



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
JORNALISMO

**O ESQUADRÃO DA MORTE NO CINEMA: A  
VIOLÊNCIA POLICIAL DEBATIDA NO CINEMA  
BRASILEIRO (1977-1979)**

**ALEXANDRE ENRIQUE LEITÃO**

RIO DE JANEIRO  
2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
JORNALISMO

**O ESQUADRÃO DA MORTE NO CINEMA: A  
VIOLÊNCIA POLICIAL DEBATIDA NO CINEMA  
BRASILEIRO (1977-1979)**

Monografia submetida à Banca de Graduação  
como requisito para obtenção do diploma de  
Comunicação Social/ Jornalismo.

**ALEXANDRE ENRIQUE LEITÃO**

**Orientadora: Profa. Dra. Raquel Paiva de A. Soares**

RIO DE JANEIRO  
2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**TERMO DE APROVAÇÃO**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **O Esquadrão da Morte no Cinema: A violência policial debatida no cinema brasileiro (1976-1979)**, elaborada por Alexandre Enrique Leitão.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia ...../...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Raquel Paiva de Araújo Soares  
Doutora em Comunicação pela Escola de Comunicação – UFRJ  
Departamento de Comunicação – UFRJ

Prof. Dr. Muniz Sodré de Araújo Cabral  
Doutor em Letras pela Faculdade de Letras – UFRJ  
Departamento de Comunicação – UFRJ

Prof. Dr. Paulo Guilherme Domenech Oneto  
Doutor em Filosofia pela Université de Nice  
Departamento de Comunicação – UFRJ

RIO DE JANEIRO

2015

## FICHA CATALOGRÁFICA

LEITÃO, Alexandre Enrique.

O Esquadrão da Morte no Cinema: A violência policial debatida no cinema brasileiro (1977-1979). Rio de Janeiro, 2015.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) –  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação  
– ECO.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Raquel Paiva de A. Soares

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus e a Meishu-Sama, por sua Luz, Fé e Proteção. Agradeço àquele cujas lições, caráter, sapiência e erudição sempre considerarei eternas: meu avô Prof. Antônio Leitão. À minha avó Edda Guimarães Leitão, cujo carinho, cuidado e amor jamais serão esquecidos, e durarão para sempre. À minha mãe Ingrid Guimarães Leitão, pelo amor, carinho, atenção, paciência, apoio irrestrito, compromisso ético e exemplo de sabedoria que representa em minha vida. Parafraseando o *rapper* Mano Brown, do grupo *Racionais MCs*: “Aí dona Ingrid, sem palavras, a senhora é uma rainha”. E à minha tia Samantha Guimarães Leitão, pelo seu exemplo, amor, carinho, atenção e cuidado.

Agradeço à Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Raquel Paiva, minha orientadora, por toda a contribuição que me deu no decorrer da pesquisa e em meus últimos anos de graduação, pela paciência, pelas grandes oportunidades que me ofereceu, e por ter sido indispensável em meu processo de amadurecimento enquanto pesquisador, desafiando-me e concedendo-me todo o apoio que um estudante poderia desejar de seu professor-orientador.

Agradeço a todo o corpo docente da Escola de Comunicação, pelas aulas e pelos direcionamentos. Em especial, gostaria de agradecer ao Prof. Dr. Muniz Sodré, por ter me permitido participar de uma pesquisa tão importante quanto aquela por ele encabeçada.

Agradeço aos meus amigos, em especial Alice Melo (que foi e continuará sendo a maior inspiração que tenho no campo do Jornalismo, sempre comprovando, com seu profissionalismo, compromisso com o fato, e brilhantismo intelectual, o quão grandiosa e relevante é a função do repórter), Rodrigo Elias (o primeiro editor para o qual trabalhei, pelos direcionamentos, a amizade, e o incentivo que sempre buscou instilar em mim e nos demais pela busca do conhecimento e pela construção de um saber crítico), Isabelle Weber, Diego Fabião e Felipe Bandeira, pela linda amizade, pelos ótimos momentos, pelo apoio e por terem sempre me inspirado a ser um acadêmico melhor. E á Lucas Pereira Antunes, que além de ser um grande amigo de todas as horas, que sempre me apoiou e me inspirou, desempenha uma assistência imprescindível à concretização dessa pesquisa desde 2008, quando me incentivou a perseguir esse tema e me apresentou ao livro de Adriano Barbosa – que integra a Bibliografia do presente trabalho.

Agradeço à Universidade Federal do Rio de Janeiro, à Escola de Comunicação Social e à Coordenação de Jornalismo por terem me concedido a oportunidade de prosseguir com meus estudos.

LEITÃO, Alexandre Enrique. **O Esquadrão da Morte no Cinema: A violência policial debatida no cinema brasileiro (1977-1979)**. Monografia de Graduação (Habilitação em Jornalismo). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015, 61 p. Orientadora: Raquel Paiva de Araújo Soares.

## RESUMO

Esta pesquisa visa analisar como o grupo de extermínio formado no seio da Polícia Civil em fins da década de 1960, chamado Esquadrão da Morte, foi debatido no cinema brasileiro dos anos 1970. Por meio de filmes como *Lúcio Flávio – O Passageiro da Agonia* e *Eu Matei Lúcio Flávio*, cineastas, roteiristas e produtores debateram não apenas o fenômeno da violência policial, mas temas como corrupção, a ação de grupos de extermínio e a existência da Ditadura Militar (1964-1985). Pesquisas de diversas áreas ajudam-nos a determinar como objetos culturais como filmes, livros, pinturas e músicas, simultaneamente ajudam a formular e existem dentro de um determinado momento histórico, ideológico e discursivo. A existência de retratos opostos acerca dos integrantes do Esquadrão da Morte, ora descritos como anti-heroicos paladinos da justiça, ora como agentes públicos corrompidos e violentos demonstraria como, na década de 1970, subsistia no interior da sociedade civil brasileira, um discurso de defesa da violência policial, que possivelmente perdura até nossos dias.

LEITÃO, Alexandre Enrique. **The Death in Squad in Films: Police violence debated in Brazilian cinema (1977-1979)**. Graduation Monograph (Habilitation in Journalism). Communication School (Escola de Comunicação), Federal University of Rio de Janeiro (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, 2015, 61 p. Professor Advisor: Raquel Paiva de Araújo Soares.

### ABSTRACT

This research aims to analyze how a group formed within the Brazilian Civil Police in late 1960s, known as the Death Squad, was debated in Brazilian cinema of the 1970s. Through films like *Lúcio Flávio - The Passenger of Agony* and *I Killed Lúcio Flávio*, filmmakers, writers and producers discussed not only the phenomenon of police violence, but issues such as corruption, the action of death squads and the existence of the military dictatorship (1964-1985). Researches concerned with various areas, help us to determine how cultural objects like movies, books, paintings and songs simultaneously help develop and exist within a given historical, ideological and discursive moment. The existence of opposing portraits about the members of the Death Squad, sometimes described as anti-heroic champions of justice, sometimes as corrupt and violent public officials demonstrates how, in the 1970s, there remained within the Brazilian civil society, a discourse of defense of police violence, that possibly endures to this day.

