salvar os outros, além de perseguido por trabalhar implacavelmente, inclusive por descobrir outros policiais envolvidos com o crime. Já no terceiro, os policiais são retratados como integrantes do esquadrão da morte e envolvidos com diversos ‘esquemas’ criminosos. A atuação de extermínio é destacada, bem como o prazer que a personagem principal sente ao executar uma de suas vítimas.

5 “FOI UM SONHO MEDONHO DAQUELE SONHO QUE A GENTE SONHA E BABA NA FRONHA E SE URINA TODO...”

O presente capítulo tem como escopo a análise filmica poética da obra *República dos assassinos*. Tal análise engloba o modo como o filme expressa de forma objetiva as ações de Mateus Romeiro e os Homens de aço, os fatos nos quais se inspira e como os representa, mas também como ele dialoga com o seu próprio momento histórico.

Inicialmente faremos considerações acerca do *romance-reportagem*, fenômeno literário indissociável de filmes como *República dos assassinos* e *Lúcio Flávio – Passageiro*

da *Agonia*, uma vez que ambos os filmes são baseados nos *romances-reportagem* de mesmo título.

5.1 O romance reportagem

A segunda metade dos anos 1970 foram marcadas pelo início do processo de distensão política, que culminaria na devolução do poder aos civis na década seguinte. Ponto crucial naquele momento foi a ascensão de Ernesto Geisel ao poder, na sucessão de Emílio Garrastazu Médici. Respectivamente um “linha dura” e um sorbonista⁴⁵.

Para Thomas Skidmore

A ascensão de Ernesto Geisel à presidência foi o ponto culminante de uma campanha cuidadosamente orquestrada. Os castelistas, havendo perdido o controle do Planalto em 1967, foram mantidos a distância durante os governos de Costa e Silva e Médici. Não lhes foi fácil, por isso, abrir caminho novamente para a reconquista do poder. Mas trabalharam com competência. Indicado o novo general-presidente, conseguiram sólido consenso militar em torno do seu nome. Foi a sucessão presidencial mais tranqüila desde 1964. (SKIDMORE, 1988, p. 273):

Ainda segundo Skidmore, das quatro principais metas do governo Geisel, a terceira delas era garantir o retorno ‘a democracia, apesar de não haver bem delimitado qual seria exatamente essa democracia, mas em fiel acordo com os ideais de Castello Branco, como a devolução do poder aos civis (SKIDMORE, 1988).

A possibilidade efetiva do processo de reabertura política, agora em andamento, permite que a sociedade comece a se preparar tal, através dos seus costumes. E, por isso, o ambiente do país passa a ser favorável às discussões antes totalmente proibidas. Assim, floresce no Brasil os romances reportagens que denunciando excessos do Estado, materializam a *compensação simbólica* (SUSSEKIND, 1984).

Ao explicar como o Naturalismo se reedita em nosso país, Sussekind (1984) apresenta as roupagens que ele assume (ou se transforma) em determinados períodos de sua história, desde o médico, passando pelo herdeiro decadente até chegar no repórter, este que ora é marginal ou herói

Ora o romance naturalista assume a forma do *caso clínico*, ora se estende por longos *ciclos*, ora se assemelha ‘a *reportagem do jornal*. *Modificações* que se fazem acompanhar de referências a saberes igualmente diversos: ‘as ciências naturais no século passado, ‘as ciências sociais nos anos Trinta e ‘as

45 Os militares que governaram o país após o golpe de 1964 eram divididos em dois grupos. Dizia-se *sorbonistas* aqueles mais moderados, que eram ligados ao grupo de Castello Branco, que foi o primeiro presidente do país após o golpe e que desejavam restituir o poder civil, após conseguirem trazer a normalidade de volta ao país. Já *linha dura* era constituída por um grupo radical oposto aos sorbonistas que aspiravam ao poder total da revolução. (DAMIN JÚNIOR, 2013)

ciências da comunicação na década de Setenta. (SUSSEKIND, 1984, p. 173).

O médico foi o elemento central no romance naturalista em fins do século XIX, período de grandes transformações no país, tais quais o fim da escravidão e do império, somente eles, dotados do conhecimento da fisiologia humana eram capazes – ou chamados – para solucionar os problemas apontados nas ficções, normalmente através de interações e correlatos. Já as rupturas dos anos 1920/1930, como as crises do café e econômica, além da própria Revolução de 1930, demandam uma potência restauradora do naturalista que se confunde com uma espécie de curativo da sociedade, desde a nostalgia das obras de José Lins do Rego, até o revolucionarismo pinçado de utopias de Jorge Amado. Já os anos 1970 eram marcados por uma divergência fruto do regime em vigor, antidemocrático e fruto de um Golpe de Estado. Se nesse período também se pode falar no naturalismo como, também, uma espécie de curativo das fraturas da sociedade, essas fraturas eram mais reais e peculiares, vez que originadas do modelo político em vigor, autoritário. O naturalismo frutifica nessa época, tentando curar a sociedade através dos romances com caráter mais informativos que estéticos, que denunciam os abusos e arbitrariedades em costume pelo Estado (SUSSEKIND, 1984).

O chamado “romance reportagem” é guiado pela principiologia do jornalismo e assim oferecem mais informação que ficção, tendo como grandes artífices profissionais que atuavam como jornalistas e não os literatos. Tais romances não se encerram em si mesmos, eles próprios indicam em suas apresentações, prefácios, posfácios e orelhas, que o que ali foi posto, se encontra no mundo, não estando adstrito aquela obra, somente. Em linhas gerais, ali se expõe a realidade, ou se busca-a, antes de tudo. Em tal processo se destaca a figura do jornalista, em um país marcado pela repressão política, pela violência e pela censura, o jornalista que informa, compensa os leitores que necessitam da informação e conseguem superar os limites da censura, em um processo chamado de “compensação simbólica”, que se materializa da seguinte forma

A compensação simbólica funciona, portanto, em duas direções. Ao leitor são dadas informações, mesmo que não a respeito daquilo que ele mais carece. Se não sobre a *História*, sobre *uma história* policial específica. Ao jornalista, por outro lado, se restaura uma imagem “confiável”. Desacreditado num momento em que se vê claramente que a notícia não é livre, recupera ficcionalmente o papel de transmissor de informações. Mesmo que se fale apenas de episódios policiais, de casos individuais, e não de toda a organização social brasileira. (SUSSEKIND, 1984, p. 177)

Ao que parece, o naturalismo, através do romance reportagem, apesar de não ser capaz de resolver o problema decorrente do autoritarismo político do país, oferece uma alternativa, um subterfúgio, uma espécie de alívio, ao retratar casos da crônica policial apresentado mais informações ou as sistematizando.

Assim, vejamos, Cosson (2001, p. 61) sobre o contexto dessa manifestação:

Uma das primeiras explicações para a existência do romance-reportagem no Brasil foi a ação da censura. Considerado como uma produção cultural específica de sua época, o romance-reportagem seria o resultado ou o subproduto da censura e da repressão do regime ditatorial no campo jornalístico.

Segundo Silva (2017), o termo romance reportagem se origina do nome dado pela Editora Civilização Brasileira a uma coleção de livros, nos anos 1970, que versavam sobre episódios reais, mas com uma narrativa mais ficcional. Tal coleção foi um sucesso editorial e popularizaram o termo, que passou a servir tanto para designar os romances que misturavam jornalismo e literatura, quanto para esse tipo ao qual se refere aqui como romance reportagem, fruto de uma manifestação que se aproveitava do formato da literatura, no caso, romances, para fugir da censura.

Considerando o marco inicial como a década de 1970, podemos destacar alguns destes romances, notadamente aqueles que tratavam de crimes famosos da crônica policial da época. *Lúcio Flávio: Passageiro da agonia* é a marca indelével do fenômeno, alcançando o sucesso editorial, apesar de tratar-se apenas do segundo livro da coleção, precedido do romance *O caso Lou* (BULHÕES; DOS SANTOS, 2019).

Vejamos, para reforçar impressões, o modo como esses romances apresentavam-se. Compulsando a figura 9, contendo as capas dos dois livros acima citados, podemos verificar alguns elementos como as cores. Há, por exemplo, um notório predomínio de tons de cinza e preto.

Conforme Heller (2013), a cor preta carrega uma carga forte que a associa a elementos pouco agradáveis: é um sinal predominante de luto na maioria das culturas, com o detalhe de ser o enlutamento um momento oposto ao da alegria; outra questão posta é que na Inglaterra o crime de chantagem é chamado de *blackmail* ou ainda a associação do preto ‘a coisas ruins como a sujeira e o podre.

Já o cinza, aduzindo Heller (2013), o cinza é uma espécie de cor sem característica pura, refere-se ao cinza como relacionada aos sentimentos sombrios, exemplifica que esta cor tem ligação com adversidades que enfraquecem a alegria, como o nome dado ao dia que marca o fim da alegria do carnaval, a Quarta-Feira de Cinzas, pois “O cinza é uma cor sem

força. No cinza, o nobre branco está sujo e o poderoso preto está enfraquecido. O cinza não é o meio-termo dourado, é simplesmente medíocre. O cinza é o velho, sem nenhum embelezamento.” (HELLER, 2013, p. 498).

Outro aspecto a ser observado, refere-se ao elemento visual, no caso ‘a fotografia. Vejamos a fotografia da capa de *O caso Lou*. Na qual tem-se a imagem da pessoa real, Maria de Lourdes (Lou), sugerindo ser ela a protagonista, de cabelos presos com laços, a cabeça apresenta uma leve inclinação ‘a sua esquerda, enquanto apresenta um olhar que parece mirar o vazio. Além disso, ela está retratada com as sobrancelhas finamente delineadas e com o dedo indicador entre os lábios, estes que se destacam por estarem entreabertos e por serem carnudos. O conjunto do retrato é dúbio. Para Bulhões e Santos (2019, p. 95) “A imagem comporta ambiguidade, mas de maneira distinta do suplemento. Aqui o caráter de sedução e sensualidade convive com certo aspecto indefinível; ou é portador de um sentido que Roland Barthes qualifica de obtuso”.

Já a capa do livro de José Louzeiro tem como base uma foto de Lúcio Flávio Villar Lirio, em uma das suas prisões, com uma com o olhar voltado levemente para baixo, como que fitando o vácuo. Além disso, a imagem em preto e branco e rodeada por sombras, reforçam o aspecto melancólico.

Outros títulos podem ser citados referentes ao período: “Aracelli, meu amor” (1976), também de José Louzeiro; “Barra Pesada” (1977), de Octávio Ribeiro; “Violência e Repressão” (1978), de Percival de Souza, Marcos Faerman e Fernando Portela; “Esquadrão da Morte um mal necessário?” (1971), de Adriano Barbosa; “Violência, do Esquadrão da Morte ao Mão Branca” (1980), de Adriano Barbosa e José Monteiro; “Esquadrão da Morte” (1969), Amado Ribeiro e Pinheiro Júnior; “Algemas da Carne” (1983), de Octávio Ribeiro; “Terror Policial” (1980), de Rivaldo Chinem e Tim Lopes.

O romance reportagem também influenciou o cinema, tendo alguns dos seus livros adaptados em filmes, como o caso do já referenciado “Lúcio Flávio: Passageiro da agonia”, de José Louzeiro e mesmo o que empresta seu nome ao filme a ser analisado mais adiante, “A República dos Assassinos” (1976), de Aguinaldo Silva. Além destes dois livros que retratam a polícia do Rio de Janeiro, orbitando no Esquadrão da Morte e em Mariel Moriscotte, ainda temos mais dois romances reportagens a serem considerados, são eles: “Mariel, um Ringo a sangue frio” (1971), de Adriano Barbosa e “A máfia manda flores: Mariel, o fim de um mito” (1981), de Paulo Markun e Ernesto Rodrigues, estes últimos focados na pessoa de Mariel.

Figura 9: Os dois primeiros romances reportagens da coleção lançada pela Editora Civilização Brasileira.



Fonte: Montagem realizada pelo autor através do google imagens.

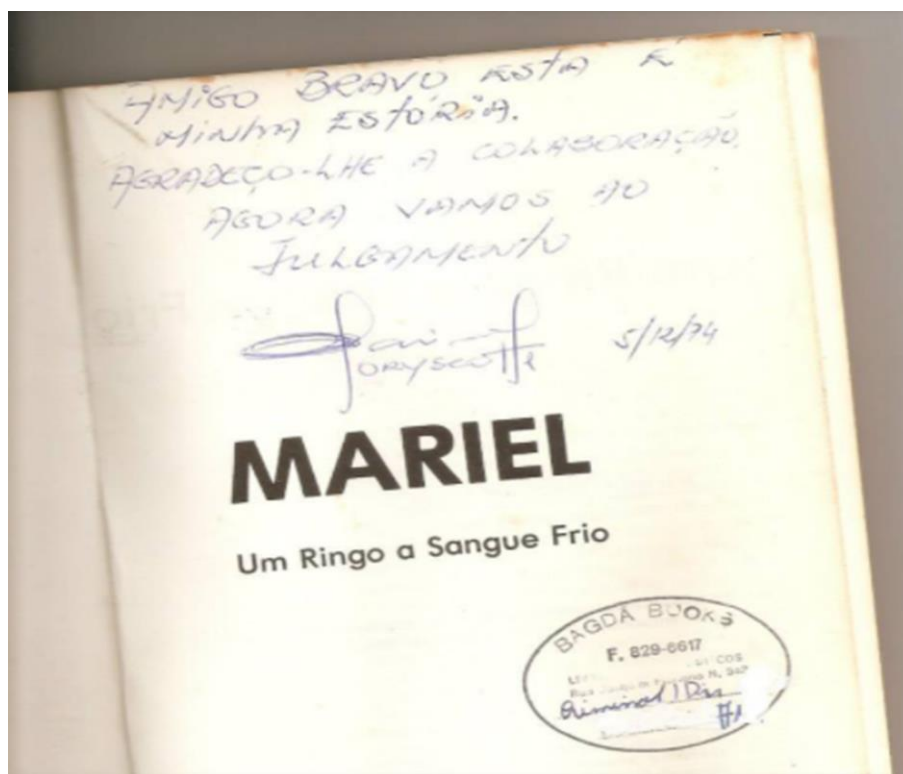
https://www.google.com.br/search?q=romance+reportagem&sxrf=ALeKk01W53vIIW5ENEDLbUzHCDvIHv54_A:1620578117389&source=lmssch&sa=X&ved=2ahUKEw&tbn=ijp1JH4g73wAhUBJrkGHTYeB-IQ_AUoA3oECAEQBQ&biw=1366&bih=600

A imagem constante na figura 10 demonstra o orgulho de Mariel Moriscotte, ao autografar o livro de Adriano Barbosa, no qual é o biografado, confirma tudo que ali está como sendo parte da sua história, inclusive a alcunha de Ringo, vez que tornou-se também conhecido como o “Ringo de Copacabana”, conforme visto na página 78.

O romance reportagem persiste até os dias de hoje. Muitos casos da crônica policial - principalmente - ou não, mas tributários de grandes reportagens seguem sendo retratados em livro, indicando a existência de um mercado consumidor para tal produto.

Há de se destacar obras como *Cocaína, a Rota Caipira* (2017), de Allan de Abreu; *Cidade Partida* (1994), de Zuenir Ventura; *O pior dos crimes* (2018), de Rogério Pagnan; *Todo dia mesma noite* (2018), de Daniela Arbex; *Por dentro do crime* (2003), de Márcio Christino; *Oeste: A guerra do jogo do bicho* (2014), de Alexandre Fraga; *Canibal de Copacabana* (2008), de Alexandre Fraga;

Figura 10: imagem interna de um dos livros dedicados ao policial Mariel Moriscotte, com autógrafa do mesmo.



Fonte:

<https://www.facebook.com/MemoriaDaPoliciaCivilDoEstadoDeSaoPaulo/photos/a.283006641821914/359915484131029/?type=3>

Estes romances são marcados por tratarem do seu tema retirando-o da vida real, notadamente da crônica policial. Não mais sobre um grupo de policiais violentos, mas a partir da formação do principal grupo organizado do crime no país, como na obra de Christino (2003).

De posse de tais considerações e esclarecimentos acerca de qual o movimento literário que origina o filme *República dos Assassinos*, podemos avançar rumo ‘a análise fílmica deste referido, que será feita ‘a partir da perspectiva de Gomes (2004).

5.2 Uma análise temática de “República dos assassinos”

A crítica de Avellar, publicada no Jornal do Brasil no período em que o filme foi lançado, possui o sugestivo título de “Uma coisa escabrosa”, em referência à personagem Eloína, a travesti, vivida por Anselmo Vasconcelos (AVELLAR, 2018).

Eloína subverte toda a história como se pode imaginar contá-la, pois se torna a grande protagonista da narrativa do filme, como veremos, após iniciarmos a apresentação do filme. Sua relação com o submundo da criminalidade, com o esquadrão da morte e a subversão da

relação de gênero masculino e da orientação sexual não-normativa será explorada amiúde no capítulo 4 desta dissertação.