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>2. UM HISTÓRICO DO ESQUADRÃO DA MORTE</b> .....	7
2.1 O surgimento dos primeiros grupamentos especiais da polícia.....	7
2.2 O nascimento da Scuderie Le Cocq.....	10
2.3 O Esquadrão da Morte e seu impacto na cultura .....	13
<b>3. O CINEMA E O RETRATO DA VIOLÊNCIA</b> .....	21
3.1 Cinema Novo e a violência no Cinema Brasileiro .....	21
3.2 EMBRAFILME e consolidação da indústria cinematográfica nos anos 1970 ...	24
<b>4. LÚCIO FLÁVIO E O ESQUADRÃO DA MORTE DEBATIDOS</b> .....	28
<b>4.1 <i>Lúcio Flávio – O Passageiro da Agonia</i></b> .....	29
4.1.1 Umbanda e Grande Otelo .....	31
4.1.2 A corrupção policial .....	33
4.1.3 Tortura em <i>O passageiro da agonia</i> .....	35
4.1.4 O nascimento do Esquadrão em <i>O passageiro da agonia</i> .....	38
4.1.5 A morte de Lúcio Flávio.....	39
<b>4.2 <i>Eu matei Lúcio Flávio</i></b> .....	42
4.2.1 A personalidade de Mariel.....	43
4.2.2 O Instrutor: o discurso de ódio .....	44
4.2.3 A ascensão de Mariel: naturalização do regime militar .....	47
4.2.4 Formação dos Homens de Ouro: surge o Esquadrão.....	49
4.2.5 Lúcio Flávio: “A fera” .....	51
4.2.6 A morte de Lúcio Flávio em <i>Eu matei</i> .....	54
<b>4.3 Duas narrativas</b> .....	55
<b>5. CONCLUSÃO</b> .....	57
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	60

## 1. INTRODUÇÃO

Em maio de 1968, após aproximadamente dez anos de intensificação do ciclo da violência policial na cidade do Rio de Janeiro, e quatro anos após o golpe que instituiria uma ditadura militar no Brasil, um corpo morto a facadas é deixado na Estrada da Barra, zona Oeste do Rio de Janeiro. Deixado de bruços na grama, sua desova fora comunicada às redações de jornais cariocas por um indivíduo identificado pelo codinome “Rosa Vermelha”. Nas suas costas jazia um cartaz no qual se lia “Eu era ladrão de automóveis”. Tratava-se de Sérgio Almeida Araújo, conhecido como Sérgio Gordinho, envolvido com ladrões de veículos (BARBOSA, 1971, p. 54), a primeira vítima da organização que passaria a se identificar pelo nome Esquadrão da Morte (E.M.), grupo de extermínio formado por policiais civis, que integraria a crônica policial do Rio de Janeiro nas décadas de 1960, 70 e 80.

Diferente dos grupamentos definidos como especiais – dotados de carta branca no combate à criminalidade urbana – e atrelados até então ao aparato de repressão policial carioca, como o Serviço de Diligências Especiais (SDE), do final dos anos 1950, e a Invernada de Olaria, da primeira metade dos anos 1960, e mesmo dos grupos de repressão política que viriam a se constituir no país nos anos seguintes, caso dos Destacamentos de Operações de Informação (DOI), o E.M. caracterizava-se por manter uma relação profícua com a imprensa, divulgando os locais de desova de suas vítimas e nelas pendurando cartazes com desenhos e mensagens, por vezes chancelados com o símbolo do grupo: uma caveira com ossos cruzados. Ao E.M. interessaria divulgar os assassinatos por ele perpetrados, pois dessa forma sua própria existência passaria a ser mediada pelo discurso jornalístico: o uso da violência transporia assim o aspecto físico para se tornar também simbólico. Esse laço profícuo com jornais da época, exemplificada por publicações como *Última Hora*, *A Luta Democrática* e *Notícias Populares*, assistiria na configuração de uma mitologia em torno do Esquadrão, passando a tornar alguns de seus membros conhecidos do grande público, como Sérgio Paranhos Fleury, em São Paulo, e Mariel Mariscot de Mattos (cujo nome do meio é por vezes grafado como “Moryscotte”, “Mariscott” e “Mariscotte”), no Rio de Janeiro, e a esboçar um relato em torno de seu surgimento. Apenas em 1968, primeiro ano de

existência do E.M., o Esquadrão da Morte teria executado 250 pessoas no Rio de Janeiro (COSTA, 2004, p. 379).

Tendo sua existência inicialmente negada por operadores da política de segurança pública do regime militar, o E.M. passaria a ser coibido a partir da publicidade de suas ações na imprensa estrangeira, no início dos anos 1970, quando o Esquadrão paulista passa a ser investigado pelo procurador Hélio Pereira Bicudo. O mesmo se daria na cidade do Rio de Janeiro, com a prisão do detetive Mariel Mariscot de Mattos, um dos nomes mais conhecidos do Esquadrão carioca. Existindo em uma espécie de interseção entre o aparato policial, a estrutura de repressão política do regime militar (um dos nomes mais conhecidos do Esquadrão paulista, o inspetor Sérgio Paranhos Fleury, passaria a integrar o Departamento de Ordem Política e Social no final dos anos 1960, sendo um dos responsáveis pela execução do líder guerrilheiro Carlos Mariguella, por exemplo), e o submundo do crime e da contravenção, sendo denunciado por manter ligações com o tráfico de drogas e o jogo do bicho, o Esquadrão da Morte seria tema de incontáveis matérias jornalísticas, livros e filmes. Películas como *República dos Assassinos* (1979), *Lúcio Flávio – O Passageiro da Agonia* (1977) e *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979) abordariam o E.M. tendo como base algumas das personalidades mais notórias a ele associados, como o já mencionado policial Mariel Mariscot de Mattos (1940-1981) e o assaltante de carros e bancos – e uma das principais figuras da época a denunciar as ações do Esquadrão – Lúcio Flávio Vilar Lório (1944-1975).

O presente trabalho de conclusão de curso consistirá em uma análise fílmica, centrada na comparação entre as obras *Lúcio Flávio – O Passageiro da Agonia* (1977) e *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979), abordando ainda o significado político de ambas em um contexto de debate crescente, junto à sociedade civil brasileira, no momento da abertura do regime militar. A comparação se baseará no retrato, produzido nos dois filmes, do criminoso Lúcio Flávio e do próprio Esquadrão da Morte, temas centrais das películas, buscando definir em que medida elas dialogariam entre si, a partir de posicionamentos contrastantes: enquanto em *Lúcio Flávio – O Passageiro da Agonia*, o E.M. é mostrado sob uma luz negativa, e a imagem de Lúcio Flávio confere a ele contornos de um anti-herói, em *Eu Matei Lúcio Flávio*, produzido dois anos após o filme anterior, Lúcio Flávio ocupa a posição de vilão da trama, cujo protagonista seria o policial Mariel Mariscot de Mattos, em um processo de exaltação das ações do mesmo e do Esquadrão.

Tendo como base a análise destes filmes, colocada contra o pano de fundo da história do E.M., irá se questionar em que medida a produção de visões dicotômicas acerca do Esquadrão (expressas nas películas analisadas) seria uma reprodução de uma cisão já existente no seio da sociedade civil, em torno do tema da violência policial.

Pretende-se que o quadro teórico do presente trabalho de conclusão de curso seja composto por: 1) teorias e categorias identificadas por Ismail Xavier, para a análise das obras cinematográficas em questão; 2) bibliografia concernente ao Esquadrão da Morte, sua formação, história e associação com o fenômeno da violência policial no Rio de Janeiro, centrada em artigos da antropóloga Márcia Regina da Costa, que aborda a ligação do E.M. com o aparelho repressivo do Estado no contexto da ditadura militar, Zuenir Ventura e sua crônica do fenômeno da violência urbana no Rio de Janeiro, exposta no livro *Cidade Partida*, Adriano Barbosa, editor do caderno de Polícia de *O Globo* no início dos anos 1970 e autor do livro *Esquadrão da Morte: um mal necessário?*<sup>1</sup> (reportagem-denúncia das ações do Esquadrão no eixo Rio-São Paulo, em que o autor busca construir uma cronologia das ações do grupo); 3) autores que possam configurar uma base de apoio e instrumental teórico, capaz de permitir a ligação entre a análise fílmica e sua inserção em um pano de fundo histórico, social e cultural, como Luiz Gonzaga Motta (MOTTA, 2002), que amparado no conceito de *logomítica* de Lluís Dutch (DUTCH, 1999), demonstra como as notícias jornalísticas assistem o indivíduo a construir um sistema de sentidos, no qual o real e o imaginário se confundem, Annabela Carvalho (2000), que se valendo do conceito de *frame*, aponta como a cognição do mundo é possibilitada por meio de enquadramentos, os quais organizam as informações fragmentárias que compõem a experiência social, e Umberto Eco (1994), que aponta como, a partir da supremacia da narrativa em forma de romance, paulatinamente constituída desde as últimas décadas do século XVIII, o próprio processo de construção da realidade passaria a se dar dentro de uma chave narrativa, definida por protagonistas, antagonistas, conflitos e resoluções (capaz de afetar a maneira como fenômenos políticos e sociais passariam a ser percebidos e analisados – caso da violência policial no Rio de Janeiro da segunda metade do século XX).

---

<sup>1</sup> Nossa hipótese é a de que o título do livro tenha sido elaborado como forma de convencer o público-leitor a adquirir a obra (que, em sua essência, denuncia as ações do Esquadrão da Morte, além de traçar um breve histórico da organização), em um momento no qual, de acordo com pesquisa da agência Marplan, o Esquadrão gozaria de imensa popularidade tanto no Rio quanto em São Paulo (COSTA, 2004, p. 374).

Esta monografia tem como objetivo apreender nuances ideológicas e possíveis projetos políticos no interior de cada filme analisado, entendendo-os como veículos de discursos opostos acerca da política de segurança pública e de fenômenos políticos mais amplos, como a violência, a corrupção policial e o regime militar. Poderemos, assim, averiguar se a hipótese de que os filmes *Lúcio Flávio – o Passageiro da Agonia* (1977), dirigido por Hector Babenco e baseado no livro homônimo de José Louzeiro, e *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979), dirigido por Antonio Calmon e produzido pelo ator Jece Valadão, defenderiam visões dicotômicas acerca do Esquadrão da Morte, é válida, e se estas visões seriam expressas através do retrato de um mesmo personagem: o assaltante de bancos e carros Lúcio Flávio Vilar Lírío, protagonista na trama do primeiro e vilão na do segundo.

Por meio dele, cada obra tenderia a se posicionar politicamente: no primeiro caso, contrariamente ao Esquadrão – denunciando suas ações e atrelando seus integrantes a práticas como a tortura e a corrupção – e favoravelmente no segundo, retratando Lúcio Flávio, conhecido por haver denunciado o E.M. à imprensa e à justiça da época, como um criminoso com tendências psicopáticas de altíssima periculosidade. Em *Eu Matei Lúcio Flávio*, caberia aos integrantes do Esquadrão o papel de eficientes agentes da lei, ainda que definidos como anti-heróis, apresentados em seu roteiro como uma espécie de mal necessário. Em nossa hipótese, essa visão dicotômica expressaria dois polos de um debate, acerca da violência policial, que cindiria a própria sociedade brasileira à época, e cujos ecos poderiam ser percebidos até os dias de hoje. Sob esse prisma, ao debater o Esquadrão da Morte, tanto cineastas e produtores (como Hector Babenco, Antonio Calmon e Jece Valadão) quanto escritores e jornalistas, estariam, na segunda metade da década de 1970, debatendo indiretamente o caráter do regime militar brasileiro, que passava então por um processo de abertura política. Ainda convivendo com o espectro da censura, que afetava produções cinematográficas, redações jornalísticas e estúdios televisivos, artistas e comunicadores em geral, segundo nossa hipótese, utilizariam o E.M. como um recurso discursivo, fosse para denunciar a ditadura, abordando, por meio dele, temas como a tortura, fosse para naturalizar a mesma e os agentes de seu aparato repressivo.

O presente trabalho de conclusão de curso se justifica pelo interesse crescente, tanto na academia quanto na sociedade civil brasileira como um todo, pelo tema da violência e da corrupção policial. Em um momento no qual desaparecimentos de

moradores de regiões periféricas (como o do assistente de pedreiro Amarildo Dias de Souza, em julho 2013) perpetrados por soldados e oficiais da polícia, denunciam a estratégia de militarização da política de segurança pública brasileira – ao mesmo tempo em que se levanta a necessidade de maior transparência e divulgação dos crimes perpetrados por agentes de Estado durante a ditadura militar – discutir o Esquadrão da Morte e a forma como este foi retratado em obras cinematográficas é reiterar o quão longo é o tema da violência policial, e de que forma este foi abordado no âmbito da cultura. Localizar a existência de visões dicotômicas em torno do Esquadrão e de grupos de extermínio é ainda demonstrar como estas organizações só puderam (e podem) subsistir graças à cumplicidade e à reprodução de discursos de marginalização e violência simbólica perpetrada por jornalistas, escritores, e cineastas.

Esta monografia, sobretudo em seus capítulos I e III, tem longas seções que consistem em paráfrases do texto “A caveira está solta”, reunião de artigos sobre o história do Esquadrão da Morte, escritos pelo seu autor para o site da *Revista de História da Biblioteca Nacional* e nele postados em 16/06/2014. A própria feitura destes artigos, nos quais o autor se valeu da pesquisa de exemplares de jornais como *Última Hora* e *O Correio da Manhã*, foi pensada como forma de se antecipar o trabalho de levantamento de dados e fontes que lhe permitiram esboçar um histórico sobre o Esquadrão da Morte e o cenário de violência policial institucionalizada, no Rio de Janeiro dos anos 1960 e 1970.

A fim de nos assistir na tarefa de analisar os filmes *Lúcio Flávio – O passageiro da agonia* e *Eu matei Lúcio Flávio*, o presente trabalho foi dividido em três capítulos: no primeiro iremos nos debruçar sobre o contexto histórico que definiu o surgimento e existência do Esquadrão da Morte, no Rio e em São Paulo, abarcando um período que se estende do final da década de 1950 até o início dos anos 1970, compondo um cenário no qual trafegaram personagens como o inspetor Milton Le Cocq, Cara de Cavalo, Mariel Mariscot e Lúcio Flávio; no segundo iremos abarcar os debates e desenvolvimentos ocorridos no interior do cinema brasileiro no mesmo período, como forma de identificarmos de que maneira temáticas como violência e criminalidade urbana poderiam ser abordadas e debatidas por películas como *O passageiro da agonia* e *Eu matei Lúcio Flávio*; no terceiro capítulo iremos, pormenorizadamente, realizar um trabalho de análise cinematográfica de ambos os filmes, buscando esmiuçar o roteiro e a

*mise-em-scène* de ambos, com o objetivo de localizarmos os discursos e visões políticas emitidos pelos mesmos.

## 2. UM HISTÓRICO DO ESQUADRÃO DA MORTE

Ao nos propormos a analisar duas obras cinematográficas interessadas em retratar e discutir o grupo conhecido como Esquadrão da Morte, urge esboçar uma breve história do mesmo, colocando-o contra o pano de fundo da escalada da violência policial na cidade do Rio de Janeiro nas décadas de 1950 e 1960. Nesse momento, quando a cidade enfrentava graves problemas infraestruturais, concernentes às constantes faltas de água e de energia elétrica, testemunha-se o aumento da tensão no quadro de desigualdade social, acarretado pelo que se atesta ser o rápido incremento no número de ocorrências criminais na cidade.

O incremento do fenômeno da delinquência no cenário urbano, passa a ser visado pelo Estado através de políticas belicistas de conflito e mesmo extermínio, implementadas por meio de novos grupamentos especiais, criados no interior da Polícia Civil, caso do Serviço de Diligências Especiais, e da Invernada de Olaria. Este quadro levaria à criação de uma organização como a Scuderie Le Cocq, em 1965, entidade privada formada por policiais e civis que constituiu a face pública do Esquadrão da Morte (E.M.), surgido oficialmente em 1968. Já na ditadura militar, o Esquadrão se notabilizaria não apenas pelo extermínio de indivíduos por ele considerados culpados de diversos crimes (além de execuções perpetradas visando a neutralização de testemunhas e a eliminação de alvos, como narcotraficantes, em favor de colaboradores da organização, dispostos a pagar por proteção), mas sobretudo pela divulgação pública das mortes, em geral anunciadas às redações de jornais por porta-vozes oficiais – identificados pelos codinomes “Rosa Vermelha” no Rio e “Lírio Branco” em São Paulo – os quais informavam a localização de desova das vítimas do E.M., quase sempre acompanhadas de cartazes preenchidos com acusações e chancelados com o símbolo do grupo, uma caveira com os ossos cruzados.