“República dos assassinos” foi um longa-metragem de ficção policial, colorido, brasileiro e filmado no Rio de Janeiro, lançado em 1979. Dirigido por Miguel Faria Jr., com duração de 105 minutos. A data oficial do Lançamento foi 11 de novembro. Sua sinopse assim pode ser exposta: no Rio de Janeiro dos anos 1960 e 1970, destaca-se um grupo dentre os vários que operam como Esquadrão da morte. Criado pelo próprio poder público, é apoiado por políticos e pela imprensa. Mateus Romeiro é o integrante que gosta dos holofotes e de conquistar mulheres e homens e depois desprezá-los. O crescimento assustador do número de mortes atribuídas ao Esquadrão chama a atenção do Ministério Público e a partir das investigações descobre-se o envolvimento do Esquadrão em crimes comuns como tráfico de drogas, roubos e tráfico de drogas, dentre outros.

Filmado em 35 mm e com censura etária de 18 anos. Foi premiado no Segundo Prêmio no Festival de Cartagena, 1980 – CO. Produzido por Ricardo Amaral e pela Rima filmes do Brasil LTDA. e com roteiro de Miguel Faria Jr., Aguinaldo Silva e Leopoldo Serran, baseado no livro homônimo de Aguinaldo Silva. Seu elenco principal foi constituído por: Tarcísio Meira (Mateus); Sandra Bréa (Marlene); Anselmo Vasconcelos (Eloína); Silvia Bandeira (Regina); José Lewgoy (Gilberto); Ítalo Rossi (Clemente); Tonico Pereira (Carlinhos); Milton Moraes (Gringo); Paulo César Pereio (Narrador) (BALADI, 2013).

Já na abertura, o filme apresenta um *close up* de Mateus, sob a narrativa de uma voz grave, no timbre do locutor e no tom da narrativa, falando do assombro que os crimes do Esquadrão da morte causaram na sociedade na virada dos anos 1960/1970. A expressão de Mateus é inibidora. O narrador segue e explica que Mateus é o mais famoso dos policiais que integravam esses esquadrões – que matavam e ornavam os corpos das vítimas com cartazes contendo caveiras e tíbias – no caso, os *Homens de Aço*.

Conta-se a história, iniciando através de Carlinhos e Eloína, este um ladrão de carro associado de Mateus que o irá assassinar e Eloína, que ao fazer casal com ele, também pratica pequenos golpes juntos. Carlinhos já trabalha com Mateus e Eloína planeja assim o fazer, inclusive.

Mateus é um homem em ascensão na carreira, reconhecido por sua coragem, logo será agraciado e reconhecido, mas ele sempre quer mais. Ao mesmo tempo que é um grande conquistador, também despreza as mulheres. E apesar de todo esse machismo, ele se envolverá sexualmente com Eloína. No que pertine ao machismo de Mateus

5.2.1 O poder em “República dos assassinos”

Aqui já resta claro como se dá o exercício do poder pelo grupo, mas além da força física há um outro aspecto sobre o modo como ocorre esse poder, pois há uma preocupação com o espetáculo, por parte de Mariel. Ele busca se destacar através do espetáculo “republicano” através das instituições como a imprensa e do próprio reconhecimento pelas autoridades (3:14), quando se diz “ilustre” ao ter sido noticiado no jornal ao lado do secretário de segurança e elogiado pelo governador. Neste contexto específico expõe-se, em sequência, cenas reais da época, retiradas de jornais, das ações do grupo (34:20)

Expõe-se, a seguir, imagens do Rio de Janeiro, como o prédio da Catedral da Sé, o prédio da Petrobrás e os Arcos da Lapa com o bondinho, além do Aqueduto da Carioca (0:32). Tais imagens representam de modo sintético a pujança resultante do desenvolvimento e crescimento sócio, econômico e cultural em que vivia o país naquele momento. Outros elementos presentes no filme que reforçam ou reiteram essa observação são as sequências de Carlinhos e Eloína na Marina da Glória (8:26) e no Parque do Flamengo (12:40) e no apartamento de Marlene, em Copacabana (20:22).

Outros momentos em que se percebe como o poder é exercido ocorre na relação homem x mulher, na relação entre Mateus e Marlene. Ao que se verifica, capaz de morar em um apartamento em Copacabana, Mateus não apenas a desrespeita chegando às vias de fato (21:38) (43:59) e dela se aproveita até prejudicá-la em sua carreira (43:14), ele permite até que o seu comparsa, Alcino, demonstre diretamente o desprezo que sente por ela, quando a ironiza em sua profissão de atriz, ao chamá-la, de forma comparativa e desprestigiada, de Odete Lara e Norma Bengell (23:40),(24:54).

Há na formatação do fluxo temporal do filme que ilustra toda a submissão de Marlene enquanto mulher, algumas sequências específicas e encadeadas, aproximadamente a partir do minuto 36’ até os 50’, que expõem a fragilidade da personagem colocando-a em posição de ser explorada e subjugada. É o que se percebe a partir do culto religioso (43:14) que vem a ser o momento mais presente, seguida da apresentação na boate (momento passado), interpretando a canção “Sob medida” (Chico Buarque) (37:55). A cena seguinte quando Marlene, no passado, encerra as gravações de um filme apenas para se entregar a Mateus na cachoeira (41:18), para logo, na próxima cena, ainda no passado, após não receber apoio de Mateus, é por este espancada, estando grávida (44:00), que é seguida, de volta, pela continuação do testemunho de Marlene no culto (momento presente), glorificando o fato de ter se afastado de Mateus (45:07). Logo em seguida, volta-se ao passado e a sequência apresentada é novamente de submissão, quando Marlene ao flagrar Mateus com Regina,

termina brigando com ela (46:06), e é por este abandonada definitivamente, estando sem emprego e sem dinheiro (46:32) e, ainda no passado, finalmente, como sua última tentativa de reaver Mateus, busca Gilberto para expor as más intenções de Mateus com sua filha, principalmente o fato de ele haver viciado Regina em cocaína. Ato contínuo, Gilberto apenas saca, prepara e lhe oferece fileiras de cocaína e, após cheirar ele investe contra Marlene e a estupra (48:13). Diante disto, a música cantada por Marlene aponta, apesar de estar em seu início, uma síntese dessas sequencias, vez que em sua letra os versos dizem que se trata de uma relação de almas gêmeas e que um é igual ao outro por não prestar, ser traiçoeiro e vulgar.

5.2.2 O poder através da masculinidade

O filme explora a masculinidade durante toda a narrativa. A primeira aparição de Mateus se dá quando ele invade, derrubando a porta e de arma em punho, o apartamento de Carlinhos (2:44) e o sequestra, sem maiores explicações, apenas com ordens imperativas e diretas, e o leva no carro enquanto Carlinhos percebe que Mateus irá matá-lo o que gera reação cínica de Mateus e Alcino. Então, a partir do minuto 17:34, continua a sequência do sequestro que resultará em sua execução, que ocorre sob protestos e tentativas outras de Carlinhos de ser poupado, deboches de Alcino e respostas ríspidas de Mateus ante o comportamento de ambos. Mateus faz questão de executar sozinho Carlinhos, exigindo aos gritos que Alcino saia de perto. Antes de matá-lo a tiros de revólver, Mateus conversa sadicamente com Carlinhos e, após executá-lo, Mateus chega ao orgasmo, tendo que colocar um lenço na genitália, para conter o sêmen. E é nesta sequência que está a imagem em *close up* de Mateus, que foi utilizada na narração de abertura. A morte de Carlinhos é uma queima de arquivo, antes de tudo, pois Mateus chega a dizer que Carlinhos sabe demais sobre ele.

Neste mesmo viés, dá-se a morte de Cabeção. Eles invadem o morro de arma em punho, conduzindo um alcaguete, e após uma breve e ríspida discussão com o traficante este é sequestrado após rápido tiroteio e levado, amarrado na dianteira do carro, o mesmo que conduzira Carlinhos, para finalmente ser executado ao ser crivado de disparos de arma de fogo após a ordem de Mateus em fazer “franguinho assado na chapa”(56:57) e posteriormente queimado junto com o carro (50:09).

Estas sequências retrataram as execuções motivadas por queima de arquivo, mas ainda há uma outra execução durante o filme, que vem a ser a de Silveirinha. No caso, apesar de não haver nenhum indício de tratar-se de queima de arquivo, ainda assim, fica claro que a morte é

planejada como o primeiro “troféu” ofertado pelos recém-criados “Homens de Aço”. Após o cerco feito onde o criminoso se refugiara, ele se rende e é fuzilado sumariamente (32:48).

Outro aspecto está posto na forma como Mateus pauta seus relacionamentos de uma forma geral. Como vimos, esteve com Marlene até quando ela entra em falência financeira, quando então a abandona. Mas ainda lá quando está conduzindo Carlinhos, o diálogo inicial é pautado por Mateus contando que xingou alguém de “puto” por tê-lo chamado de “você”, pois ele já era uma pessoa famosa. Mas existem outros aspectos nesse sentido, como o relacionamento com Regina, que sendo filha de Gilberto era uma mulher rica, mais até do que Marlene, fato este destacado pela própria Marlene, ao ser abandonada.

Nesse rol, de relações ainda há de se incluir na vida daquele que “pelo menos metade das mulheres do Rio de Janeiro querem dar” (39:50), a sua relação com Eloína, que ao se tornar sua amante, é tratada com sadismo na relação sexual de ambos retratada no filme (1:31:32) ou quando ele está para fugir e ofende Eloína, chamando-a de “viado”, “puto” e ainda agride fisicamente (1:41:55).

Outra relação de Mateus que lhe auxilia a consolidar seu poder é com a imprensa, especificamente com o jornalista Jarbas, com quem sela um acordo no sentido de que o policial lhe passará com exclusividade informações sobre as execuções do bando, para que o jornalista possa promover as ações e se promover ao mesmo tempo (30:46). Mateus oferece o “presunto” de Silverinha, na ocasião. A execução ocorre na sequência seguinte, estando Jarbas presente (31:52). Durante o feito, deve-se ressaltar a diferença visível entre os veículos que levam os Homens de Aço e que leva Jarbas e o fotógrafo. Os primeiros seguem em um chevrolet opala, modelo posicionado no mercado mais caro que o Volkswagen fusca dos repórteres, carro popular. A ação de Jarbas é cancelada por Gilberto, que ao ler a fantasiosa matéria sobre o evento, faz comentário irônico, demonstrando não crer em uma vírgula do ali descrito.

A observação sobre os veículos se faz necessária uma vez que é um elemento de destaque para Mateus, ele não apenas usa o opala, mas também um veículo dodge dart, nas operações contra Carlinhos e Cabeção. Uma consulta à página do *facebook*⁴⁶ memória da polícia civil de São Paulo, pode-se constatar que esse tipo de veículo era veículo de diretoria, inclusive a da Delegacia de Ordem Social e Política, responsável pela repressão.

46 https://m.facebook.com/MemoriaDaPoliciaCivilDoEstadoDeSaoPaulo/photos/a.282375325218379/332477706874807/?type=3&locale2=hi_IN

Ainda nesse contexto da masculinidade de Mateus, merece destaque a cena que inicia a sequência entre ele e Jarbas, no acerto sobre Silveirinha, aqui já exposta, quando Mateus espanca um homem que ele retira de dentro da boate (30:21), apesar de não ser a única cena de violência física do filme, é a única em que Mateus lesiona um homem sem necessidade de usar qualquer tipo de arma, valendo somente da sua força física.

Diante dessas sequências, é possível tecer algumas considerações sobre o proceder. Para Huggins, Haritos-Fatouri e Zimbardo (2006), em estudo acerca da tortura, ao explicarem o que chamam de masculinidade personalista, observam que os termos “torturador” e “executor” tendem a se ligar ao comportamento agressivo masculino, apesar de que, agora lembrando os experimentos de Stanley Milgran, não se observou essa diferenciação entre homens e mulheres instados a infligir dano físico em outrem, a mando de uma terceira autoridade. Os autores apontam que as sociedades, cada uma a seu modo, diferenças entre gêneros, que influenciam nas estruturas de poder e de dominação, reforçando a desigualdade e a diferenciação entre fracos e fortes. Sendo que estas desigualdades também são responsáveis por firmar tais estruturas de dominação que se baseiam não somente em gênero, mas em raça, condição social e etc. A análise aplicada pelos autores ao caso brasileiro buscou entender como funcionava a ideologia deles, seja em grupo, seja individualmente.

Apesar de parecer dúbio, o que se quer aqui é pontuar que esse comportamento, torturador/executor, são comumente, e com razão, titularizados pelos homens, mas que, apesar disso, não são deles comportamentos exclusivos/privativos, apesar de marca do poder masculino ainda fortemente presente em nossas sociedades.

A partir desse ponto podemos fazer algumas correlações. Usando aqui a passagem do filme na qual Mateus faz sexo com Eloína, machucando-a ou ainda a cena na qual Marlene abandona o *set* de filmagem – e por isso perderá a carreira artística – para ir transar com Mateus, podemos verificar a dominação sexual inerente ao “machismo latino americano/masculinidade patriarcal ocidental” (HUGGINS; HARITOS-FATOURI; ZIMBARDO, 2006, p. 173), pois há clara a submissão sexual de Eloína e Marlene à personagem Mateus, seja por comprometer o próprio corpo ou o meio de subsistência. Arrematando a questão do poder sexual, há uma cena em que Marlene tenta fazer sexo com Mateus e ele nega, de forma ríspida, deixando claro que o dono da sexualidade é ele, cabendo a ela aguardar a sua vontade.

A cena da saída da boate, quando Mateus agride um desconhecido também é uma demonstração desse respeito conquistado através da disputa entre homens, da força física. A cena do espancamento de Marlene, na qual as agressões são motivadas pelo xingamento de

“filho da puta” proferido contra ele por ela, após ser desprezada nos volta à questão da importância em se conseguir e manter o respeito, como requisito primordial à demonstração de masculinidade “bem-sucedida” (HUGGINS; HARITOS-FATOURI; ZIMBARDO, 2006). No caso de Marlene, após ser xingado e antes de começar a agredi-la, Mateus afirma que ninguém fala daquela maneira com ele, e passa a agredi-la, a despeito de qualquer outra consideração que possa fazer repensar seu intento, como o fato dela ser mulher ou de ser a sua mulher, apenas para resguardar a própria honra. Por outro lado, após o espancamento, quando ela revela estar grávida e Mateus então, em silêncio, a acolhe no peito, de forma protetora, este assume uma posição oposta, chamada de masculinidade mais “feminina” (HUGGINS; HARITOS-FATOURI; ZIMBARDO, 2006, p. 170), que seria uma masculinidade mais suave. O fato é que essa submissão de Marlene a Mateus é completa, ele decidiu quando quis se relacionar com ela e quando quis abandoná-la.

A relação de Mateus com Regina é bastante diferente da relação dele com Marlene. Regina é rica de origem, Marlene possuía conforto como resultado do próprio trabalho, que se perde com ele. Marlene é submissa, Regina não o é, ao ponto de entregar Mateus durante a fuga deste, a quem ela própria acompanhava voluntariamente. Para Huggins, Haritos-Fatouri e Zimbardo (2006), a questão das classes sociais não anda ao largo dessas relações da masculinidade, o que nos faz entender por qual motivo Mateus apesar de xingar, gritar, trair e agredir fisicamente Marlene, é incapaz de xingar Regina, ao perceber que ela o entregou à polícia.

Esta relação de Mateus com Regina não se encerra neste viés, ao mesmo tempo em que ele a tratava de forma diferente pela condição social, ele certamente esperava, em sua espiral aspiracionista de sucesso e projeção social, se beneficiar da condição socioeconômica de Regina, apesar de não saber que Gilberto era visceralmente contra o relacionamento. Esse traço de Mateus coliga-se com uma das variações históricas da masculinidade, apontadas por Huggins, Haritos-Fatouri e Zimbardo (2006), na qual o homem deve ser incentivado a apreciar outras pessoas que se mostrem adequadas ao seu próprio reverenciamento, de volta.

5.2.3 O fim do Homem de Aço

Há um tema sutil no filme que é a “amizade”. Em momentos delicados do filme se falará em “amigos”, “nossos amigos” ou em “nossos amigos que querem lhe ver [Mateus] pelas costas”. Mateus é preso devido a uma traição e morrerá nas mãos de outra pessoa que devotou confiança em algum momento.

Mateus segue perpetrando extermínios, inclusive de criminosos da sua própria quadrilha – como Carlinhos, que morre como queima de arquivo – o que está causando impactos na opinião pública e incomodando as pessoas importantes, chamados de “amigos”, que lastreiam as ações do grupo.