### 2.1 O surgimento dos primeiros grupamentos especiais da polícia

Zuenir Ventura aponta em seu livro *Cidade Partida* que, dentro de um quadro de aumento dos índices de roubo na cidade do Rio de Janeiro, em finais da década de 1950, a resposta do governo federal e da administração municipal teria sido a adoção de uma política conflitiva e belicista, executada pelo Departamento Federal de Segurança Pública, órgão então dirigido pelo general Amaury Krueel, que exercia a chefia da Polícia. Vale ressaltar que, à época, o Rio era o Distrito Federal do país, e a nomeação

do Chefe de Polícia do mesmo cabia à presidência da República. Diante do aumento das ocorrências de roubo, o general Krueel, pressionado pela Associação Comercial do Rio de Janeiro, cria, em 1958, o Serviço de Diligências Especiais, que se propunha a ser um grupo de elite da Polícia Civil (VENTURA, 1997, p. 34). Com um quadro formado por trinta funcionários, o SDE era integrado por policiais envolvidos em processos de “suborno, extorsão e estelionato” (Ibidem, p. 35) – situação semelhante à do próprio chefe de polícia, que viria a ser acusado pela imprensa de comandar a força policial carioca durante a existência, no seio desta, de uma “caixinha” de subornos setorizada, com contribuições provenientes desde o jogo do bicho até clínicas de aborto clandestinas (MOREL, In: MOLICA, 2007: pp. 51-77).

As execuções conduzidas pelos homens do SDE logo lhes renderiam o apelido de “Esquadrão da Morte”, conferido pelos jornais cariocas (VENTURA, 1997, p. 35). Os inspetores lotados no Serviço de Diligências Especiais dispunham de carta branca para executar assaltantes, pois, como afirmara o general Krueel, se fosse preciso, autorizaria o “extermínio puro e simples dos malfeitores” (Ibidem, p. 34). De acordo com o jornalista Adriano Barbosa a missão do grupo seria reservada, mas os jornais da segunda metade da década de 1950 informariam que “a ordem era matar bandidos considerados de alta periculosidade e irrecuperáveis” (BARBOSA, 1971, p. 31). A figura de proa do SDE seria o detetive Eurípides Malta de Sá, que possuía então trinta anos de carreira na polícia, e podia ser visto por vezes comandando uma “equipe pequena, composta de no máximo cinco homens” (Ibidem, p. 31).

A atuação de Malta e do SDE chegaria ao fim após a execução, com tiros de metralhadora, de Edgar Faria de Oliveira, motorista da TV Tupi, no Morro São João, no Engenho Novo durante uma incursão policial. Na ocasião, os policiais do SDE, estariam interessados em neutralizar um grupo de assaltantes, que agiria na subida da comunidade, onde sempre ocorriam jogos de carteados (Ibidem, p. 32). Ainda segundo Adriano Barbosa, nos fins de semana, entre os alvos preferidos, estavam operários da região, já que o período coincidia com os dias de pagamento (Ibidem, p. 32). Com suas presenças denunciadas por um olheiro, os policiais teriam começado a disparar, a partir de locais distintos, sobre o ponto de apostas, executando por engano Edgar Faria. Malta e outros policiais civis acabariam sendo posteriormente absolvidos pela justiça por envolvimento no caso, mas testemunhariam o obscurecimento do SDE, que viu suas funções de “caçar bandidos” transferidas a outras delegacias (Ibidem, p. 37). Já envolto

em escândalos, tendo sido denunciado pelo jornalista Márcio Morel na revista *Mundo Ilustrado*, por possuir nove “caixinhas” (jogo do bicho, drogas, cassinos clandestinos, abortos, lenocínio, ferro-velho, cartomantes, hotéis e economia popular) com dinheiro de propina, e sendo alvo de uma Comissão Parlamentar de Inquérito movida pela Câmara dos Deputados, o general Amaury Krueel foi removido da chefia de polícia do Rio de Janeiro (VENTURA, 1997, p. 50). Contudo, a saída do general não significou uma mancha na sua carreira militar: ele recebeu a missão de atuar como assessor militar do Brasil junto à Organização das Nações Unidas, posição da qual só sairia em 1961.

Zuenir Ventura relata que, como forma de demonstrar sua própria força política, Krueel ainda decidiu despedir-se com estilo do Departamento Federal de Segurança Pública, sendo “carregado nos ombros” por comissários, detetives e delegados, sob uma chuva de pétalas de rosa (Ibidem, p. 50). Na ocasião, o detetive Eurípides Malta de Sá, que se encontrava detido na carceragem do SDE, saiu da cadeia para prestar as homenagens ao chefe que partia (Ibidem, p. 52). Longe, porém, de reverter a já escancarada violência policial na cidade do Rio de Janeiro, o desmantelamento do SDE viu suas funções de caça a criminosos serem transferidas para outros departamentos, entre eles a Delegacia de Vigilância, a qual era integrada pelo inspetor Milton Le Cocq, vulgo “o Gringo” (BARBOSA, 1971, p. 32). Agente já então lendário nas fileiras da Polícia Civil, pelo uso que fazia da violência e pela fama de durão, Le Cocq tornou-se efetivamente um “paradigma” (VENTURA, 1997, p. 42) junto à memória da polícia carioca por suas ações e frases de feito, como “O bandido que atira num policial não deve viver” (Ibidem, p. 45).

Outro grupo formado no interior da Polícia Civil carioca, durante o governo de Carlos Lacerda, no recém-criado estado da Guanabara (1960-1965), seria a Invernada de Olaria, ligado ao Departamento Estadual de Segurança Pública, localizado na Rua Paranapanema, 769 (perto de onde hoje está o 16º Batalhão da Polícia Militar, no Rio de Janeiro). Tal qual o SDE, a Invernada possuía liberdade operacional para realizar todo tipo de ação que considerasse necessária no combate à criminalidade. Sobre a organização pairavam acusações de espancamentos, tortura e assassinatos (alguns deles por afogamento nos rios Guando e da Guarda). O total apoio de Lacerda à Invernada seria expresso em uma matéria publicada pelo jornal *Correio da Manhã*, em edição de

07 de novembro de 1964, na qual o então governador declarava: “Com a Invernada eu sei que posso contar”<sup>2</sup>.

Logo após sua criação, a Invernada viria a se diferenciar do SDE, assumindo funções de repressão política, como no caso da detenção de Clodomir Moraes advogado das Ligas Camponesas, submetido à tortura, inclusive por meio de pau-de-arara, em fins de 1962 – dois anos antes do golpe civil-militar que deporiam o presidente João Goulart. Tratava-se, portanto, de um dos grupos de extermínio oficiais da polícia carioca voltando suas atenções para a caça e tortura de um preso político. Ainda segundo o jornal *Correio da Manhã*, o advogado afirmou em depoimento à Comissão Parlamentar de Inquérito instalada em 1963 para averiguar as atividades da Invernada: “(durante o interrogatório) lembrava a minha condição de advogado e jornalista e a resposta era assim: ‘Esses é que nós queremos apanhar aqui’”<sup>3</sup>. Os detetives Felipe Matias Altério e João Martinho Neto, chefe e subchefe da Invernada, seriam denunciados à CPI e demitidos da Polícia após o episódio. Ambos, entretanto, seriam a ela reintegrados após aparecerem no Palácio Guanabara, no dia 1º de abril de 1964, para supostamente defender Lacerda, durante o golpe civil-militar daquele ano. O então secretário de Segurança Pública da Guanabara, Gustavo Borges, chegaria mesmo a criar uma extensão da Invernada, no Alto da Boa Vista, após o a vitória do movimento para depor João Goulart. Agentes da Invernada do Alto da Boa Vista seriam colocados à disposição do Centro de Informações da Marinha (CENIMAR), órgão de repressão do regime militar recém-instituído, cedidos por Lacerda (que ainda se encontrava em uma boa relação com o governo Castello Branco), para a detenção de presos políticos.