Logo Mateus terá que enfrentar a justiça, o que o faz fugir e obriga um repórter seu amigo a ir pedir ajuda financeira a um “bicheiro”, para que ele possa se sustentar fora do país, durante sua fuga. Ele será preso e fugirá da cadeia numa fuga arrumada pelos “amigos”.

Após ser capturado mediante traição de Regina, como vimos, Mateus é preso e novamente tensiona a relação com seus “amigos”. Seu parceiro é pressionado e assassinado na prisão, após rumores de que ele iria efetuar a delação. Enquanto isso, Eloína é ouvida como testemunha, negando pouco conhecer Mateus.

Os “amigos” de Mateus providenciam sua fuga, apesar de quererem vê-lo “pelas costas”. Após tudo arrumado, Mateus embarca para fugir e encontra Eloína no barco e dela desdenha, chamando de “viado”, em tom de deboche e desprezo. Então Eloína, entre *flashbacks* de Carlinhos, atira contra Mateus que cai na água e morre. Eloína, que se intitulou escabrosa, finaliza a escabrosa história do filme, feliz por haver vingado seu parceiro.

Há uma ironia objetiva no fim de Mateus, afinal, sendo o macho alfa, destemido, que não somente desafia Gringo na cena do ferro-velho, mas se relaciona afrontosamente com a filha de Gilberto, protetor dos Homens de aço, mas que morre não somente através de uma personagem fisicamente frágil, mas também um “viado” e, ainda, dentre as personagens apresentadas, uma das mais miseráveis do ponto de vista econômico, representando todo o oposto do que Mateus almejava para si.

Expressamente, o filme trata de referência ao esquadrão da morte e a Mariel Moriscotte, evento e pessoa real, e ao representá-los fazem de forma qualitativa, particularizada. O uso de termo esquadrão da morte de maneira falada é pouco presente no filme, sendo marcante seu emprego na cena inicial, na voz do narrador, logo em sua primeira intervenção, quando usa simultaneamente os termos “crime” e “esquadrão da morte”, em outros raros momentos, há a sugestão ao grupo, através de imagens de cartazes com as letras “EM”. Tal abordagem, de pronto sugere as intencionalidades do diretor em sua opção representativa, no sentido de ser mais imagética e sonora ao invés de textual discursiva. “República dos assassinos” conta a história de um esquadrão da morte do Rio de Janeiro a partir do seu mais destacado membro, Mateus Romeiro. Mateus não somente é um policial caricato, machão, conquistador, infiel e que não pestaneja em agredir a esposa quando lhe convém, mas também é um policial envolvido com o crime em diversas modalidades e que

não pestaneja em eliminar qualquer que lhe ofereça ameaça. Inclusive chega ao orgasmo ao executar um ‘puxador’ de carro que trabalhava para ele.

O filme explora as relações entre autoridades e o esquadrão da morte e entre o esquadrão e o crime. Em relação aos dois filmes anteriores, esmiúça mais a engrenagem que incentiva a atuação do esquadrão da morte e a leniência e permissividade – até mesmo apoio – às ações do esquadrão, a partir de um dono de jornal candidato a senador e outras autoridades.

Neste transcurso, o Esquadrão da Morte surge como uma estrutura criminosa dentro da polícia até se transformar em integrante de uma estrutura mais complexa capitaneada por ‘amigos’ integrantes dos círculos do poder acima do Esquadrão. Este marcado por violências, crimes e psicopatia.

Somando-se aos aspectos da representação até aqui postos, vale a pena reforçá-los com uma afirmação retirada dos créditos de uma recente minissérie⁴⁷:

Esta série es una obra de ficción inspirada en hechos reales públicamente conocidos. No pretende ser un retrato fidedigno de la realidad ni ser utilizado para determinar responsabilidades legales. La verdad procesal sobre los hechos ocurridos reposa en los diversos expedientes judiciales (O MAIOR ASSALTO, 2020, Ep. 01).

Vide que tal afirmação explicativa do filme, nos oferece quase um resumo do que é uma representação e seus limites, vez que diz ser inspirada nos fatos reais, mas não se pretende ser um documento fidedigno dos mesmos, pois estes, no caso, repousam nos procedimentos judiciais – eis a mais significativa diferença conceitual, pois na visão histórica aqui considerada, a realidade não se encontra (neste caso) nos processos, mas (como em todos os casos) exatamente no momento temporal no qual a situação se deu.

A abordagem do presente e da classe média, permitiu-se obras que tratavam dos crimes, da busca desenfreada pela ascensão ou a busca por “*status*” social. Tomando por princípio que, o enunciado de “República dos assassinos” visa representar os “homens de aço” como os Esquadrões da Morte e suas relações escusas com o crime, a imprensa e as esferas oficiais de poder, podemos ir além da temática expressa e aparente para entender a sociedade brasileira como um todo. De modo mais aparente, como a classe média apoiava esse discurso de “limpeza social” praticada contra os “bandidos”, o que por extensão se aplicaria a indivíduos subversivos e aos indivíduos “escabrosos”. Para adentrar a essas contradições, entendemos necessário uma análise historiográfica dos Esquadrões da Morte, de como a ideia de uma polícia profissional, própria da modernidade, foi se deteriorando ou se

47 “O maior assalto”, lançada em agosto de 2020 no canal de filmes Netflix, versa sobre o maior assalto a bancos da história da Colômbia.

adaptando às necessidades de uma sociedade que não sabia resolver seus próprios problemas sociais, políticos e culturais.

5.3 A análise fílmica poética

Existindo métodos diversos de análise fílmica, sem haver preponderância ou hierarquização entre eles, adotou-se aqui a perspectiva de Wilson Gomes (2004). Para ele, tal análise se reveste de importância relevante no que se refere aos estudos de Cinema, passível de ocorrer de diversos modos e meios a serem realizados por uma diversidade de pessoas que podem estar aptas para tal mister. Ele diferencia, por exemplo, a análise feita por um jornalista crítico, que deve ser capaz de estabelecer aspectos de cada obra enquanto um produto cultural a ser consumido, fazendo uma analogia com o consumo de um prato de comida e a análise fílmica acadêmica, consiste em uma atividade criadora, literária e ensaística, na qual o analista é capaz de ajustar a realização técnica e artística, os seus apreciadores e a teoria cinematográfica. (GOMES, 2004, p. 1 e 2).

Ainda para este autor, é importante frisar, existem filmes nos quais formas de composições fílmicas se superpõem em relação às outras, como no caso dos romances reportagem, de dramas (ou melodramas) mais carregados e mesmo filmes de vanguarda, todos capazes de produzirem ideias, sentimentos ou sensações (GOMES, 2004, p. 12).

Wilson Gomes (2004, p. 6) nos ensina que, a partir de Aristóteles

[...] A destinação de uma composição qualquer, a sua realização é o seu efeito. Mas efeito que não se realiza senão sobre aquele que desfruta ou aprecia a representação. Quando se efetiva, quando produz um efeito, é que uma operação se torna obra, resultado. E efeito é sempre efeito sobre o apreciador, para o qual justamente, ela opera, ela é a obra. Assim, dizer que cada gênero de representação tem uma própria destinação equivale a dizer que cada um deles está destinado a provocar um determinado efeito sobre os seus apreciadores.

É pertinente termos em foco essa percepção, pois entre 1979 e 2021, passaram-se 42 (quarenta e dois) anos. Principalmente devido ao momento em que se encontrava o país, conforme já visto, quando Geisel iniciava a abertura política, conjugado com o incentivo dado à produção cinematográfica, principalmente com a Embrafilme. É importante frisar que tal abertura não pode ser identificada como algo marcado pela adesão à democracia, vez que se esse fosse o intuito, bastaria devolver o país a ordem matizada no funcionamento pleno dos três poderes e o reestabelecimento do voto universal e direto, fato que somente ocorreu em 1989, com as eleições daquele ano. Uma das grandes marcas da ausência de democracia no

período, foi o Pacote de Abril⁴⁸, ato do Poder Executivo que pautava, mais uma vez, o Poder Legislativo, vez que alterava leis e, no âmbito do próprio Poder Legislativo, criava a figura do Senador Biônico, aprofundando ainda mais a subjugação do Poder Legislativo ao Executivo, pois tais senadores eram indicados pelo Poder Executivo

Mas resta uma observação para entendermos por fim, o contexto que envolve os Homens de Ouro e Mariel Moriscotte, que permeia todo o filme,

Vivendo, contudo, no Rio ele faz parte de um enredo tipo “samba do crioulo doido” onde jogo do bicho, esquadrão da morte e corrupção envolvendo o judiciário, polícia e política se misturam. [...] Há uma grande coerência nisto tudo que está acontecendo. Mas isto a gente só pode entender se operar um deslocamento na análise dos fatos. [...] o assassinato de Mariel e os quiproquós em torno da repressão ao jogo do bicho não dizem respeito somente ‘a Secretaria de Segurança. Na verdade, são um dos capítulos mais apaixonantes da sociologia e da antropologia brasileira (SANT’ANA, 1981, p. 7-8).

Diante disso, percebe-se a complexidade da rede de conexões que Mariel integrava. A relação com o jogo do bicho, por exemplo, foi fundamental para o desencadeamento dos fatos que deram fim às vidas de Milton Le Cocq e Perpétuo de Freitas, por exemplo.

Sob tal prisma, a orientação de Gomes (2004) nos permite operar sob três modos de composição do filme para entender os efeitos gestados no espectador (ou que se pretende gerar): sensação e sentido. No primeiro modo, denominado composição estética, busca verificar como os elementos do filme (cor, luz, *mise en scene*, montagem) são dispostos para criar sensações, gerar efeitos sensoriais no espectador. O segundo, denominado composição comunicacional, é buscar compreender como os materiais fílmicos foram dispostos para enviar mensagens, discursos, produzir sentidos e significados. Por fim, a composição poética propõe perceber como os elementos fílmicos foram dispostos, não para fabricar sensações, mas para gerar sentimentos, um estado de espírito. Quais as sensações produzidas, que discursos o filme pretende gerar, sobretudo que sentimentos produz? Como “República dos assassinos” representa a violência dos Esquadrões da morte e que sentimentos nos produzem, que reflexões podemos gerar a partir desses sentimentos?

5.4 República dos Assassinos

5.4.1 Mateus Romeiro e os Homens de Aço

Dentro do contexto já especificado, o delinear do filme nos apresenta o vigor do Estado policial que grassava no período, já repleto da contradição de se manter o aparato policial forte e garantidor da política autoritária, ao mesmo tempo em que se iniciava o

48 Instituído através da Emenda Constitucional nº 08, de 14 de abril de 1977.

processo de abertura política. Mais especificamente, um período em que crime e Estado misturaram-se na esteira repressiva. Para Jupiara e Otávio (2015) o jogo do bicho aproveitou-se de agentes da repressão que aceitaram, mediante soldo, dividirem sua expertise com o crime, condição estrutural que permitiu atingir toda a pujança observada nos anos 1980, através, por exemplo, da magnitude do espetáculo dos desfiles das escolas de samba.

Figura 11: Abertura do filme “República dos assassinos”.



Fonte: captura feita pelo autor em <https://www.youtube.com/watch?v=dqcvZJsUwM4>

Apesar do filme não fazer a discussão – ou ao menos não conduzir a tal caminho – sobre a repressão, é incontestável que há um foco na força dada à polícia e aos policiais. Já na cena inicial, a narração sobre a existência e os excessos do esquadrão da morte, se faz com um *close up* de Mateus Romeiro, este com expressão dura, impassível e mesmo caricata, vide os óculos tipo ray-ban (um sinal distintivo de classe/poder, haja vista tratar-se de uma grife famosa por seus produtos de alto padrão de qualidade e preços, revelando sua predileção por objetos de luxo). Ao ostentar, deixa claro ser ele peça destacada naquela situação de força e violência, vide figura 11, como veremos adiante.

O enquadramento destacando a expressão dura e reforçada pelos óculos⁴⁹, espelham a figura do policial típico

49 Os óculos modelo *ray ban aviator*, tem sua origem provável em 1937, através de uma demanda do oficial da United States Air Force John MacCready e se popularizou a partir de então, ultrapassando o uso militar, alcançando policiais e caçadores, por exemplo, e tornando-se um elemento de *status* social. <http://oticaencanto.com.br/a-historia-por-tras-da-marca-ray-ban/>.

Mas também tem agido ativamente o peso da tradição crítica do intelectual-jornalista, revivida no contexto dos anos 70, quando o aspecto de ‘missão’ da profissão e o mercado se articularam de uma forma particular. ‘Mocinhos’ e ‘bandidos’ não conseguem se realizar plenamente, a ficção não deslancha com desenvoltura segundo os moldes dos estereótipos ‘clássicos’, e vemos projetadas nas telas personagens e filmes que carregam inevitáveis hibridismos e ambigüidades (ORTIZ RAMOS, 1995, p. 189).

Destaque-se, dentro desta questão do estereótipo, que em determinada sequência referente a uma reunião entre os policiais, há um comentário acerca da adequação do óculos *ray ban* ser pertencente a um policial, que é chamado de forma categórica pela personagem Gringo, no minuto (25:15) de *operário*, de modo que o status do operário não combinava com a propriedade de um óculos daqueles.

Mateus Romeiro já se impõe na primeira cena como durão, um retrato da polícia daquele período, como vimos na descrição, não somente dos Esquadrões da Morte, sejam eles os ligados à repressão ou não, mas também nos policiais, como Mariel Moriscotte e Sérgio Fleury.

Vimos que nos anos 1960 e 1970, os Esquadrões da Morte agiam com algum tipo de omissão ou proteção, que os punham não somente à margem da lei, mas a salvo dela. Lembrando que a atuação do promotor Hélio Bicudo (1977) encontrou barreiras diversas no combate aos excessos destes grupos em São Paulo, principalmente com a atuação do Delegado Sérgio Fleury, o poderoso policial paulista, ligado à repressão. Mateus, não era ligado à repressão, mas era, como se vê desde o início, o mais destacado policial de uma das facções do Esquadrão da Morte. E o filme não aponta mais nenhuma outra, que de fato existiam, deixando entender que não somente Mateus é o mais famoso, como sua facção é a mais importante.

Assim, o filme nos apresenta os “Homens de Ouro” da polícia do Rio de Janeiro, retratados no filme como “Homens de Aço”, na figura 12 tem-se um excerto da cena que retrata a criação dos “Homens de Aço”, no filme “República dos Assassinos”. Nela temos cinco integrantes da polícia que foram escolhidos pelo secretário de segurança para integrarem tal grupo, com a missão especial de combater o crime com armamentos de alto poder de fogo. A solenidade ocorre com todas as formalidades a cargo não do Secretário, mas do Governador, demonstrando a importância e o prestígio do grupo. O enquadramento utilizado no *frame* coaduna com o destaque, vez que os “Homens de Aço” preenchem a maior parte da imagem, em posição centralizada, apresentados de frente e de corpo inteiro.

Figura 12: Cena da criação dos Homens de Aço



Fonte: Captura feita pelo autor em <https://www.youtube.com/watch?v=dqcvZJsUwM4>

Diante do já visto, eram os Homens de Aço que davam as cartas no submundo carioca. Travestidos de policiais, empenhavam-se em suas transações e usavam a execução como meio mais efetivo de atuar. Não havia, até então, dada a censura em vigor, nenhum relato que desabonasse esse tipo de atuação policial. A imprensa e o Estado estavam ao seu lado.

Mas exceto Mateus que gosta de ser “bacana”, no mais agem como bando, desglamourizadamente, como se vê na cena da reunião entre os homens de aço, para debater o problema do descontrole de Mateus na quantidade de execuções que perpetrara, a apresentação em um ferro velho, no meio de sucatas e vegetação cumpre esse papel com desvelo, vejamos a figura 13. Apesar de que, ao mesmo tempo, ao perceber Mateus Romeiro com os seus sofisticados óculos *Ray Ban*, Gringo lhe chama a atenção, pelos motivos já vistos anteriormente.

Figura 13: Reunião no Ferro-velho



Fonte: captura feita pelo autor em <https://www.youtube.com/watch?v=dqcvZJsUwM4>

Esses são Mateus Romeiro e os Homens de Aço, peças-chaves da estrutura fílmica, para se entender o funcionamento da república de assassinos retratada no filme. A cena não reflete apenas a sujeira da organização, mas as peças dispostas entre engrenagens enferrujadas do passado que ainda ecoam no presente fílmico: policiais corruptos, apoio subterrâneo de esferas do Estado, local de crimes (desmanche de veículos roubados).

5.4.2 Os Homens de Aço em ação

A primeira execução que acontece no filme é a de Carlinhos, que por acaso é a que acompanha toda a linha narrativa, vez que o processo que resulta na prisão de Mateus é o que apura a morte dele.

Alguns elementos sobre o grupo de extermínio e sobre Mateus estão bem delineados na sequência, apesar de que ela, no filme é quebrada. Conforme a figura 14, no primeiro frame se observa como se dá a truculência de Mateus, que invade o quarto de Carlinhos, derrubando a porta a pontapés e o levando sequestrado, encurralado dentro do veículo, entre Mateus e Alcino. Na continuidade, observa-se que o enquadramento se altera em *plongée*, quando na iminência da execução, colocando o espectador como uma espécie de testemunha do fato que ali se desenrola. Faz-se questão de mostrar a situação de total submissão de Carlinhos, incapaz de se defender e, no último frame, após Carlinhos morto, Mateus atinge o orgasmo, enfiando o lenço dentro das calças.

O detalhe principal da morte de Carlinhos está na questão de que ele não morre por ser criminoso, mas por ser membro da quadrilha particular de tráfico de drogas de Mateus, tornou-se um arquivo vivo que necessita ser eliminado. O assassinato de Carlinhos é ponto central, pois será a mola de propulsão da vingança contra Mateus e a causa de sua queda!

Por sua vez, a execução de Silverinha ocupa mais de uma função na trama. Desde a sua relação com o caso real de Mineirinho, passando pela promiscuidade entre os Homens de Aço e a imprensa, até o próprio *modus operandi* do grupo assassino.

Como na figura 15, os Homens de Aço chegam sorrateiros, em vantagem pelo fator surpresa, pela quantidade de pessoas e armas, Silverinha, vestido de amarelo, cor que Heller (2013) explica ser das mais chamativas, parece ser um alvo já marcado previamente para ser abatido, como o é de fato. Vê-se que ele se entrega, desarmado, mas é sumariamente fuzilado, marcando a primeira ação oficial do grupo contra a bandidagem.

Figura 14: Sequência da execução de Carlinhos.



Fonte: captura feita pelo autor em <https://www.youtube.com/watch?v=dqcvZJsUwM4>

Figura 15: Sequência da execução de Silveirinha.



Fonte: captura e montagem feitos pelo autor em <https://www.youtube.com/watch?v=dqcvZJsUwM4>

Outra execução mostrada no filme é a de Cabeção, um criminoso que mantém relações com os Homens de Aço. Na sequência que resulta em sua morte, observa-se que há um desentendimento entre o grupo e ele, devido a uma possível traição. Nessa situação, diferente das anteriores, há menos controle dos Homens de Aço diante da situação, que já está degradingolando, devido aos procedimentos do promotor Lobo e a ação aparenta desespero ou muita preocupação.

Na figura 16, observa-se que os Homens de Aço avançam ao esconderijo de Cabeção, ameaçadoramente e, após breve discussão e tiroteio, também o sequestram e o levam no dodge que Mateus usa, um veículo diferenciado, sofisticado e de elite. Cabeção é conduzido em posição vexatória e arriscada, amarrado sobre a tampa do motor e, após fuzilado, é queimado junto com carro.

Figura 16: Sequência da execução de Cabeção.



Fonte: captura e montagem feitos pelo autor em <https://www.youtube.com/watch?v=dqcvZJsUwM4>

Considerando a simbologia do veículo dodge, carro de diretoria, o fato dele ser queimado simboliza, também, a perda de *status* do grupo, naquele momento.

Além dos assassinatos, o filme desnuda outra relação promíscua na qual Mateus se envolve, que vem a ser com o jogo do bicho. Tal relação fica exposta quando ele envia Alcino e Regina para encontrar e pedir ajuda financeira ao bicheiro Felipão (1:00:55), com o fito de financiar a fuga de Mateus, ora em andamento.

Separamos uma sequência de frames na figura 17, que demarcam como se dá toda essa intrincada relação, conforme a cronologia do filme.

O primeiro recorte apresenta Mateus em um desfile de Escolas de Samba, algo em 1979 já era a principal marca do jogo do bicho, que durante o carnaval passaram a se apresentar como presidentes das Escolas de Samba, posição que os afastava da pecha de contraventores. A pujança que revolucionou e transformou o carnaval do Rio de Janeiro foi obra e marca da organização profissional do jogo do bicho na segunda metade do século XX. Assim, Mateus degusta e apresenta todo o seu prestígio, ao desfilar na pista durante a o desfile das Escolas de Samba.

Ainda há um ponto a se considerar, no que pertine à música diegética desta cena. A música é o samba enredo “O amanhã”, que em sua letra questiona acerca do amanhã, sugerindo o sobre o que poderá acontecer com Mateus no futuro, vez que agora ele conseguiu entrar naquele mundo de glamour, mas também perigoso, no qual ele também não alcançou o camarote, vez que Regina desce do camarote para estar com ele na pista, na superfície.

Na sequência da figura, agora vemos Gilberto reclamando e informando Clemente que irá denunciar os Homens de Aço, pois estes transformaram-se em traidores, traficantes e achacadores. Clemente tenta defender, dizendo que os mesmos que deram dinheiro aos Homens de Aço, deram dinheiro a políticos eleitos por Gilberto, que para este não se tratou de achaque, mas de doação para campanha, deixando claro que o dinheiro neste caso serve ao projeto de poder e, no caso dos achaques dos Homens de Aço, o interesse é apenas pessoal, fora do projeto de poder do intrincado grupo que transita entre a polícia, a política e a imprensa.

As duas imagens seguintes retratam a ida de Alcino em busca do suporte financeiro à fuga de Mateus. Ao encontrar o bicheiro Felipão, este destaca um elemento da relação criminosa que os poderosos têm com o jogo, quando diz que a polícia procura Mateus para prendê-lo, mas que procura o bicheiro pra extorqui-lo. Apesar de todas as insinuações de Alcino, Felipão não se intimida ou se sente ameaçado – como ocorreu, por exemplo, com Cabeção – e controla o ímpeto de Alcino pelo dinheiro dado, inclusive.

Felipão, após a saída de Alcino, irá ligar para “James Gordon”, a quem pedirá para dar um recado ao amigo Gilberto, no sentido de que sua filha acabou de sair da sua presença

com dinheiro para encontrar Mateus em fuga. Ora, James Gordon é o nome do Comissário Gordon, chefe de polícia de Gotham City, do Universo do super-herói Batman. Ocorre que Gordon é uma personagem honesta, imbuída dos valores heroicos iguais ao de Batman. Considerando que Batman entende ser necessário exterminar o crime de modo sumário, pode-se entender que tal referência dialogue com esta questão, mas ao mesmo tempo, também sugere uma espúria relação entre um contraventor e a chefia da polícia, na qual ele usa o chefe de polícia para enviar recados aos poderosos. De igual modo, Miguel Faria Jr utiliza de um diálogo metalinguístico entre artes como o cinema e as histórias em quadrinhos, ambas no espectro do gênero policial, posto que o Batman é considerado, em seu universo diegético, o maior detetive do mundo, o que supre impecavelmente a sua ausência de superpoderes e resolve os seus casos de modo pouco ortodoxo.

5.4.3 Da narrativa

No senso comum, a narrativa é a disposição de uma história na qual relações de causa e efeito vão se dando a partir de ações de sujeitos em tempos e espaços definidos. No entanto, conforme atestam Bordwell e Thompson (2013), a narrativa cinematográfica, a partir de seus caracteres próprios notadamente a montagem e a junção entre imagem e banda sonora, é mais complexa. A fim de criar expectativas, surpresas e produzir sensações e sentimentos nos espectadores, a narrativa cinematográfica deve atentar à quantidade e profundidade das informações cedidas. A narrativa de “República dos assassinos” é assertiva na caracterização de sua personagem central, mas suas idas e vindas espaço-temporais, apresentação e ocultação de reportagens, vai construindo tensões e nos impedindo de reconhecer o destino das personagens, sobretudo o nexos com os aspectos mais gerais da sociedade brasileira. Tal percepção só será possível ao final da obra.

No filme há a presença de narradores, desde o onisciente, na voz de Paulo César Pereio, às próprias personagens, que em determinados assumem esse papel, notadamente o repórter Jarbas e Eloína, a travesti que participa de negócios e que namora Mateus, assim como a música tem uma função narrativa fundamental, principalmente na trama de vingança de Eloína.

O ator Paulo César Pereio dá vida ao narrador já no início da obra, apresentando sem solenidade nenhuma quem eram as principais personagens: o Esquadrão da Morte e Mateus Romeiro, deixando claro que eles não apenas trabalhavam com a morte, através de execuções, mas o faziam com requintes de crueldade. Assim Pereio inicia o filme:

Em 1970, os crimes do Esquadrão da Morte, pelos requintes de violência, provocaram uma onda de reações pelo país, as fotos de suas vítimas, adornadas pela caveira símbolo do grupo, causaram uma incomoda indignação. Essa é a história de Mateus Romeiro, o mais famoso de todos os policiais que integrou o temível grupo dos Homens de Aço, uma das facções em que se dividia o esquadrão (República dos Assassinos, 1979).

Essa fala do narrador ocorre no momento presente na figura 11, marcada pela impávida expressão congelada de Tarcísio Meira.

Além desse narrador onisciente, que também irá apresentar Regina e Jarbas, há mais duas personagens narradoras: a travesti Eloína e o próprio repórter Jarbas. O narrador onisciente é responsável por apresentar as personagens da trama e citar as ações do Esquadrão da Morte, pelo viés da força, assim como ocorre na abertura, falando de violência e vítimas, em outra sua aparição falará da morte de Carlinhos por execução e do potencial letal da escopeta calibre 12. Também apresentará as personagens Carlinhos, Marlene e Jarbas, retirando-se após expor os problemas de Mateus decorrentes do processo sobre a morte de Carlinhos. Tanto Eloína, quanto Regina e Jarbas, em determinados momentos assumem papel além da diegese, no qual se colocam em diálogo com o público, tal qual o narrador onisciente, apesar de que somente este último não tem rosto, no conjunto da narrativa.

Sobre o papel narrativo de Eloína, há na sequência do seu depoimento, um momento em que sua fala parece se descolar da diegese fílmica (1:33:15), quando o enquadramento segue em direção ao rosto do juiz, como se ali ela falasse diretamente ao sistema de justiça do país, e ela questiona o juiz sobre o fato de que muitas pessoas morrem com as mãos amarradas, em estradas desertas e que o juiz é uma pessoa de vida certinha e que o que parece ser melhor saber é porque pessoas como ela e Carlinhos vivem com medo de morrer dessa maneira, quando assim não morrem, pois ela não tem muita relação com essa justiça.

Eloína, por sua vez, assume a função de narradora, explicando a relação dela e de Carlinhos e como prosperaram como servidores dos negócios escusos de Mateus Romeiro. Frise-se que nas sequências em que Eloína está testemunhando, ao responder às questões postas pelo juízo, sistematicamente Eloína é enquadrada em *close-up* funcionando como uma verdadeira narração, chegando ao ponto de, ao fim das suas falas, em dois momentos, as imagens da sua fala serem substituídas por outras, provocando o efeito de narração. Este recurso também é utilizado nas falas de Marlene, quando esta aparece prestando seu testemunho no templo religioso.

Jarbas aparece como narrador quando a operação dos Homens de Aço começa a ruir, numa espiral que inicia com Mateus, passa pelos homens de aço, pelo chefe de polícia, por

Marlene e Eloína, além dele próprio. Importante neste momento, destacar a ênfase dada por ele à amizade e à lealdade. Sua última aparição como narrador é a continuidade da anterior, interrompida, na qual ele conta qual a função do jornal, tal qual aprendera com a experiência, que seria manipular os oprimidos e informar aos privilegiados o que deveriam temer ou lutar, de modo a manter o *status quo*.

Jarbas retrata o relacionamento promíscuo entre a imprensa e os Homens de Aço, demonstrando toda a ausência de pudores e parcialidade. Enquanto Mateus executa, Jarbas notícia um feito heroico, desapartado da realidade dos fatos, mas capaz de manipular a opinião pública e transformar assassinos em heróis. Apesar da importância do papel de Jarbas, por trás dele, há não somente o dono do Jornal, mas o próprio secretário de segurança Pública, cada um defendendo os seus interesses, através da manipulação de forças como a política, a polícia e a imprensa.

A função precípua do jornal, diz Clemente a Gilberto durante um jantar (figura 17), é servir de anteparo às críticas da oposição que certamente aconteceriam contra o grupo, missão adequada a um jornal de apelo popular, como o de Gilberto. Note-se que ambos se encontram lado a lado, mas com parte do peito de Clemente colado ao tórax de Gilberto, demonstrando que ambos estão interligados como gêmeos siameses em torno dos próprios interesses. Há uma sutil vantagem no enquadramento para Gilberto, dando a entender ser a posição dele mais importante que a de Clemente, inclusive nota-se que Gilberto está mais composto e contrito que Clemente, este mais relaxado.

Figura 17: Secretário Clemente solicita a Gilberto o apoio do seu Jornal.



Fonte: captura feita pelo autor em
<https://www.youtube.com/watch?v=dqcvZJsUwM4>

O apelo comercial era importante, mas certamente muito mais para Jarbas que Gilberto, este interessado em sua campanha eleitoral ao Senado. Não por acaso, conforme figura 18, o repórter Jarbas apenas participa da solenidade de criação dos Homens de Aço, mas recebe um caloroso abraço de Mateus e é por ele convidado para acompanhar pessoalmente a execução de “Silverinha”. Na cena, ambos são enquadrados em plano americano, enfatizando a amizade, que é logo reiterada após ambos saírem da boate e Mateus lhe repassar os detalhes da execução de Silverinha, que se avizinha. E para que não haja dúvidas a esse respeito, Jarbas é posto no teatro de operações da execução, como se vê na figura.

Ainda se visualiza nesta mesma figura, o insólito diálogo entre Jarbas e Gilberto, quando lhe explica sobre o que testemunhou da improvável reação violenta de Silverinha ante a prisão, enquanto Gilberto ironiza não crer em nada do que estava escrito. Nesta ocasião, os frames em *plongée* que mostram Silverinha morrendo e o outro, Jarbas, Gilberto e o jornal com a foto de Silverinha, mais a falsa narrativa de que este resistira, oferece um momento de confronto entre realidade dentro da narrativa, o que anuvia a dimensão entre o real e o ficcional. Tal operação nos provoca a reflexionar não apenas sobre o que se vê dentro do filme, mas dialogando com o mundo real e essas relações questionáveis que, por vezes, ocorre entre policiais, política e imprensa. Outro aspecto, é o jornal enquadrado em um plano médio, nas mãos de Gilberto e aos olhos de Jarbas, este é, naquele momento, a arma usada contra a opinião pública, a quem não interessa informar corretamente.

Sobre a morte de Mineirinho, um criminoso carioca morto por policiais no início dos anos 1960 e que, pela semelhança dos apelidos, parece ser a inspiração para Silverinha, Lispector (2015) diz que um justiceiro quando mata, ele passa ao largo de estar protegendo a coletividade ou mesmo destruir um indesejável criminoso, pelo contrário, o que ele está cometendo é seu delito particular, pois a ação de um executor é matar um inocente, sempre. Para constar, Mineirinho também foi retratado no cinema, na obra “Mineirinho: vivo ou morto” (Aurélio Teixeira, 1967).

Nos frames citados da figura 19, podemos observar como Jarbas é retratado. No primeiro enquadramento, ele não esconde do público, falando como narrador onisciente, seus mal-feitos e sua posição subordinada a Mateus. Logo abaixo, estando ele ameaçador contra Eloína e sobre ela, intencionando sua intimidação para que ela defenda Mateus. O corte da cabeça de Jarbas faz supor que ele não está ali por sua cabeça/conta, mas foi mandado por outrem, no caso, Mateus. Na última imagem, já no tribunal, ainda intimidador, agora sob o

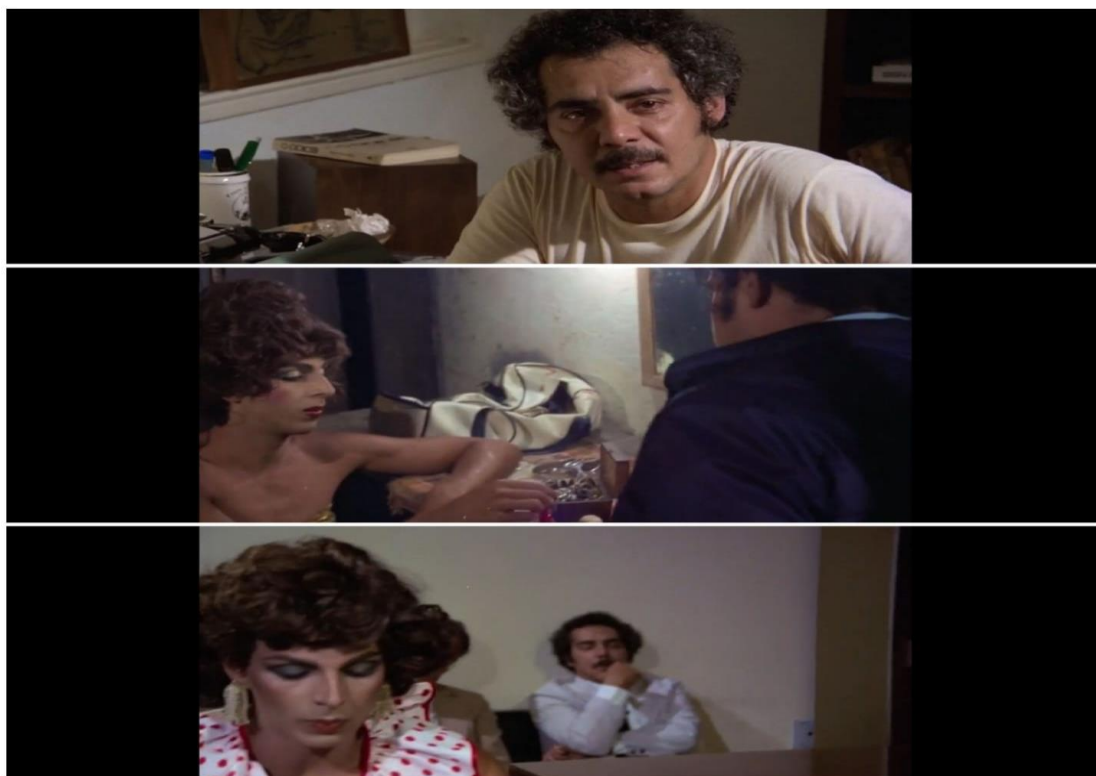
papel de cão de guarda, para que Eloína não esqueça ou desista. Enfim, sempre Jarbas em ação sorrateira, defendendo interesses de alguém poderoso que lhe possa favorecer.