## 2.2 O nascimento da Scuderie Le Cocq

A organização/clube intitulada Scuderie Le Cocq foi fundada “em espírito” em 1964 (LEITÃO, 2014) e aberta oficialmente no ano de 1965, como forma de homenagear a memória do inspetor Milton Le Cocq. No dia 27 de agosto de 1964, o detetive Le Cocq foi morto num tiroteio contra “Cara de Cavalo”, apelido do assaltante Manoel Moreira. Cara de Cavalo mantinha um esquema de chantagem sobre os pontos

---

<sup>2</sup> GOVERNO VAI EXPLICAR CESSÃO DE POLICIAIS E INVERNADAS DO TERROR. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 3, 07/11/1964. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842\\_07&pagfis=57232&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader#](http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_07&pagfis=57232&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader#). Acessado em: 23/04/2015.

<sup>3</sup> Idem. Acessado em: 23/04/2015.

do jogo do bicho localizados em Vila Isabel, exigindo o pagamento compulsório de proteção para que não roubasse os mesmos, onde anotadores mantinham guardado o dinheiro das apostas (VENTURA, 1997, p. 38). Pedido por um bicheiro para que ele tomasse providências, afim de cessar com a “extorsão exagerada” de Cara de Cavalo (Ibidem, p. 44), Le Cocq decidiu caçar o criminoso, acompanhado de outros policiais da Delegacia de Vigilância. No dia 27 de agosto, cercado pelo fusca do detetive, em Vila Isabel, Cara de Cavalo acabou por lhe alvejar com uma Colt calibre 45, causando sua morte (Ibidem, p. 45). A imprensa da época testemunhou a tensão que passou a reinar na Polícia Civil, diante do falecimento de Milton Le Cocq. Na edição de 28 de agosto, um dia depois do assassinato, o jornal *Última Hora* noticiava: “Toda a polícia está, neste momento, mobilizada para a prisão do facínora (Cara de Cavalo), que fugiu após matar o policial. Vasta caçada é, agora, empreendida por equipes completas de várias delegacias, sendo geral o sentimento de revolta entre os colegas do morto, que manifestam o propósito de vinga-lo ‘de qualquer forma’”<sup>4</sup>.

A busca por Cara de Cavalo seria dirigida pela 19ª Delegacia de Polícia de Vila Isabel, e pela 20ª DP da Tijuca, mas logo *Última Hora* se apressou em afirmar que, tamanho teria sido “o impacto causado pela morte brutal de Le Cocq, que vários de seus companheiros se apresentaram, voluntariamente, para participar das diligências”<sup>5</sup>. A mobilização da Polícia Civil pela captura de Cara de Cavalo logo a tornaria uma das maiores caçadas testemunhadas na história da cidade: 2 mil homens de todas as divisões da Secretaria de Segurança e de delegacias seriam mobilizados para a operação, colocada sob o comando do delegado Sérgio Rodrigues (Ibidem, p. 45). Em pouco tempo, a vingança institucionalizada conduzida por investigadores da Polícia levaria ao homicídio de Cara de Cavalo (LEITÃO, 2014). O *Jornal do Brasil*, de 04 de outubro do mesmo ano, informa que o bandido fora assassinado um dia antes, em Saco de Fora, localizado no distrito de Cabo Frio. Segundo o relato de testemunhas, presentes no local, dez homens, identificando-se como policiais, teriam entrado no esconderijo de

---

<sup>4</sup> TODA A POLÍCIA EM PÉ DE GUERRA: FUZILARAM LE COCQ. *Última Hora*, Rio de Janeiro, p.7, 28 ago. 1964. Disponível em: [http://200.144.6.120/uhdigital/uhdigital\\_pdf.php?dia=28&mes=8&ano=1964&edicao=10&secao=1](http://200.144.6.120/uhdigital/uhdigital_pdf.php?dia=28&mes=8&ano=1964&edicao=10&secao=1).

Acessado em: 23/04/2015.

<sup>5</sup> Idem. Acessado em: 23/04/2015.

Cara de Cavalo, onde começaram a disparar incessantemente sobre o criminoso, que tinha à época 22 anos de idade<sup>6</sup>.

Autoridades policiais de Cabo Frio contaram a soma de mais de 150 tiros disparados contra o assaltante, dos quais o *Jornal do Brasil* afirma “somente 52 atingiram o alvo”<sup>7</sup>. Na matéria “Cara de cavalo assassinado com 52 tiros em Cabo Frio”, publicada pelo *JB* em 04 de outubro, o então delegado de Cabo Frio, Jorge Bretz, afirmou ao periódico não acreditar que os executores de Cara de Cavalo fossem membros da polícia, ainda que ele tivesse sido informado da execução de Manoel Moreira por meio de uma ligação telefônica – a voz, que não quis se identificar, teria dito a Bretz para se dirigir à residência de Pedro Luís Alves, dono da casa em que se refugiara o falecido Cara de Cavalo, pois ali ele poderia encontrar um “presente”<sup>8</sup>. Posteriormente, foi averiguado que entre os executores contavam-se os inspetores Luís Mariano, Euclides Nascimento e José Guilherme Godinho Sivuca Ferreira (VENTURA, 1997, p. 46), eleito anos depois deputado estadual pelo Rio de Janeiro, com o bordão “bandido bom é bandido morto”. Em depoimento ao jornalista policial Octávio Ribeiro, Sivuca teria narrado a ação com os seguintes termos: “Pegaram o bandido com uma rajada de metralhadora. Então todo mundo atirou no bandido. Mais de cem tiros. [...] O umbigo do cara ficou colado na parede” (RIBEIRO, 1977, p. 182).

Em vida, Cara de Cavalo desenvolveu uma amizade com o artista plástico Hélio Oiticica – ambos frequentavam a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira – que decidiu homenagear o amigo em dois trabalhos. No primeiro, intitulado *Homenagem a Cara de Cavalo*, Oiticica expunha fotos do criminoso nas paredes internas de uma caixa formada por telas, e em 1968 revelava a obra de serigrafia, paradigmática na arte contemporânea brasileira, *Seja Marginal, Seja Herói*. Nela se encontra uma imagem do corpo de Cara de Cavalo, de cabeça para baixo, com os braços abertos e deitado de costas – em uma posição que remete ao Cristo crucificado (LEITÃO, 2014).

---

<sup>6</sup> CARA DE CAVALO ASSASSINADO COM 52 TIROS EM CABO FRIO. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 10, 04 out. 1964. Disponível em: <https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19641005&printsec=frontpage&hl=pt-BR>. Acessado em: 23/04/2015

<sup>7</sup> Idem. Acessado em: 23/04/2015

<sup>8</sup> Idem. Acessado em: 23/04/2015

Em 1965, a associação conhecida como Scuderie Le Cocq fora fundada, oficialmente, sob a presidência de honra do jornalista David Nasser (BARBOSA, 1971, p. 47), nome de relevo da imprensa brasileira. Na condição de repórter da revista *O Cruzeiro*, Nasser celebrou-se pela parceria que forjou com o fotógrafo Jean Mazon, tendo apoiado e coberto o golpe de 1964, a partir do Palácio Guanabara, ao lado do governador Carlos Lacerda.