Figura 18: Sequência contendo a criação dos Homens de Aço, o convite de Mateus ao repórter para a execução de Silveirinha, cenas do cerco e da impressão do jornal com a notícia da morte.



Fonte: captura e montagem feitos pelo autor em
<https://www.youtube.com/watch?v=dqcvZJsUwM4>

Figura 19: Sequência de Jarbas como narrador onisciente, intimidando Eloína para depor favorável a Mateus e acompanhando seu depoimento.



Fonte: captura e montagem feitos pelo autor em <https://www.youtube.com/watch?v=dqcvZJsUwM4>

Figura 20: Mosaico da trajetória de Eloína: relação com Carlinhos, vida criminosa e o olhar vingador



Fonte: captura e montagem feitos pelo autor em <https://www.youtube.com/watch?v=dqcvZJsUwM4>

Por sua vez, Eloína é a personagem mais miserável do filme. A mais pobre, a que vende o corpo para se sustentar, a “coisa escabrosa”, por ser um travesti em uma sociedade marcada pela força da masculinidade. Mas também é a única que ama, sua relação com Carlinhos é de amor da sua vida, com que ela viveu, se virando como “podiam”.

A sequência de imagens coladas na figura 20, apresenta uma espécie de sumário da vida de Eloína. No primeiro frame, o beijo apaixonado, marcando a relação de amor entre ela e Carlinhos, seguida da conversa no parque quando, como um casal que são, refletem sobre a forma de agir para que possam melhorar de vida, saindo da miséria em que se encontram. Em seguida, a cena em que aplicam o golpe do michê, uma das formas pelas quais se viram para sobreviver. No outro recorte, a força autodestrutiva de Eloína como marca da sua falta de perspectiva. Finalmente os dois quadros referentes à morte de Mateus, quando Eloína se arruma para o final e o *close up* no qual ela se recorda do amor que sentia por Carlinhos, o único verdadeiro do filme, destruído por Mateus, ali em sua frente, como se tomasse coragem para matá-lo.

Ainda para reiterar a vida “escabrosa”⁵⁰ de Eloína, temos o visto também na figura 16, quando esta é somente procurada por Jarbas para ser ameaça, pressionada e vigiada.

Ao que parece, Eloína e Carlinhos, ao contrário da maioria das personagens, somente pretende viver, apesar de escolher meios questionáveis, ou serem escolhidos para isso. Não esperam poder ou holofotes.

Se Eloína parece ser, junto com Carlinhos as únicas personagens com pretensões familiares, dá-se o inverso com as demais. As relações entre as demais personagens, como visto, são marcadas por hipocrisia, questionáveis valores familiares, como exemplo mais gritante, temos a relação entre Gilberto e sua filha Regina.

Em linhas gerais nota-se que ela age de modo mimado e sem limites, o seu relacionamento com Mateus é claro nesse sentido. Não passa de uma diversão fútil para atingir o pai, tanto que, quando ela se cansa de Mateus, ela o entrega aos policiais do lugarejo em que se encontravam escondidos em fuga.

Nesse diapasão, é na figura 21 que teremos o nível de degradação dessa relação. Gilberto está comunicando a Regina que está incomodado com o relacionamento amoroso entre ela e Mateus movido pela ambição do Homem de Aço e pelos caprichos de Regina e, por isso, irá mandá-la à Europa, quando ela se desnuda e se insinua sexualmente para ele, numa objetiva afirmação incestuosa. A cena é marcada pela contrastante diferença de

50No depoimento ao Promotor, acusado de atos escabrosos, Eloína ironiza que é também ela, uma figura escabrosa.

tonalidade e de cores entre Regina e o restante. Tanto o fundo, quanto Gilberto estão sob cores mais neutras e menos vívidas que o verde da camisola de Regina, como num contraste diante daquela relação pútrida. Esse verde parece apontar em direção a um caminho de esperança, pela atitude desafiadora de Regina, uma vez que para Heller, a cor verde, além de outros significados como a ligação com a religiosidade, é a cor da esperança devido sua ligação com a natureza, o maior símbolo da vida. Não obstante, o verde é também a cor de tudo que é venenoso, que apodrece, que se corrompe, a cor do mofo e da matéria podre. A relação entre Gilberto e a Filha e a atitude insidiosa dela desvela o caráter imoral das personagens.

Figura 21: Sequência da cena com a alusão ao incesto entre Gilberto e a filha.



Fonte: Captura e montagem feita pelo autor em <https://www.youtube.com/watch?v=dqcvZJsUwM4>.

5.4.4. A morte de Mateus e a vingança!

Objetivamente a morte de Mateus em “República dos assassinos” consiste em uma clara vingança. Eloína basicamente vinga Carlinhos, como já vimos. Mas o conjunto dessa ação demonstra uma outra questão subjacente que é a traição. Por mais que pareça ser ela a

traidora, a observação dos elementos que não são dados na narrativa, aponta outro caminho, afinal, qual a capacidade de Eloína, a mais miserável das personagens, para viabilizar o assassinio de Mateus?

Buscando caminhos nesse sentido, voltemo-nos mais uma vez ao equivalente paulista de Mariel Moriscotte: Sérgio Fleury. Este foi morto oficialmente em uma espécie de acidente náutico, como se verá mais adiante. Fleury era, ainda mais que Mariel, a maior personificação na crônica policial brasileira da impunidade e do excesso de poder, uma vez que em um dos seus processos criminais, após ter prisão preventiva decretada, foi de forma abrupta beneficiado pela edição de uma lei processual que lhe impediu ser preso (ABREU, 2010). O fato é que a sua morte foi envolta em controvérsias em seu processo de apuração, por injustificadas omissões (SOUZA, 2000) e que mais tarde seria explicada como uma queima de arquivo devido, não exatamente aos excessos letais, mas ao envolvimento de Fleury com tráfico de drogas, autorizado pela cúpula do próprio aparelho repressivo que integrava (GUERRA, 2012). É importante observar que por este viés, Fleury se tornara um peso, dado o seu envolvimento com o crime, bem como por desviar dinheiro da repressão e suas ameaças de entregar os “amigos”.

Assim, durante o filme “República dos assassinos”, sempre há o espectro do tema “amigos”, que se materializa inicialmente em um momentos de tensão, já decorrente dos excessos de Mateus, perpassando pela relação cúmplice de Gilberto e Clemente em apoio aos Homens de Aço, principalmente durante a derrocada de Mateus, seja em sua fuga ou na prisão.

Os planos dispostos na figura 22 apontam um fluxo que explica a deterioração dessa “amizade”.

Figura 22: A derrocada da "amizade" dos "amigos".



Fonte: Captura e montagem feita pelo autor em <https://www.youtube.com/watch?v=dqcvZJsUwM4>.

Antes desta análise, voltemos a um dos aspectos mais potentes da narrativa fílmica, a música. Como se vê, temos o envolvimento com o tráfico de drogas, a primeira imagem mostra o pó branco, cocaína, sobre a mesa. No quadro seguinte, Gilberto está notificando Clemente que irá patrocinar a derrocada do grupo, que se transformou em um bando criminoso comum, traindo a confiança neles depositada. Ainda de modo mais específico, o quadro que mostra Regina ao telefone, nos revela, além da traição “institucional”, a traição pessoal dela contra Mateus, vez que ela liga para a delegacia e Mateus é, por isso, capturado. Na sequência, ao ser entregue, pós captura, à polícia militar do seu Estado, Mateus volta a ser bem tratado, vez que capturado em outro estado, não recebeu tratamento distinto. O oficial responsável pelo recebimento de Mateus o envolve em uma espécie de abraço amigo/acolhedor, após lhe desalgemar. No frame seguinte, temos Lobo convencendo Alcino que lhe pergunta se o promotor espera que ele traia os amigos. Em paralelo, o diálogo de Clemente e Mateus, quando este diz que não pretende trair os “amigos”, mas que precisa de ajuda e sabe que pode com eles contar. Logo Alcino morrerá, devido aos boatos de que decidiu falar ao promotor. A partir desse ponto parece que Mateus atravessou o seu Rubicão pessoal conscientemente ou não, apesar de que o filme apresenta ao espectador elementos nesse sentido. Vejamos a sequência da figura 23.

Figura 23: O fim dos "amigos".



Fonte: Captura e montagem feita pelo autor em <https://www.youtube.com/watch?v=dqcvZJsUwM4>.

Na colagem da figura 23, nos são oferecidos detalhes diretos e indiretos sobre a crise dos “amigos”, primeiro, Mateus está feliz com Gringo, após conseguir fugir das instalações do presídio, enquanto este rispidamente lhe comunica da insatisfação dos “amigos” com suas atitudes. Já no cativeiro, ao ser visitado pelos Homens de Aço antes da fuga para fora do país, esta que fora sugerida por Gilberto a Jarbas, verificam-se duas questões. A primeira está contida no segundo quadro, quando se mostra Gringo e Mateus apontando armas um para o outro, em uma tensão mortal que até então nunca existira entre os Homens de Aço. Apesar de apresentar Mateus, em um plano superior ao de Gringo, destacando-lhe ainda possuir relevância, é Gringo quem porta a escopeta calibre 12, arma potente e especial, símbolo dos Homens de Aço. O outro elemento está contido no frame seguinte, que mostra o momento da chegada dos Homens de Aço no esconderijo de Mateus, que é idêntica à forma como eles chegam para executar Silverinha: em um Chevrolet Opala e todos com armas em punho, prontos para qualquer ação. Mateus naquele momento deixa de ser predador.

Por fim, a fuga de Mateus está arrumada e ele deve seguir em um barco arrumado pelos “amigos”, com destino a Ilha Bela/SP. Cabe fazer um aparte voltando à morte de Fleury. Este morreu em seu barco recém comprado, então ancorado na cidade de Ilha Bela/SP. Mateus chega ao atracadouro junto com os Homens de Ouro, recebe as instruções e segue ao barco, onde encontrará Eloína e a morte.

Vejamos a figura 24 e os outros elementos que nos são ofertados para cristalizar a morte de Mateus no contexto das suas “amizades”.

Na primeira imagem da figura 24 o espectador vê a chegada do grupo, já desfalcado de um, Alcino, morto por traição. Ali são os Homens de Aço em seu estado natural, juntos e armados, como indo em uma missão. Mas logo em seguinte, somente seguirão Mateus e Gringo, este último que parecia exercer uma liderança no grupo que não era irresistível contra Mateus. O mais interessante nesse segundo quadro, é o detalhe da embarcação branca à direita, ao lado de Gringo. O nome do barco é “Nossa Amizade” e ele está sutilmente destacado na cena, vez que o enquadramento cede um pouco mais à direita, para poder encampá-lo e deixar o nome visível. Eis um elemento chamativo, visto que o tema da “amizade” e dos “amigos” é recorrente nos diálogos do grupo.

Figura 24: Mateus caminha para a morte



Fonte: Captura e montagem feita pelo autor em <https://www.youtube.com/watch?v=dqcvZJsUwM4>.

A esta altura, Gringo já informou a Mateus que os “amigos” o querem “vê-lo pelas costas”. Negando-se despedir de Mateus, Gringo o deixa e ele segue, como vemos no quadro seguinte, agora sozinho naquela pista rumo ao desconhecido. Como se estivesse indo ao seu destino ou viagem final. Um Homem de Aço, mas solitário, agora. E tendo ultrapassado “Nossa Amizade”.

Agora Mateus segue rumo ao seu destino e encontrará, para sua surpresa, Eloína, que se dizendo apaixonada propõe fugir com ele, disposta ao que ele quiser. A figura 25 nos resume essa sequência.

Logo nessa sequência, temos um elemento novo, inédito até então. Na placa despretensiosa, mas bem destacada, de madeira velha e mal pintada, lê-se “Ministério da Marinha, não mexa”. Em todo o filme é a primeira alusão a uma das forças militares que comandava a ditadura em vigor no país. O que é significativo, uma vez que vimos serem notórias as relações entre a repressão política e as forças policiais, em diversos aspectos.

Figura 25: O fim



Fonte: Captura e montagem feita pelo autor em <https://www.youtube.com/watch?v=dqcvZJsUwM4>.

De modo geral, o que se percebe é que aquele movimento todo referente à fuga de Mateus estava ocorrendo em ambiente controlado por aquela força. É a mensagem do filme. Logo, a presença de Eloína ali não é obra do acaso, mesmo porque há uma cena anterior na qual ela se arruma, de batom e vestidos vermelhos – cores da sedução, do amor e também da violência – para encontrar Mateus. Portanto, ela não somente estava ali de caso pensado, como se preparou para tal. Sabemos que Eloína não seria capaz de se pôr sozinha naquela situação, em uma operação dos Homens de Aço e em um ambiente controlado por uma força maior que eles. Daí a clareza da traição armada contra Mateus.

Se voltarmos ao modo como se deu a morte de Fleury, observaremos a similitude, vez que o grupo que este integrava era comando não pela polícia, mas pelo aparelho repressivo.

Mas na imagem seguinte, Eloína, em um movimento disfarçado e rápido, atira em Mateus sem dar-lhe condição de reação. E Mateus então cai como um fardo de lixo dentro da água, sem ninguém aparecer para prestar-lhe socorro. Como dito, Eloína fez juras a Mateus somente como meio de poder preparar-se e atingi-lo. A cara de felicidade que ela carrega durante a fuga nos revela a satisfação pelo ato de sangue realizado.

Estava ali consumada a vingança de Eloína, que parece simbolizar o fim de algo que não mais cabia no Brasil de 1979, como a própria repressão política ou a linha dura.

Essa sequência nos remete a um aspecto narrativo potente, principalmente na trajetória vingativa de Eloína: a música do filme, tanto diegética quanto não-diegética. Quando Jarbas vai intimidar Eloína, a mando de Mateus Romeiro, para seu depoimento ao promotor, ela zomba da ameaça entoando: “quando no terreiro é noite de luar e vem a saudade me atormentar, eu me vingo dela tocando viola de papo pro á” (1:27:50). A forma como se emprega a música se afigura nos moldes de Michel Chion (2011, p. 14) como uma música empática: “a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptados, isto evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento”.

A ironia e o fraseado entoados por Eloína não deixam dúvidas de que ela preparará alguma vingança contra Mateus. A música de Joubert de Carvalho e Olegário Mariano foi composta em 1931, sendo regravada ao longo desses 90 anos por vários artistas nacionais. Seu registro da paisagem campestre sertaneja vincula-se a uma dimensão romântica dúbia de vingança contra a mulher amada (dela) ou da saudade (dela)⁵¹. É possível inferir que, Eloína sinaliza a dubiedade da vingança contra a saudade de Carlinhos (seu amado), mas fundamentalmente fala da vingança contra Mateus que já fora seu amante e fora o assassino de Carlinhos.

Também na esfera da música empática está a música não-diegética que pontua toda a narrativa de “República dos assassinos”, a canção “Não choro mais”, composta por Chico Buarque, exclusivamente para o filme. Ao longo do filme ela é tocada instrumentalmente em versões ora alegre, ora melancólica, ora raivosa. Na composição original, Chico Buarque narra o sonho de um homossexual a seu amante policial no qual este será esfolado por uma multidão que quer vingança de seus desmandos e violência, inclusive o sonhador-narrador. Ao final da canção, se submete a seu algoz, dizendo que se ele afirmar que o ama, não sonhará

⁵¹ Editores da Enciclopédia Itaú Cultural. De papo pro Á, de Joubert de Carvalho e Olegário Mariano (1931). **Enciclopédia Itaú Cultural**. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra69177/de-papo-pro-a>. Acesso em 13 de agosto de 2021.

mais (CARVALHO; BUARQUE, 1982). A música é uma síntese das trajetórias de Eloína e Marlene e a submissão de ambas à violência de Mateus. Marlene, após abandonada, entra para uma igreja evangélica, enquanto Eloína, após sinalizar com “De papo pro Á”, consolidará a vingança de morte contra Mateus.

O filme se encerra com Eloína, após assassinar Mateus, pilotando uma lancha para alto-mar. Enquanto sorri e a música é finalmente cantada na versão de Elba Ramalho com os créditos finais. Em uma nova trucagem metalinguística, Miguel Faria Jr fecha o ciclo de vingança também com Elba. Em uma cena (28:30), Elba fazia uma ponta não nominada como uma pedinte que aborda Regina na saída de uma boate. Mateus a agride e é repreendido por Regina que o chama de “cafajeste”. No “rasgar da carcaça”, no virar “as tripas” e “comer os ovo”, todas se vingarão de Mateus: Regina entregando-a à polícia, Eloína assassinando-o e Elba Ramalho entoando aquele sonho:

Meu amor, vi chegando
Um trem de candango
Formando um bando,
Mas que era um bando
De orangotango pra te pegar.

Vinha nego humilhado,
Vinha morto-vivo, vinha flagelado.
De tudo que é lado
Vinha um bom motivo pra te esfolar.

Quanto mais tu corria
Mais tu ficava, mais atolava,
Mais te sujava. Amor, tu fedia,
Empesteava o ar.

Tu que foi tão valente
Chorou pra gente. Pediu piedade
E, olha que maldade,
Me deu vontade de gargalhar.

Ao pé da ribanceira acabou-se a liça
E escarrei-te inteira a tua carniça
E tinha justiça nesse escarrar.

Te "rasgamo" a carcaça
 Descendo a ripa. "Viramo" as tripas,
 Comendo os "ovo", ai!,
 E aquele povo pôs-se a cantar.

Foi um sonho medonho,
 Desses que, às vezes,
 A gente sonha e baba na fronha
 E se urina toda e já não tem paz (BUARQUE, 1979).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de todos os avanços que tivemos no pensamento desde o Iluminismo, ao menos em nosso país parece ser difícil entender o modo como se forma o Estado e quais as causas e aspirações que faz com que os homens se unam para viver em coletividade. É diante de tal problema que temos um grande óbice à cidadania, vez que por mais que se conceba ser a função da vida em sociedade a busca do bem comum, por mais que se escreva e se repita a ideia, há um halo enorme até sua materialização. Por isso a luta pela cidadania arrasta-se desde logo após a Revolução Industrial e sua exploração aos trabalhadores, ou melhor, aos pretensos cidadãos da revolução franca.

Em um contexto mais específico, a própria discussão acerca do que seja a polícia nessa organização social, o Estado, é um fator primordial, pois ela surge para fazer a mediação final de tais relações, nos casos de desvios que necessitam de pronta intervenção, vez que ela é quem titulariza a força física, ou violência legal, em nome e em prol de todos os seus. Se as sociedades, ou Estados, não entenderem ou não zelarem pela cidadania, é impossível que suas forças policiais, donas de uma missão eminentemente cidadão, seja capaz de agir de tal forma.

É a aplicação e emprego desvirtuado das forças policiais, no sentido de servirem aos interesses de pequenos grupos, e não da coletividade, os responsáveis por transformá-las em forças que, ao invés de servirem à coletividade, terminam por usarem a força que titularizam contra essa sociedade. Os Esquadrões da Morte demonstram isso de forma dúplice: especializaram-se em matar, como política de segurança pública – algo inexistente na legislação pátria, e em matar aqueles que iam de encontro aos seus interesses. O cinema

ajudou, também, a deixar esse registro à posteridade.

Diante do filme “República dos Assassinos” foi possível observar como se procederam as representações históricas do Esquadrão da Morte no cinema brasileiro. Reitere-se que em que pese a existência de esquadrões da morte e de policiais como Mariel Moriscotte a representação filmica destes está longe de tratar-se da exata realidade de ambos ou de um documento técnico histórico. Na verdade, trata-se não mais que uma das possibilidades de se expor aqueles fatos, a partir de um viés, normalmente o do autor ou dos autores – vez que tratamos aqui de uma obra cinematográfica baseada em outra literária. Não obstante, o cinema continua a nos abrir possibilidades reflexivas fundamentais para compreender a sociedade brasileira e suas incongruências. Na dinâmica de confronto entre passado e presente, “República dos Assassinos” continua assustadoramente atual.

Pois bem, foi-nos possível observar que o foco principal do cinema brasileiro em fins dos anos 1970 foi o Esquadrão da Morte carioca nascido com a criação formal dos Homens de Ouro. Apesar de outras abordagens filmicas sobre o tema, nenhuma mereceu do cinema a materialização de 3 filmes, em um curto espaço de 2 anos. É bem verdade que naquele momento os crimes dos EM repercutiam na opinião pública brasileira, tanto pelos seus feitos no Rio e São Paulo, certamente uma situação irresistível ao cinema brasileiro, desde sua criação. Vimos que no filme “Lúcio Flávio, o passageiro da agonia”, a abordagem ao EM aprofunda muito nos detalhes da relação escusa entre a policiais e o crime, deixando bem aparente que o fio propulsor dos policiais é o dinheiro que podem arrecadar extorquindo e roubando os lucros dos criminosos sob seu controle. As declarações do bandido Lúcio Flávio ao escritor José Louzeiro e que são a base para o filme, não podem ser confundidas, sua intencionalidade não parte de boas intenções dele, mas de ação desesperada por não suportar mais ter seu bando achacado, roubado, torturado e morto nessa parceria com os policiais. Parceria essa que dizia ser bandido e polícia como água e azeite, impossível de serem misturados. Efetivamente, no filme, pouco se mostra o extermínio como espécie de política pública.

Já em “Eu matei Lúcio Flávio”, há intencionalidade em enaltecer Mariel, mostra-se tanto o policial quanto os Homens de Ouro. É neste filme que se fala de modo direto que o grupo, além de ser composto por homens altamente qualificado e dotados das melhores armas, também operam sobre os limites da lei e da burocracia em seu trabalho de limpeza, ou seja, que podem executar pessoas. Neste filme, Mariel quase trabalha sozinho, o que sugere que ele não se subordina a ninguém. As ações de extermínio ocorrem seja como forma de uma limpeza “necessária” naquele momento crítico ou como vingança ‘a morte de policiais.

“República dos Assassinos” já apresenta o EM e Mariel, parece coletar elementos presentes nos anteriores, mas temperado por outra visão, diferente da de cada lado que se encontra nos anteriores. O EM surge como uma tropa de elite para combater a criminalidade que grassa, recebe distinção para isso, mas ao final não passa de um grupo de policiais criminoso. Mateus é duro, arrogante e assassino psicopata, mas não aparece em nenhum momento como destemido, pois em todas as ocorrências ele se encontra em superioridade numérica e de armamento. Se no primeiro filme se descreve haver um EM, no segundo esse é posto como uma necessidade social, em “República dos Assassinos” ele existe, sob a desculpa da necessidade, mas sua função é servir aos interesses do poder acima dele, que o viabiliza e, por isso, descambam ao crime.

O filme relaciona-se com um fenômeno literário muito específico da sua época. Apesar de o cinema policial ser tão antigo quanto o próprio cinema nacional, a realidade daqueles anos gerou o romance reportagem. Além da correlação dos filmes com a denúncia inicial de Lúcio Flávio e a resposta laudatória, há também a ligação com o romance reportagem, fruto da censura imposta pela repressão, que impulsionou a transformação de reportagens que não podiam ser publicadas em obras literárias. E nesse sentido “República dos Assassinos” e “Lúcio Flávio, o passageiro da agonia” são oriundos de romances reportagem, com os quais dividem o título, inclusive.

Em relação específica com os EM’s vimos que cada filme o faz de um modo. “Lúcio Flávio, o passageiro da agonia” detalhadamente denuncia como segmentos policiais se consorciam à força com as quadrilhas, como exemplo mostra a caçada imposta contra Lúcio Flávio, não com intuito de prendê-lo, mas para usar a prisão, a ameaça e a violência para extorquir o bando que movimenta muito dinheiro em roubos a banco. Os policiais chegam até a furtar o grupo de Lúcio após um roubo, mostrando uma relação que pode quase ser entendida como uma relação de exploração do tipo patrão/empregado, devido ao lugar de superioridade que se encontram os policiais, responsáveis por combater as ações do bando, a mando do Estado. No que pertine às execuções, o destaque são as execuções do bando de Lúcio Flávio e do próprio, como queima de arquivo, depois que ele inicia a delação contra os policiais. Nesse filme o EM não passa de um bando criminoso sem maiores relações.

Em “Eu matei Lúcio Flávio”, o EM é quase um grupo de heróis com uma missão quase divina de matar por falta de opção. O grupo não comete crimes, afinal a conduta de execução de criminosos se coloca como uma obrigação em prol do povo, inclusive quando precisa torturar. Fazem por não haver outra opção. Mariel é um herói tupiniquim. Desde o tempo de guarda vidas é especializado em salvar as pessoas, é valente como “leão de

chácara”, capaz de lutar com vários ao mesmo tempo ou de ser o cavaleiro que montado em seu conversível impede sua amada de ser enterrada como indigente. O EM é um grupo de heróis e Mariel o maior dentre eles. Finalmente em “República dos Assassinos”, o EM é um bando criminoso, mas que foi montado dentro de um contexto que envolve interesses políticos e eleitorais que envolve instancias do poder público no executivo e legislativo, além da imprensa. Seus integrantes estão mais preocupados com seus negócios escusos junto ao crime e Mateus/Mariel se diferencia apenas pelo interesse no protagonismo e pela sociopatia sádica. A denúncia que existe nele é uma amplificação do exposto em “Lúcio Flávio, o passageiro da agonia”, por revelar a rede complexa de poder em torno daqueles homens.

A apresentação de “República dos Assassinos” nos mostra algumas das contradições que marcam o período. Um primeiro desses é aquilo que não é visto. Durante todo o filme, que trata de um tema afeito à administração pública, não se percebe referências objetivas aos militares, que eram os ocupantes do poder político. Certamente essa ausência é fruto da censura em vigor. Gilberto e Regina mostram o aspecto pútrido das relações familiares da época, quando da menção ao incesto de ambos. Regina, também realça como se trata de uma jovem rica e mimada, ao se aventurar com Mariel, pouco se importando em acabar com seu casamento e, após se cansar da aventura, finalizá-la com a delação. Clemente, como secretário de segurança, deixa claro que opera dentro dos interesses do grupo. Como maior autoridade pública com papel relevante na trama, mostra-se simplesmente subordinado ao Gilberto, este a personagem que simboliza primeiro o poder econômico e o poder de manipulação. As mulheres estão postas de uma forma fragilizada ante os homens. Marlene é destruída por Mateus, Regina depende do pai, apesar de afrontá-lo. Marca da estrutura da sociedade que ainda ocorre. As personagens policiais eram vendidas como verdadeiros heróis e com uma missão importante, mas não passavam de oportunistas, que usavam a morte como escudo para transacionar espuriamente com o crime. O repórter Jarbas é a marca de como os veículos de comunicação são operados para manipular a opinião pública.

O filme a que nos dedicamos foi filmado em 1979, na efervescência da derrocada dos Homens de Ouro, que desde o início dos anos 1970 enfrentavam problemas com a justiça devido às acusações de crimes que acompanhavam seus integrantes. Ao mesmo tempo, vivia-se no país, também, o fenômeno da reabertura política, que se dava de forma lenta e gradual como assim escolhera o presidente de plantão, sobre o ritmo dessa transição. Exatamente por isso, a censura ainda estava em vigor e somente se encerraria na década seguinte.

Recuperando a categoria representação e como se manifesta através da obra fílmica é possível percebermos que, se a representação se formula em condições históricas dadas, os

Esquadrões da Morte ainda eram uma realidade naquele período, porém já combatidos. A própria repressão política já se encontrava em declínio, junto com a chamada “linha dura”, que ainda especializaria alguns dos seus integrantes em explodir bombas contra cidadãos brasileiros, como veríamos até o início dos anos 1980.

Se toda representação tem limites que devem ser circunscritos, podemos perceber que os limites à obra de Miguel Faria Junior foram impostos pela censura da ditadura. Diante desses elementos, logo podemos entender por qual motivo em nenhum momento do filme há a mínima relação entre os Homens de Aço e a repressão política, vez que Mariel Moriscotte admitiu ter participado de operações dessa natureza, conforme Markun e Rodrigues (1981). Mas esse processo de transição seja por qual intento for, está posto de modo objetivo no filme, exatamente em seu final, quando Mateus é morto por uma das suas vítimas, exatamente aquela que lhe parece o oposto, como uma mensagem de que aquilo tudo que Mateus representa está sendo superado. Sua morte ocorre através de uma traição, como se nem aqueles que o apoiaram suportassem mais o seu peso incômodo. Ironia, ao que parece a morte de Mariel deu-se exatamente por isso, vez que ele queria ser membro da cúpula do jogo do bicho, seus amigos de longa data.

O interessante do efeito da censura, que revela ainda mais sobre aquele tempo, é que o cuidado em não relacionar o grupo de extermínio à repressão política existe em medida oposta à preocupação com caracterizar a polícia não como uma força profissional, mas especializada em execuções sumárias como política de segurança. Os Homens de Aço são um grupo alçado ao auge do poder na Segurança Pública, dotados de armamento especial e de poder além do normal. Com isso, passam a subverter toda a lógica das suas atribuições e, ao invés de atuarem em prol da sociedade carioca, simplesmente passam a usar de todas essas prerrogativas para ajustarem e acertarem suas “transas”, invariavelmente algum tipo de crime ou de associação com este, finalmente usando as execuções que perpetram com dois objetivos básicos: promoverem-se através da imprensa ou para fazer os ajustes dos seus negócios escusos através da “queima de arquivo”. Se toda representação pretende ser verdadeira e atuante, o filme é uma explícita denúncia e uma crítica cínica e sarcástica essencial em um contexto de tensão.

Se compreendermos que toda representação suscita novos conceitos, o filme problematiza a nossa “República” e suas instituições ao representar uma sociedade que está ordenada sob instituições republicanas democraticamente doentes. A política usa a polícia para perpetrar execuções extrajudiciais que atendem ao clamor popular manipulado pela imprensa, para que o ciclo do poder se conclua através dos dividendos eleitorais decorrentes

desse processo que, dentre outras coisas, não combatem o crime de fato, uma vez que dele também se retroalimenta.

Por fim, toda representação tem caráter dinâmico. Ao colocar o filme em paralelo com a realidade dos Homens de Ouro e Mariel Moriscotte, resta clara a intenção de dialogar objetivamente com a realidade, expondo, problematizando e, mesmo, denunciando aquela instituição republicana que na imprensa era tão bela quanto Dorian Gray e, nos bastidores, tão disforme quanto o seu retrato. Eviscera-se, tal qual um drama de Nelson Rodrigues como se davam as relações entre política/polícia/imprensa no Rio de Janeiro, se não todas, a maioria daquelas personagens, em último fim, eram alter ego de alguém que protagonizou aquela realidade, não somente Mateus.

A república assassina denunciada por Aguinaldo Silva e Miguel Faria Jr. não se acabou ali. Nem com o fim dos Homens de Ouro ou com a morte de Mariel. Os anos 1980 conheceriam o fenômeno dos grupos de extermínio autônomos. Um Homem de Ouro, o detetive Sivuca, foi eleito deputado com o bordão, que hoje podemos chamar de cínico, uma vez que para Mateus, bandido bom era o que trabalhasse para ele e seus intentos, vivo ou morto, “bandido bom, bandido morto”.

E a partir dos anos 1990, os grupos de extermínio irão se remodelar e darão origem às milícias, grupos clandestinos formados principalmente por agentes públicos que surgem como fornecedores de serviços de segurança e transformam-se no mais recente modelo de organização criminosa brasileira. Baseando-se em controle territorial, exploração ilegal de serviços em comunidades e exploração imobiliária irregular, consorciadas com grupos políticos para lavagem de dinheiro e com a marca da violência como método de trabalho.

O nosso período de estabilidade democrática mais longo desde 1889, no qual se acreditava, mediante a promulgação da Constituição de 1988, na solidificação republicana vem demonstrando a fragilidade das nossas instituições atacadas em diversas frentes por interesses dos pequenos aos mais altos escalões da República. Se antes os esquadrões da morte, a Invernada de Olaria, Scuderie Le Cocq, policiais da Baixada Fluminense e justiceiros de São Paulo matavam sobre o pretexto de contenção da criminalidade, hoje está claro que agiam por interesses próprios e escusos. As milícias continuam agindo sob o mesmo pretexto e alcançando um poder de domínio territorial quase completo no Rio de Janeiro, por exemplo.