Como símbolo, a Scuderie Le Cocq adotou a imagem característica da caveira e dos ossos cruzados (utilizada a partir de 1968 também nos cartazes do Esquadrão). Esta se remetia ao idêntico emblema do Esquadrão Motorizado (E.M.) da Polícia Especial (P.E.), criada em 1932 como força de repressão política, durante o Governo Provisório de Getúlio Vargas. Le Cocq e vários de seus colegas haviam sido ex-integrantes da P.E. Eles passaram a formar os quadros da Polícia Civil do Rio de Janeiro, após a extinção da Polícia Especial (Idem). O detetive Euclides Nascimento, vulgo “Garotão”, presidente *de facto* da Scuderie Le Cocq quando de sua fundação, por exemplo, era também egresso do Esquadrão Motorizado da Polícia Especial (Idem), assim como Sivuca, um dos presentes na morte de Cara de Cavalo (RIBEIRO, 1977, p. 182).

### **2.3 O Esquadrão da Morte e seu impacto na cultura**

Como relatado no primeiro parágrafo da Introdução do presente trabalho, o Esquadrão da Morte (grupo de extermínio que passou a adotar o nome dado a segmentos da polícia, acusados da realização de execuções, desde fins dos anos 1950) teve como sua primeira vítima o ladrão de carros Sérgio Almeida Araújo, vulgo Sérgio Gordinho, cujo corpo fora deixado na Estrada da Barra, de mãos atadas, com um grosso fio de nylon dependurado no pescoço – usado para seu estrangulamento – e um cartaz chancelando seus restos mortais, no qual se lia: “Eu era ladrão de automóveis” (BARBOSA, 1971, p. 54). A última informação que se tinha sobre Gordinho, antes da desova de seu cadáver, era a de que ele estaria implicado no roubo do carro de um policial: Mariel Mariscot de Mattos, descrito pelo jornalista Adriano Barbosa como “bastante conhecido em Copacabana como caçador de marginais” (Ibidem, p. 54). Após este fato, outros corpos continuaram a aparecer em locais públicos nos estados da Guanabara e do Rio de Janeiro – os cadáveres passaram a ser denominados de “presuntos” pelos porta-vozes do Esquadrão, cuja presença em determinado local era sempre anunciada a veículos jornalísticos.

Pouco mais de uma semana depois do aparecimento do corpo de Sérgio Gordinho Rosa Vermelha telefonou mais uma vez às redações do Rio e apontou para a desova de um novo corpo, abandonado sobre o banco de uma praça em Bonsucesso, bairro da Zona Norte carioca. Tratava-se do cadáver um homem moreno. Sobre ele via-se o desenho de uma caveira com ossos cruzados, colocada sobre a sigla “E.M.”, e a seu lado uma inscrição: “Os próximos serão Flávio Vilar (referência ao assaltante Lúcio Flávio Vilar Lírio), Nijini Vilar e Fernando C.O.”, todos eram acusados de participação em roubo de veículos (Ibidem, p. 55)

Além de ser o ano de surgimento do Esquadrão da Morte, 1968 também foi marcado por uma das maiores ondas de protestos contra a ditadura militar, representada por passeatas como a dos 100 mil. Nesse contexto, as instituições jurídicas e repressivas do regime passariam a se voltar, cada vez mais, à luta contra o inimigo político interno – definido pela Doutrina de Segurança Nacional e identificado em grupos de oposição pacífica e armada ao regime, colocando em segundo plano as execuções perpetradas pelo Esquadrão. Essa atitude levaria à busca por justificativas para os homicídios atribuídos ao EM que não envolviam sua associação com as forças policiais estaduais (LEITÃO, 2014). Tal é o que se percebe, por exemplo, em 1970, quando Abdul de Sá Peixoto, superintendente da Polícia Judiciária carioca – órgão que então fiscalizava todo o aparato policial da Guanabara – afirmou à revista *Veja*, em sua edição de 25 de março do mesmo ano, acreditar que as execuções seriam fruto de uma luta entre quadrilhas, perpetradas por bicheiros, traficantes e cafetãs<sup>9</sup>. Peixoto sugeriu ainda que guerrilheiros poderiam estar por trás das mortes do E.M., afirmando que “alguns crimes teriam sido cometidos por terroristas que, depois de se utilizarem de bandidos comuns nas suas operações, eliminavam esses bandidos”<sup>10</sup>.

Jornais como *Última Hora* acompanhariam cotidianamente o Esquadrão, ao longo do ano de 1968, expondo as fotos dos “presuntos” deixados em locais ermos nas suas edições, acompanhados de manchetes de denúncia como: “Polícia não pára de

---

<sup>9</sup> CONTRA O FANTASMA. *Veja*, Rio de Janeiro, n. 81, pp. 30-33, 25 mar. 1970. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acessado em: 23/04/2015.

<sup>10</sup> CONTRA O FANTASMA. *Veja*, Rio de Janeiro, n. 81, p. 30, 25 mar. 1970. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acessado em: 23/04/2015.

matar deixando pistas à vontade junto ao homem que roía as unhas”<sup>11</sup>; “Esquadrão da morte fuzila mais um lançando manifesto: - É lei do cão”<sup>12</sup>; “Vítima 200+1 do EM”<sup>13</sup>; “Pena de morte proibida vira rotina no Rio”<sup>14</sup> (*Última Hora*, edição de 07/10/1968). Em sua edição da terça-feira 08 de outubro, o jornal *Última Hora* relatava que cinco pessoas haviam sido mortas durante o fim-de-semana (três em Itaguaí, município próximo à cidade do Rio de Janeiro, uma em Belford Roxo, cidade localizada na Baixada Fluminense, e outra em Itaipu, bairro do município de Niterói). Nessa edição, o jornal menciona uma sexta vítima, cuja morte teria sido comunicada no dia anterior, por “Rosa Vermelha”. Tratava-se do assaltante Darci da Silva, de 23 anos, executado com 8 tiros na cabeça e três nas costas, encontrado amarrado no quilômetro 38 da Estrada do Contorno, que liga a cidade do Rio de Janeiro à Niterói. De acordo com o jornal, Darci teria sido levado de seu esconderijo, no bairro niteroiense do Barreto, em um carro com placa da Guanabara, por cinco homens vestidos com juponas<sup>15</sup>. No mesmo dia “Rosa Vermelha” prometia que, nas 48 horas seguintes, mais cinco cadáveres seriam deixados pelo Esquadrão da Morte na Estrada de Itaipu<sup>16</sup>. Cumprindo as ameaças, *Última Hora* do dia 09 de outubro fala em mais duas vítimas do E.M., uma deixada na cidade de

---

<sup>11</sup> POLÍCIA NÃO PÁRA DE MATAR DEIXANDO PISTAS À VONTADE JUNTO AO HOMEM QUE ROÍAS AS UNHAS. *Última Hora*, Rio de Janeiro, p. 16, 02 out. 1968. Disponível em: [http://200.144.6.120/uhdigital/uhdigital\\_pdf.php?dia=2&mes=10&ano=1968&edicao=10&secao=2](http://200.144.6.120/uhdigital/uhdigital_pdf.php?dia=2&mes=10&ano=1968&edicao=10&secao=2).

Acessado em: 23/04/2015.

<sup>12</sup> ESQUADRÃO DA MORTE FUZILA MAIS UM LANÇANDO MANIFESTO: - É LEI DO CÃO. *Última Hora*, Rio de Janeiro, p. 16, 08 out. 1968. Disponível em: [http://200.144.6.120/uhdigital/uhdigital\\_pdf.php?dia=8&mes=10&ano=1968&edicao=1&secao=1](http://200.144.6.120/uhdigital/uhdigital_pdf.php?dia=8&mes=10&ano=1968&edicao=1&secao=1).

Acessado em: 23/04/2015.