No entanto, a nossa República não está mais só tomada por policiais corruptos milicianos, há um processo de degeneração das instituições, iniciado publicamente nas manifestações de 2013 e acentuado no impeachment da Presidente Dilma Rousseff, que culminou com a criminalização da política, generalização do discurso anticorrupção e cunhou

atividades escusas também nos altos escalões, a exemplo das ações da Lava-Jato. Segundo Manso (2020, p. 287);

A confiança nos políticos dos diversos partidos forjados na Nova República havia ido à lona. A fúria contra os políticos, despertada depois de junho de 2013, cresceria com a popularidade de agentes da lei e autoridades prontas a travar guerra contra os criminosos de colarinho-branco. Perdiam pontos os políticos, ganhavam pontos os militares, os juízes e os policiais que se diziam dispostos a impor a ordem perdida. E se prometessem tudo isso com discursos autoritários e truculentos, ainda melhor. As redes sociais e inúmeros comunicadores, guiados por teóricos da conspiração, ajudaram a construir uma narrativa capaz de fazer ferver e depois direcionar esse caldeirão de emoções contra as minorias, os políticos e as instituições democráticas. Foram tempos loucos, violentos e doentios.

Se nos anos 1970, a república matou inocentes em nome de projetos individuais de poder que substituíam o interesse público, parece que em 2021 não há novidade nesse sentido. Continuamos vivendo tempos loucos, violentos e doentios, posto que, diante da Comissão Parlamentar de Inquérito da Covid-19, surgem indícios que instituições da república negaram a ciência, o tratamento possível e até negligenciaram a vacinação. O que leva a crer que em trágica repetição, repetem-se mortes ocorridas em prol de um projeto de poder individualista, que vitimou centenas de milhares de brasileiros, dentre eles o ator Tarcísio Meira, o protagonista intenso e poderoso de Mateus Romeiro.

Por fim, essa pesquisa tem por pretensão contribuir através de dois caminhos possíveis. Tais caminhos seriam a somatória e, por conseguinte o fomento, das pesquisas do cinema policial brasileiro, notadamente a partir das películas que retratam passagens de violações aos direitos humanos – violação de direitos humanos é ato privativo dos Estados. De forma ainda mais específica, aos estudos interdisciplinares de segurança pública e polícia. Afinal, vimos aqui a Doutrina da Contenção e a eleição de vilões “do mal” que deveriam ser combatidos durante a guerra fria e, por mais que esse assunto seja de aproximadamente 80 anos atrás, ainda hoje o assunto não foi superado. Segundo Rocha (2021, p 70)

[...]a divulgação do relatório anual 2020, do Departamento de Saúde e Serviços Humanos do governo dos Estados Unidos³¹ ao tratar dos assuntos atinentes às suas relações com países americanos, destacou a importância de combater o que chamou de influências malignas de estados mal intencionados como Cuba, Venezuela e Rússia, o que deve ser feito dissuadindo os países americanos a aceitarem qualquer ajuda dos três citados, inclusive expõe como exemplo o uso do Adido de Saúde do Escritório de Assuntos Globais para fazer com que o Brasil não aceite a vacina russa contra a Covid-19.

Como pesquisador e policial militar, esse trabalho contribuiu ampliando a visão técnica da profissão, uma vez que permitiu entender as raízes de um fenômeno cultural que nunca havia associado a um trabalho geopolítico de intervenção tão apurado e antigo. Recordo que uma vez, quando em minha formação policial em outro Estado, por ser assinante da extinta revista Caros Amigos, um Oficial de Inteligência veio entregar minha correspondência – algo incomum, pois a entrega desse material era feito pelos próprios alunos – e durante a entrega realizou uma entrevista involuntária – técnica de coleta de informações de inteligência – inquirindo-me acerca de por qual razão eu era assinante daquela publicação, o que me fez sentir constrangido pois não entendia qual erro estava cometendo e hoje, entendo que aquela revista se enquadrava na ameaça internacional a ser contida. Hoje, pouco mais de 20 anos após, ainda sinto esse mesmo constrangimento em situações inexplicáveis que me ocorrem profissionalmente como ser afastado da formação continuada institucional, sem maiores explicações. Por outro lado, o estudo interdisciplinar cinema/história, permitiu aprender sobre a capacidade do cinema em auxiliar de modo adjacente os estudos históricos, a possibilidade de ver uma representação fílmica de um fato histórico causa um impacto que ajuda a solidificar os estudos históricos sobre aquele fato, seja divergindo ou concordando.

REFERÊNCIAS

1. FONTES BIBLIOGRÁFICAS, CINEMATOGRAFICAS E FONOGRÁFICAS:

AFASTADOS da Invernada de Olaria os Detetives Neto e Felipe. **A NOITE**, Rio de Janeiro, ano LII, s/n, 23 de agosto de 1963 p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/348970/per348970_1963_17298.pdf

AVELLAR, J.C. Uma coisa escabrosa. *Jornal do Brasil*, 1979. In: FERREIRA, P.H. (Org.). **No rastro do crime: o cinema policial brasileiro**. Brasília: Ministério da Cultura; Banco do Brasil, 2018. p. 77-79.

BARBOSA, A. **Esquadrão da Morte, um mal necessário?** São Paulo: Mandarin, 1971.

BICUDO, H. **Meu depoimento sobre o Esquadrão da Morte**. São Paulo, Pontifícia Comissão de Justiça e Paz de São Paulo, 1977.

BLANCO, A. O esquadrão da morte contra o cinema novo. *O Jornal*, 1967. In: FERREIRA, P.H. (Org.). **No rastro do crime: o cinema policial brasileiro**. Brasília: Ministério da Cultura; Banco do Brasil, 2018. p. 83-85.

CRIME do motorista: Policiais continuam negando a autoria. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro. Ed. 19919, p. 05 05 de março de 1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_06&pagfis=88309&url=http://memoria.bn.br/docreader#> Acesso em 15 de Janeiro de 2020

ESSES tristes Homens de Ouro. **Opinião**. Rio de Janeiro, n. 125, p. 05, 28 de março de 1975. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=123307&pagfis=2820&url=http://memoria.bn.br/docreader#>> Acesso em 23 de Janeiro de 2020.

EU matei Lúcio Flávio. Direção: Antônio Calmon. Rio de Janeiro: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A; Magnus Filmes, 1979. <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=008460&format=detailed.pft>

GAZETA de notícias, 27 fev. 1909 apud ARAÚJO, V.P. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo. Perspectiva. 1976.

GOVERNO vai explicar cessão de policiais e invernada do terror. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, Ed. 22164, p. 03. 07 de novembro de 1964. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_07&pagfis=57232&url=http://memoria.bn.br/docreader#> Acesso em 10 de Janeiro de 2020.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**. Como as cores afetam a razão e a emoção. Tradução Maria Lúcia Lopes da Silva. 1ª ed. Gustavo Gili, 2013.

HOLLANDA, Francisco Buarque de. *Não sonho mais*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/chico-buarque/45152/>. Acesso em: 15 de outubro de 2018.

LISPECTOR, C. **Todos os contos**. Rio de Janeiro. Rocco, 2016.

LOUZEIRO, J. **Lúcio Flávio – o passageiro da agonia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1977.

LÚCIO Flávio, o passageiro da agonia. Direção: Hector Babenco. Rio de Janeiro: EMBRAFILME; HB Filmes Ltda., 1977. <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=023435&format=detailed.pft>

NASSER, D. *Falta alguém em Nuremberg*. 4ª ed. Edições O Cruzeiro, Rio, 1966

_____. *Só mesmo à bala*. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, p. 4-5, 30 mar. 1963b.

_____. *Um trio desafinado*. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, p. 4-5, 2 fev. 1963c.

O esquadrão da morte. Direção: Carlos Imperial. Rio de Janeiro: Carlos Imperial Produções Artísticas, 1975. <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=024801&format=detailed.pft>

O Maior assalto (El robo del siglo). Direção: Pablo González; Camilo Prince. Bogotá: Dynamo; Netflix, 2020.

PERPÉTUO contra o esquadrão da morte. Direção: Miguel Borges. Rio de Janeiro: Tecnofilmes Produções Cinematográficas Ltda.; Saga Filmes, 1967. <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=023838&format=detailed.pft>

POLÍCIA ainda não tem certeza do sequestro. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 1971, p 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_08&pagfis=25997&url=http://memoria.bn.br/docreader#>. Acesso em 29 de outubro de 2019.

REPÚBLICA dos assassinos. Direção: Miguel Faria Jr. Rio de Janeiro: Rima Filmes do Brasil Ltda., 1979. <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=025038&format=detailed.pft>

RIBEIRO, O. **Barra pesada**: Toda a verdade sobre o Esquadrão da Morte, Lúcio Flávio, Mariel Mariscot, Mineirinho, Perpétuo e Le Cocq, tóxicos, sequestros. Revelações estarrecedoras. Editora Codecri. Rio de Janeiro, 1977.

ROCHA, CARMEM E BARRA. *Melo do Mão Branca*. Intérprete: Gérson King Combo. In: *Compacto Simples*. Sinter, p1980. Lado A.

SILVA, Aguinaldo. **República dos Assassinos**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1976

ÚLTIMA HORA. DEZ bandidos por policial morto. 29 de agosto de 1964. Pg. 26. *apud* MELLO NETO, D.M. “**Esquadrão da morte**”: genealogia de uma categoria da violência

urbana no Rio de Janeiro (1957 – 1987). 2014. 175 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

_____, apud VERANI, Sérgio. Assassinatos em nome da lei. Uma prática ideológica do Direito Penal. Rio de Janeiro: Aldebarã, 1996. p.43-44.

2. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABREU, Alzira Alves de et al (coords.) Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/sergio-fernando-paranhos-fleury>> Acesso em 15 de Outubro de 2020.

ALMEIDA, M.A. O cinema policial no Brasil: entre o entretenimento e a crítica social. **Cadernos de Ciências Humanas – Especiaria**, Ilhéus, v. 10, n.17, p. 397-410, jan./jun., 2007.

ALTMAN, R. **Los géneros cinematográficos**. Barcelona: Paidós, 2000.

ALVERGA, C.F.R.P. [O pensamento político de John Locke](#). **Revista Jus Navigandi**, Teresina, [ano 16](#), [abr. 2011](#).

ANTONIO, M. D. **O sensacionalismo no jornal Última Hora – RJ**: Sinais e ícones do Esquadrão da Morte (1968-1969). 2017. 271 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017

ALVES, J.C.S. **Baixada Fluminense**: a violência na construção do poder. 1998. 198 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-graduação em Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

_____. Baixada Fluminense: Reconfiguração da violência e impactos sobre a educação. **Movimento - Revista de Educação**, Niterói, n. 3, p. 1-28, 2015.

ANKERSMITH, F.R. **A escrita da história**: a natureza da representação histórica. Londrina: Eduel, 2016.

ATAÍDES, A. L. O. A denúncia social, por meio do gênero romance reportagem em : “Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia.”. 2013. 41 f., il. Monografia (Licenciatura em Letras Português)-Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disp. em <<https://bdm.unb.br/handle/10483/9016>> Acesso em 25 de Abril de 2021.

AUMONT, J.; MARIE, M. **A análise do filme**. 2 ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

BALADI, M. **Dicionário de cinema brasileiro**: filmes de longa-metragem produzidos entre 1909 e 2012. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BANDEIRA, C.A.M. **Brasil, Argentina e Estados Unidos: conflito e integração na América do Sul: da Tríplice Aliança ao Mercosul**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

BARRETO FILHO, M.; LIMA, H. **História da Polícia do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: A Noite, 1939.

BARROS, J.D. Cinema e História: entre expressões e representações. In: NÓVOA, J.; BARROS, J.D. (Org.). **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. p. 43-83.

BAYLEY, D.H. **Padrões de policiamento**. São Paulo: Edusp, 2006.

BERNARDET, J.C. Os jovens paulistas. In: XAVIER, I.; BERNARDET, J. C.; PEREIRA, M. O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BERNARDET, J.C. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008.

BRANDÃO, Junito de Souza - **Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega, Volume II - J - Z**, Petrópolis, Vozes, 1997, 2.edição

BRASIL. **Emenda Constitucional nº 08, de 14 de Abril de 1977**. Brasília, DF: Presidência da República, [2021] Disponível em:<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc_anterior1988/emc08-77.htm> Acesso em 10 de Março de 2021

_____. **Lei nº 9.034 de 03 de Maio de 1955**. Brasília, DF: Presidência da República [2020] Disponível em:< http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9034.htm> Acesso em 06 de Junho de 2020

_____. **Lei nº 12.850 de 02 de Agosto de 2013**. Brasília, DF: Presidência da República [2020] Disponível em:< http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2013/Lei/L12850.htm#art26> Acesso em 29 de novembro de 2020.

BRENNER, A. D; CAMPBELL, B. B. **Death Squads in Global Perspective: Murder with deniability**. New York: St. Martin's Press, 2000.

BRETAS, M.L.; ROSEMBERG, A. A história da polícia no Brasil: balanço e perspectivas. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 26, p. 162-173, jan./jul. 2013.

BRYSK, A. The moorning after in the Latin American. **Latin American Research Review**, Texas, v. 38, n. 1, Feb. 2003.

BULHÕES, M., DOS SANTOS, A. C. R. O Caso Lou: A gênese jornalística do primeiro romance-reportagem brasileiro. **ALCEU**, Rio de Janeiro, v.20, n.38, p. 85-103, jan-jun/2019.

CAPUTO, A.C.; MELO, H. P. A industrialização brasileira nos anos de 1950: uma análise da instrução 113 da SUMOC. **Estudos Econômicos**, São Paulo, v. 39, n. 3, p. 513-538, jul.-set. 2009.

CARBONE, F. Nação marginal. **Cineplayers**. 2019. Disponível em: <<https://www.cineplayers.com/criticas/republica-dos-assassinos>> Acesso em 23 de Junho de 2020.

CARNEIRO, B.S. Caracara Cara de Cavalo. **Verve**, São Paulo, v. 25, p. 47-71, 2014.

CARVALHO, J.M. **Cidadania no Brasil**: o longo caminho. 2. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002.

CASTRO, J. B. de. A Milícia Cidadã: a Guarda Nacional de 1831 a 1850. São Paulo: Ed. Nacional, 1977.

CAVALCANTI, A. **É sexta de carnaval**: O ensaio é geral. Rio de Janeiro: Frutos, 2012.

CHRISTINO, Márcio. **Por dentro do crime**. São Paulo: Escrituras, 2003.

COMPARATO, F. K. **A afirmação histórica dos Direitos Humanos**. 7ª Ed. São Paulo: Saraiva, 2007.

CORREIO DA MANHÃ, 1958 apud RIO DE JANEIRO. Contexto histórico dos autos de resistência. **Diário Oficial do Poder Legislativo**, Rio de Janeiro de 23 de novembro de 2016, p. 29. Disponível em: <<https://www.jusbrasil.com.br/diarios/131425294/doerj-poder-legislativo-23-11-2016-pg-29>> Acesso em 25 de Março de 2020.

COSSON, Rildo. **Romance reportagem: o gênero**. Brasília:Ed. UNB, 1ª edição, 2001.

COSTA, M.R. São Paulo e Rio de Janeiro: a constituição do Esquadrão da Morte. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 22, 1998, Caxambu. **Anais...**, Caxambu: Anpocs, 1998.

. O Esquadrão da Morte em São Paulo. In: SILVA, A.A.; CHAIA, M. (Org.). **Sociedade, Cultura e Política**: Ensaios Críticos. São Paulo: EDUC, 2004, p. 369-390.

COUTO E SILVA, G. **Conjuntura política nacional e poder executivo e geopolítica do Brasil**. 2. ed. Editora Jose Olympio, 1981.

CRETELLA, J. **Tratado de Direito Administrativo**. Rio de Janeiro: Forense, 1997.

CRUZ-NETO, O; MINAYO, M. C. S. Extermínio: violentação e banalização da vida. Cad. Saúde Pública, Rio de Janeiro, 1994.

DAEMON, F.; MENDONÇA, K. Entre a lei e a execução: uma genealogia dos grupos de extermínio na imprensa carioca. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 34, 2011, Recife. **Anais...**, Recife: Intercom, 2011.

DAMIN JÚNIOR, C. [As duas fases do governo Castello Branco \(1964-1967\)](#). **Revista Jus Navigandi**, Teresina, [n. 3658](#), [7 jul. 2013](#). Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/24844>. Acesso em: 5 abr. 2021.

ECO, Umberto. O mito do Superman. In: Apocalípticos e integrados. São Paulo: Perspectiva, 1975.

FALCON, F.J.C. História e representação. In: CARDOSO, C.F.; MALERBA, J. (Org.). **Representações**: contribuição a um debate transdisciplinar. Campinas: Papius, 2000. p. 41-79.