<sup>13</sup> VÍTIMA 200+1 DO EM. *Última Hora*, Rio de Janeiro, p. 16, 08 out. 1968. Disponível em: [http://200.144.6.120/uhdigital/uhdigital\\_pdf.php?dia=2&mes=10&ano=1968&edicao=10&secao=2](http://200.144.6.120/uhdigital/uhdigital_pdf.php?dia=2&mes=10&ano=1968&edicao=10&secao=2).

Acessado em: 23/04/2015.

<sup>14</sup> PENA DE MORTE PROIBIDA VIRA ROTINA NO RIO. *Última Hora*, Rio de Janeiro, p. 1, 07 out. 1968. Disponível em: [http://200.144.6.120/uhdigital/uhdigital\\_pdf.php?dia=7&mes=10&ano=1968&edicao=10&secao=1](http://200.144.6.120/uhdigital/uhdigital_pdf.php?dia=7&mes=10&ano=1968&edicao=10&secao=1).

Acessado em: 23/04/2015.

<sup>15</sup> OUTRO FUZILADO PELO ESQUADRÃO. *Última Hora*, Rio de Janeiro, p. 20, 08 out. 1968. Disponível em: [http://200.144.6.120/uhdigital/uhdigital\\_pdf.php?dia=8&mes=10&ano=1968&edicao=10&secao=2](http://200.144.6.120/uhdigital/uhdigital_pdf.php?dia=8&mes=10&ano=1968&edicao=10&secao=2).

Acessado em: 23/04/2015.

<sup>16</sup> Idem. Acessado em: 23/04/2015.

Maricá e outra em Tribobó, bairro de São Gonçalo<sup>17</sup>. No dia 10, mais três corpos apareceriam, dois em Duque de Caxias e um em Belford Roxo<sup>18</sup>.

O Esquadrão da Morte tornou-se elemento constante do noticiário brasileiro, visto Esquadrões semelhantes terem começado a surgir em estados como São Paulo. Em julho de 1970, o E.M. paulista fazia uma demonstração de força, após a execução do investigador Agostinho Gonçalves, morto pelo assaltante Adjovam Nunes, de apelido “Guri”. Uma procissão de quase cem carros de polícia realizaria um cortejo da casa de Agostinho, no bairro da Liberdade, até o cemitério, onde seu corpo foi depositado. O caixão do detetive foi coberto com rosas, lírios, e uma bandeira com o símbolo da caveira e dos ossos cruzados. Enquanto o corpo era deixado na sepultura, oitenta policiais ergueram seus revólveres e deram uma salva de tiros. Segundo a revista *Veja*, que à época cobriu o cortejo fúnebre, o ato teria consistido em “uma assustadora coreografia para acompanhar um juramento feito em voz baixa: para cada policial morto, dez bandidos devem morrer”<sup>19</sup>.

A jura de vingança teria tido início já na noite anterior ao velório, quando seis corpos foram localizados na periferia paulista, mortos com tiro de grosso calibre. Ainda de acordo com *Veja*, alguns investigadores da Polícia Civil teriam dito: “Esta foi nossa Noite de São Valentim” (em referência ao massacre perpetrado por Al Capone, durante às guerras de gangue de Chicago, na década de 1920)<sup>20</sup>. Ao assassino do inspetor Agostinho seria reservado um destino semelhante ao das demais vítimas do Esquadrão de São Paulo: localizado em um barraco construído com galhos de árvore, pelo próprio criminoso, Guri foi morto com mais de 130 tiros de diversos calibres<sup>21</sup>. Em São Paulo, além de se valer de métodos tão violentos quanto aqueles de seu homônimo carioca, o Esquadrão da Morte disporia de um equivalente do “Rosa Vermelha”, autointitulado

---

<sup>17</sup> MAIS 2 FUZILADOS. *Última Hora*, Rio de Janeiro, p. 1 e p. 17, 09 out. 1968. Disponível em: [http://200.144.6.120/uhdigital/uhdigital\\_pdf.php?dia=9&mes=10&ano=1968&edicao=10&secao=2](http://200.144.6.120/uhdigital/uhdigital_pdf.php?dia=9&mes=10&ano=1968&edicao=10&secao=2). Acessado em 23/04/2015.

<sup>18</sup> ‘EM’ MATA MAIS TRÊS”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, p. 18, 10 out. 1968. Disponível em: [http://200.144.6.120/uhdigital/uhdigital\\_pdf.php?dia=10&mes=10&ano=1968&edicao=10&secao=2](http://200.144.6.120/uhdigital/uhdigital_pdf.php?dia=10&mes=10&ano=1968&edicao=10&secao=2). Acessado em: 23/04/2015.

<sup>19</sup> JUSTIÇA É FEITA: O CRIME EM NOME DA LEI SERÁ PUNIDO. *Veja*, Rio de Janeiro, n. 99, pp. 26-32, 29 jul. 1970. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acessado em: 23/04/2015.

<sup>20</sup> JUSTIÇA É FEITA: O CRIME EM NOME DA LEI SERÁ PUNIDO. *Veja*, Rio de Janeiro, n. 99, p. 27, 29 jul. 1970. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acessado em: 23/04/2015.

<sup>21</sup> Idem. Acessado em: 23/04/2015.

“Lírio Branco”. Este atuava como assessor de imprensa do E.M., ligando para jornais paulistas a fim de apontar onde estariam localizados os corpos de suas vítimas (BARBOSA, 1971, p. 126). Entre os mais conhecidos integrantes do Esquadrão da Morte paulista estava o delegado do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e torturador Sérgio Paranhos Fleury, chefe da diligência que executou o guerrilheiro Carlos Marighella (Ibidem, p. 127).

A partir de fins da década de 1960 e começo da de 1970, os corpos foram se multiplicando tanto no Rio quanto em São Paulo, com o aparecimento de novas organizações semelhantes com nomes como “China” e “Killing, o Justiceiro” (Ibidem, p. 57).

Entretanto, dois anos antes do aparecimento do “Killing” e do “China”, o Esquadrão da Morte chegou a enviar ao jornal *Última Hora*, na edição do dia 08 de outubro de 1968, um manifesto, transmitido a um repórter por “Rosa Vermelha”. No texto, o grupo de extermínio apresentava seus objetivos perante o povo do estado da Guanabara:

A voz do Esquadrão da Morte ao povo da Guanabara: muitos dos nossos já tomaram vítimas de assaltantes e criminosos sanguinários. O povo é testemunha que esses bandidos não respeitam crianças, velhos, senhoras e trabalhadores. Assaltam e matam sem nenhuma piedade. Nós trabalhamos apenas com uma intenção: defender a família que mora e trabalha nesse Estado. A distância entre a Justiça e a Polícia nem sempre permite um combate mais eficaz ao crime e aos criminosos. Assim, só nos resta falar a mesma linguagem deles: a lei do cão. Sempre que contarmos com o apoio do Secretário de Segurança que queira ver a cidade livre do crime, nós trabalharemos. Foi assim na época do General Krueel, do Coronel Borges (Coronel Gustavo Eugênio de Oliveira Borges, Secretário de Segurança da Guanabara no governo de Carlos Lacerda) e está sendo agora com o General França (general Luis França de Oliveira, Secretário de Segurança no governo de Negrão de Lima). Esperamos que o distinto povo da Guanabara compreenda nossa intenção<sup>22</sup>.