FARINA, M. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo: Ed. Edgard Blucher, 2006. 5ª Edição.

FERNANDES, H. R. Política e segurança. São Paulo: Ed. Alfa Omega, 1973.

FERNANDES, M.G. **O Esquadrão da Morte de São Paulo e a Imprensa Paulista**: Um estudo sobre o Jornal da Tarde, O Estado de São Paulo e a Folha de São Paulo (1968-1978). 2018. 210 f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

FERREIRA, L.F.L. **A “sutileza” do ódio**: racismo estrutural e policial por meio das reportagens sobre o esquadrão da morte na revista Fatos e Fotos (1968-1975). 2018. 97 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

FERREIRA, R.S. Das páginas dos jornais para as telas: a representação do esquadrão da morte no cinema brasileiro da década de 1970. In: PEREIRA, D. (Org.). **Campos dos saberes da História da Educação no Brasil**. v. 2. Ponta Grossa: Atena, 2019. p. 248-258.

FRANCHETTI, C.J. **Páginas de intolerância política**: a guerra psicológica contra o monstro vermelho na Revista Lei e Polícia (1948-1950). 2008. 150 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2008.

FREIXO, M. O Judiciário e os autos de resistência. **O Globo**, 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/opiniao/o-judiciario-os-autos-de-resistencia-22222714> Acesso em: 14 de maio de 2020.

GALLO, F.A. **As formas do crime organizado**. 2014. 361 p. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

GASPARI, E. **A Ditadura envergonhada**. São Paulo Companhia das Letras, 2002.

GINZBURG, C. **Olhos de madeira**: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOMES, P.E.S. **Cinema**: Trajetória no subdesenvolvimento. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

GOMES, W. La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, [S. l.], v. 31, n. 21, p. 85-105, 2004. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2004.65584. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65584>. Acesso em: 8 abr. 2021.

_____. **The Mwga's book**. Salvador: PPGCOM/UFBA, 2004.

GONÇALVES, M.A. Vida de Mariel Mariscot do esquadrão da morte e amante de Rogéria começa a virar filme. **Blog do Mag, Folha de São Paulo**, São Paulo, 9 jan. 2018. Disponível em: <https://blogdomag.blogfolha.uol.com.br/2018/01/09/vida-de-mariel-mariscot-do-esquadrão-da-morte-e-amante-de-rogeria-comeca-a- virar-filme/>

GUERRA, Cláudio. **Memórias de uma guerra suja**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2012.

HEREDERO, C.F.; SANTAMARINA, A. **El cine negro**: maduración y crisis de la escritura clásica. Barcelona: Paidós, 1996.

HOBBS, Thomas. *Leviatã*. São Paulo: Martin Claret, 2020.

HUGGINS, M.K. **Polícia e política**: Relações Estados Unidos América Latina. São Paulo: Cortez, 1998.

JUPIARA, A; OTÁVIO, C. **Os porões da contravenção**. Jogo do bicho e ditadura militar: a história da aliança que profissionalizou o crime organizado. Rio de Janeiro: Record, 2015.

LEFEBVRE, H. **La presencia y la ausencia**: contribución a la teoría de las representaciones. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

LEITÃO, A.E. **O Esquadrão da Morte no cinema**: a violência policial debatida no cinema brasileiro (1977-1979). 2015. 70 f. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social – Jornalismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

LIRA NETO. **Getúlio**: 1930 – 1945. São Paulo: Companhia das Letras. 2013.

LOCKE, J. **Segundo tratado sobre o governo civil e outros escritos**. Petrópolis, RJ, Vozes. 1994.

MACHADO, R. O cinema paulistano e os ciclos regionais sul-sudeste (1912-1933). In: RAMOS, F.P. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo, Art Editora, 1987. p. 97-127.

MAGALHÃES, M. Há 50 anos, golpe dentro do golpe acabou com a eleição direta para presidente, **Blog do Mário Magalhães**, 27 out. 2015. Disponível em: <https://blogdomariomagalhaes.blogosfera.uol.com.br/2015/10/27/ha-50-anos-golpe-dentro-do-golpe-acabou-com-eleicao-direta-para-presidente/>

MANSO, B.P. **A república das milícias**: dos esquadrões da morte à era Bolsonaro. São Paulo: Todavia, 2019.

MARINI, E. Le Cocq gerou os esquadrões da morte e “parcerias” com os bicheiros do Rio. **R7**, São Paulo, 16 out. 2019. Disponível em: <https://noticias.r7.com/brasil/le-cocq-gerou-o-esquadrão-da-morte-e-parcerias-com-os-bicheiros-do-rio-16102019#:~:text=No%20Brasil%2C%20os%20esquadr%C3%B5es%20da,Cocq%2C%20ou%20Esquadr%C3%A3o%20Le%20Cocq.&text=%E2%80%9CA%20Scuderie%20foi%20criada%20para,sociedade%E2%80%9D%2C%20costumava%20discursar%20Sivuca.>

MARKUN, P.; RODRIGUES, E. **A Máfia manda flores**. Mariel, o fim de um mito. São Paulo: Global, 1981.

MARSHALL, T.H. **Cidadania, classe social e status**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

MARTINS, J. Quando a vítima é o policial. In: FORUM Brasileiro de Segurança Pública. **Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2020**. Rio de Janeiro: FBSP, 2020, p. 76-85.

MATTOS, V. **Esquadrões da Morte no Brasil (1973- 1979)**: Repressão política, uso abusivo da legalidade e da juridicidade manipulatória na autocracia burguesa bonapartista. 2016. 331 f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

MEIRELLES, J.G. **A família real no Brasil**: política e cotidiano (1808-1821) [online]. São Bernardo do Campo: Editora UFABC, 2015.

MELLO NETO, D.M. **“Esquadrão da morte”**: genealogia de uma categoria da violência urbana no Rio de Janeiro (1957 – 1987). 2014. 175 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

_____. ‘Esquadrão da morte’: Uma outra categoria da acumulação social da violência no Rio de Janeiro. **Dilemas: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social**, v. 10, n. 1, p. 132-162, jan.-abr. 2017.

MENEGHETTI, F.K. Origens e fundamentos dos Esquadrões da Morte no Brasil. In: ENCONTRO DA ANPAD, 35, 2011, Rio de Janeiro. **Anais...**, Rio de Janeiro: Anpad, 2011.

_____. **Organizações totalitárias**: Esquadrões da Morte, Tribunais do Crime e o Hospital de Barbacena. Livro Digital. Curitiba: Appris, 2019.

MISSE, Michel. Sujeição criminal: quando o crime constitui o ser do sujeito. In. BIRMAN, P. et al. (Org.). **Dispositivos urbanos e trama dos viventes**: ordens e resistências. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2015.

MORAES, F. **Olga**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MORAES, L.N. As bandeiras de David Nasser. **Trama Interdisciplinar**, São Paulo, v. 2 - n. 1, p. 74-88, 2011.

MOTTA, R.P.S. Modernizando a repressão: a USAID e a polícia brasileira. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 30, n. 59, p. 237-266, jun. 2010.

MOURA, R. A bela época (Primórdios-1912). In: RAMOS, F.P. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo, Art Editora, 1987. p. 9-61.

MUNHOZ, S. J. Kennan e a política externa dos EUA durante a Guerra Fria. **Boletim Tempo Presente**, Rio de Janeiro, n. 2, 2012.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. 5. ed. Campinas: Papirus, 2010.

NICOLAS, I.S. **O cinema brasileiro no século XX**. Depoimentos. Rio de Janeiro: s.n, 2004.

OLIVA, A.S.; MENEZES, J. A trajetória intelectual e Frank Ankersmit. **Antíteses**, Londrina, v. 6, n. 12, p. 498-488, jul.-dez. 2013.

OLIVEIRA, F.C.P. **Uma História do “Esquadrão da Morte”**: Mitos, símbolos, indícios e violência no Rio de Janeiro (1957- 1969). 2016. 173 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

OLIVEIRA, M.S. **Tropa de Elite**: A espetacularização da fusão real/ficção no cinema nacional a serviço do IBOPE. 2010. 161 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras. Universidade Federal de São João Del Rey, São João Del Rey, 2010.

ORTIZ RAMOS, J. M. **Cinema, estado e lutas culturais: anos, 50, 60, 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

. O. O cinema brasileiro contemporâneo (1970 -1987). In: _____. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo, Art Editora, 1987. p. 448.

OSÓRIO, M.; VERSIANI, M.H. O papel das instituições na trajetória econômico-social do Estado do Rio de Janeiro. **Cadernos do Desenvolvimento Fluminense**, Niterói, 2013, 23 p.

PAULO, S. **Cinema e ideologia**: a espetacularização e os discursos acerca do policial e do bandido na sociedade moderna. 2011. 114 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2011.

PENNACCHI, A.M.T. **A guerra fria e a política contencionista de George Kennan no estudo comparativo de uma elite do poder (1945-1950)**. 161 f. Tese (doutorado em História) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2011.

PRESTES, A.L. **Luís Carlos Prestes**: um comunista brasileiro. São Paulo: Boitempo: 2015.

PUCCI JR., R.L. **Cinema brasileiro pós-moderno**: o neon-realismo. Porto Alegre: Sulina, 2008.

RAMOS, F. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: _____. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo, Art Editora, 1987. p. 301.

REDE FLUMINENSE DE PESQUISAS SOBRE VIOLENCIA, SEGURANÇA PÚBLICA E DIREITOS HUMANOS. **Controle territorial armado no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: mimeo, 2020. Disponível em:

http://estaticog1.globo.com/2020/10/26/textodaredesobremiliciaversaoampliadafinal.pdf?_ga=2.27090365.1872001777.1603846196-1941288767.1594236460

REINA, E.; PEDRETTI, L. Esquadrões mataram em 3 anos o dobro da ditadura em 21. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24 out. 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/10/esquadroes-mataram-em-3-anos-o-dobro-da-ditadura-em-21.shtml>> Acesso em 23 de Dezembro de 2019.

RIBEIRO, L. C. História das polícias militares no Brasil e da Brigada Militar no Rio Grande do Sul. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25, 2009, Fortaleza. **Anais...**, São Paulo: ANPUH, 2011.

RIO DE JANEIRO. **Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro** de 23 de Nov. de 2016. Rio de Janeiro, RJ: Governo do Estado. [2016]. Disponível em: <<https://www.jusbrasil.com.br/diarios/131425294/doerj-poder-legislativo-23-11-2016-pg-29>> Acesso em 23 de abril de 2020.

RIPPEL, N.V. **De personagem a sujeito, de bandido a herói**: a construção discursiva de Lúcio Flávio no romance-reportagem. 74 f. 2015. Monografia (Graduação em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2015.

ROCHA, E. M. S. A Doutrina da contenção de George Kennan e a Segurança Pública no Brasil. Monografia (Pós Graduação em Gestão Estratégica em Segurança Pública) – Escola Judicial do Estado de Sergipe. Aracaju 2021.

ROCHA, G. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/EMBRAFILME, 1981.

ROSE, R. S. **O homem mais perigoso do mundo**: biografia de Felinto Muller o temido chefe de polícia da ditadura Vargas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

ROSENBAUN, Yudith. A ética na literatura: leitura de "Mineirinho", de Clarice Lispector. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 24, n. 69, p. 169-182, 2010. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-4014201000020001. Acesso em 25 de setembro de 2020.

ROSEMBERG, A. **De chumbo e festim**: uma história da polícia paulista no final do império. São Paulo: Edusp, 2010.

ROSENSTONE, R. **A história nos filmes, os filmes na história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

ROUSSEAU, J. J. **O contrato social**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ROVER, T. Novo Paradigma – Lei facilita enquadramento de crime como quadrilha. **Consultor Jurídico**. 31 ago. 2013. Disp. em <<https://www.conjur.com.br/2013-ago-31/lei-facilita-enquadramento-crime-quadrilha-reduz-penas>>. Acessado em 14 out. 2020.

RÜSEN, J. O que é a cultura histórica? Reflexões sobre uma nova maneira de abordar a História. In: SCHMIDT, M.A.; MARTINS, E.R. (Org.). **Jörn Rüsen: contribuições para uma teoria da didática da história**. Curitiba: W.A. Editores, 2016, p. 54-82.

SANT'ANNA, A. R. A história de um povo também é a história de seus bandidos. Prefácio. In: MARKUN, P.; RODRIGUES, E. **A Máfia manda flores**. Mariel, o fim de um mito. São Paulo: Global, 1981.

SCARAMAL, A.A. O início da era contratualista: Thomas Hobbes, pensamentos, ideias e leis de uma sociedade com homens cumpridores de pactos celebrados. In: JORNADA INTERNACIONAL DE ESTUDOS ANTIGOS E MEDIEVAIS, 1, 2009, Maringá. **Anais...**, Maringá: UEM, 2009.

SCHOLLHAMMER, K. E. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. **Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 29, p. 27-53, 2007. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9116>

SILVA, C. O passageiro da agonia e o romance reportagem no Brasil. Disponível em: <<http://lounge.obviousmag.org/doi/senhores/2017/04/o-romance-reportagem-no-brasil.html>> Acesso em 06 de Abril de 2021.

SILVA, D.P. **Abertura da teleficação no Brasil: as minisséries da Rede Globo de Televisão (1982-1992)**. 188 f. 2016. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-graduação em Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SILVA, G.V. História e verdade para além da virada linguística: a contribuição de Frank Ankersmith. **História da Historiografia**, Ouro Preto, n. 14, p. 182-186, abr. 2014.

SILVA, P. República de Assassinos: cultura de morte e desejo de violência institucionalizada. **Revista Geni**: dá pra qualquer um/uma, n. 6, 2015.

_____. **Turno da noite: Memórias de um ex repórter de polícia**. Guarulhos: Editora Objetiva, 2016.

SKIDMORE, Thomas. **Brasil de Castelo a Tancredo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SOUSA, R.C.; MORAIS, M.S.A. **POLÍCIA E SOCIEDADE: uma análise da história da segurança pública brasileira**. In: JORNADA INTERNACIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS, 5, 2011, São Luís. **Anais...**, São Luís, UFMA, 2011. Disponível em: <http://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinpp2011/CdVjornada/JORNADA_EIXO_2011/PODE_RVIOLENCIA_E_POLITICAS_PUBLICAS/POLICIA_E_SOCIEDADE_UMA_ANALISE_DA_HISTORIA_DA_SEGURANCA_PUBLICA_BRASILEIRA.pdf>. Acesso em 20 de Nov de 2020.

SOUZA, P. **Autópsia do Medo**. Rio de Janeiro, Globo, 2000.

_____. A história do delegado Fleury, algoz da ditadura militar. **R7**. São Paulo, 09 de outubro de 2019. Disponível em: <<https://noticias.r7.com/prisma/arquivo-vivo/a-historia-do-delegado-fleury-algoz-da-ditadura-militar-09102019>> Acesso em: 01 de dezembro de 2020.

STEPHAN, C. A Doutrina da Segurança Nacional de Contenção na Guerra Fria: fatores que contribuíram para a participação dos militares na política brasileira (1947- 1969). **Conjuntura Global**, v. 5 n. 3, p.537-565, set./dez, 2016.

STOPPINO, M. Totalitarismo. In: BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G. **Dicionário de Política**. v. 1. 11. ed. Brasília: Unb, 1998. p. 1247-1259.

SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SVARTMAN, E.M. Oficiais do Exército Brasileiro nos EUA: experiência, memória e incorporação seletiva de ideias nas décadas de 1930 e 1940. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25, 2009, Fortaleza. **Anais...**, Fortaleza: ANPUH, 2009.

TILLY, C. **Coerção, capital e Estados europeus**. São Paulo: USP, 1996.

VALSUÍ JUNIOR. ‘República dos assassinos’: a ruptura da masculinidade em drama novelesco policial dos anos 70. **Escotilha: cultura, diálogo e informação**. 28 nov. 2018. Disponível em:< <http://www.aescotilha.com.br/cinema-tv/central-de-cinema/republica-dos-assassinos-miguel-faria-jr-critica/> > Acesso em 21 de Maio de 2020.

VASAK, K. **As dimensões internacionais dos direitos do homem**: manual destinado ao ensino dos direitos do homem nas universidades. Lisboa: UNESCO, 1983.

VILALBA, H.G. O contrato social de Jean-Jacques Rousseau: uma análise para além dos conceitos. **Revista Filogênese**, Marília, v. 6, n. 2, p. 63-76, 2013.

WEBER, M. **Ciência e política**, duas vocações. São Paulo: Martin Claret, 2006.

XAVIER, M. Antecedentes institucionais da polícia política. DOPS. A Lógica da Desconfiança . 2ª ed., Rio de Janeiro: Secretaria de Estado da Justiça, Arquivo Público do Estado, 1996.

XAVIER, I. Cinema político e gêneros tradicionais - A força e os limites da matriz melodramática. **Revista USP**, São Paulo, n. 19, p. 115-121, 1993.

_____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.