O contexto que gerou as condições para o surgimento de um grupo de extermínio nos moldes do Esquadrão, formado por inspetores e delegados da Polícia Civil, começou a se alterar em 1969, quando o general-presidente Costa e Silva assinou o decreto 667, transferindo das extintas guardas civis para as Policiais Militares a

---

<sup>22</sup> OUTRO FUZILADO PELO ESQUADRÃO. *Última Hora*, Rio de Janeiro, p. 20, 08 out. 1968. Disponível em: [http://200.144.6.120/uhdigital/uhdigital\\_pdf.php?dia=8&mes=10&ano=1968&edicao=10&secao=2](http://200.144.6.120/uhdigital/uhdigital_pdf.php?dia=8&mes=10&ano=1968&edicao=10&secao=2). Acessado em: 23/04/2015.

função de patrulhamento ostensivo nas ruas do país. No mesmo ano, alguns nomes da Scuderie Le Cocq, como Mariel Mariscot de Mattos, Sivuca e Euclides Nascimento seriam chamados para integrar um novo grupamento de elite da Polícia Civil, formado pelo Secretário de Segurança da Guanabara, Luís França<sup>23</sup>: os 12 Homens de Ouro, que dispunham de carta branca para coibir os assaltos a taxistas, conduzidos pela quadrilha intitulada “Bandeira 2” (RIBEIRO, 1977, p. 220). No livro *Barra Pesada*, perguntado pelo jornalista Octávio Ribeiro quantos criminosos teriam sido mortos a partir das ações dos Homens de Ouro, Sivuca respondeu: “Uns 12. Foram abatidos em tiroteios” (Ibidem, p. 222).

Dois anos após seu surgimento oficial, as ações do Esquadrão da Morte lhe granjeavam considerável popularidade: em 1970, em uma pesquisa de opinião encomendada pela revista *Veja* à agência Marplan, realizada nos estados de São Paulo e da Guanabara (cidade do Rio de Janeiro), e que entrevistou 210 pessoas, constatou-se que 60% dos entrevistados em São Paulo, e 33% na Guanabara, eram favoráveis ao Esquadrão da Morte (COSTA, 2004, p. 374). Ao longo dos anos seguintes, a Scuderie Le Cocq (que sempre refutou a acusação de ser o Esquadrão da Morte) veria aumentar seu número de membros. Em 1977, Sivuca afirmou ao jornalista Octávio Ribeiro: “Existem cerca de 2500 sócios, entre eles policiais, jornalistas, médicos, advogados, militares e outros profissionais liberais. A Scuderie foi criada para perpetuar a memória de Le Cocq”<sup>24</sup>. Entre a primeira e a segunda metade da década de 1970, quando os estados da Guanabara e do Rio de Janeiro foram unificados, o Esquadrão passou a agir na Baixada Fluminense, onde executou, apenas no município de Nova Iguaçu, 594 pessoas, entre 1970-76, de acordo com dados do jornal *O Dia*<sup>25</sup>.

Paulatinamente reprimidos pelo próprio regime militar, após a existência do grupo de extermínio ter atraído atenção de veículos jornalísticos estrangeiros, os Esquadrões da Morte viram alguns de seus integrantes receberem penas de prisão. No

---

<sup>23</sup> TELLES, Hilka. “Ligações Perigosas”. *O Dia* (site), 26 mar. 2014. Disponível em: <http://odia.ig.com.br/noticia/brasil/2014-03-26/ligacoes-perigosas.html>. Acessado em 23/04/2015.

<sup>24</sup> MALIN, Mauro. “Excertos de uma promiscuidade antiga”. *Observatório da Imprensa* (site), 14 dez. 2010. Disponível em: [http://200.169.104.103/news/view/excertos\\_de\\_uma\\_promiscuidade\\_antiga](http://200.169.104.103/news/view/excertos_de_uma_promiscuidade_antiga). Acessado em 23/04/2015.

[http://200.169.104.103/news/view/excertos\\_de\\_uma\\_promiscuidade\\_antiga](http://200.169.104.103/news/view/excertos_de_uma_promiscuidade_antiga)

<sup>25</sup> TELLES, Hilka. “Ligações Perigosas”. *O Dia* (site), 26 mar. 2014. Disponível em: <http://odia.ig.com.br/noticia/brasil/2014-03-26/ligacoes-perigosas.html>. Acessado em 23/04/2015.

estado de São Paulo, em 1970, o promotor Hélio Pereira Bicudo levantou inquéritos, nos quais foram denunciados inspetores da Polícia Civil como Sérgio Paranhos Fleury. Estes eram acusados de integrar o Esquadrão e beneficiar traficantes paulistas com suas execuções – os traficantes que pagassem por proteção permaneceriam vivos, restando aos demais a execução sumária. Através desse sistema de propinas e chantagem, o E.M. paulista tornava-se agente armado de narcotraficantes interessados em eliminar concorrentes.

No Rio, o detetive Mariel Mariscot de Matos, um dos mais notórios membros do Esquadrão, após sofrer denúncias do assaltante Lúcio Flávio, seria encarcerado no presídio de Ilha Grande (de onde viria a fugir), sendo mesmo expulso da Scuderie Le Cocq nos anos 70. Transitando entre a cadeia e a liberdade, Mariscot foi morto, em 1981, no Centro do Rio de Janeiro, em meio a uma guerra do jogo do bicho, na qual se envolvera. Nas décadas seguintes, as ações do Esquadrão iriam reduzir-se, praticamente desaparecendo da crônica policial carioca, ainda que a Scuderie Le Cocq sobrevivesse. Até a década passada, a organização ainda operava em um prédio próximo à favela Paula Ramos, no bairro do Rio Comprido, zona Norte do Rio de Janeiro. Em entrevista concedida à *Folha de São Paulo*, em 2006, seu então presidente Antônio Augusto de Abreu, afirmava que a Scuderie resumia suas ações a projetos sociais na Paula Ramos, além de realizar pequenas contribuições a orfanatos e asilos<sup>26</sup>.

Nesse ínterim, mesmo sob o jugo de um regime militar, quando o Esquadrão da Morte figurava em diversos jornais e seus membros davam entrevistas à imprensa, o cinema brasileiro também pôde debater questões como a violência policial, e a própria existência de uma entidade como o Esquadrão. Para tanto, duas figuras viriam a se celebrar, e a se tornar ponto nevrálgico do debate, na primeira metade da década de 1970: Lúcio Flávio Vilar Lírio, criminoso envolvido em diversos assaltos a bancos e roubo de veículos; e o próprio Mariel Mariscot de Matos, detetive da Polícia Civil do Rio de Janeiro e um dos mais marcantes nomes do Esquadrão da Morte, nos anos 1970.

---

<sup>26</sup> LE COCQ VIVE ‘FIM MELANCÓLICO’ NO RIO. *Folha de São Paulo* (site), 28 mai. 2006. Acessado em 23/04/2015. <http://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?http://www1.folha.uol.com.br/foha/cotidiano/ult95u122101.shtml>

Filho de um importante cabo eleitoral do presidente Juscelino Kubistchek, no estado do Espírito Santo, Lúcio iniciaria sua vida no crime ainda jovem, conquistando a atenção da mídia pelas fugas que executou das diversas prisões em que foi encarcerado. Mariel, ex-salva-vidas, por outro lado, depois de ingressar na polícia em 1959, iria se tornar conhecido no bairro carioca de Copacabana, nos anos 60, por executar supostos criminosos. Ambos mantinham laços muito prolíficos com a imprensa, que ajudava a conformar e reiterar suas imagens públicas. Uma relação de rivalidade é construída entre os dois, reproduzida nos filmes *Lúcio Flávio – O Passageiro da Agonia* (1977), de Hector Babenco, e *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979), de Antônio Calmon. Ambos podem ser utilizados como instrumentos para se analisar o espírito da época, definida em parte pelo debate em torno do E.M.

Porém, para se analisar como estas películas debateram a figura de Lúcio Flávio e o papel do Esquadrão da Morte, é necessário apontar o contexto político e artístico que permeava o cinema brasileiro entre as décadas de 1960 e 1970, bem como discutir em maior profundidade de que formas o cinema ressoa e ajuda a construir debates que se produzem no seio da sociedade civil e do panorama cultural de um país.

### 3. O CINEMA E O RETRATO DA VIOLÊNCIA

Tanto *Lúcio Flávio – O Passageiro da Agonia*, até hoje um dos dez filmes brasileiros mais assistidos na história do país, quanto *Eu matei Lúcio Flávio*, crônica das ações do policial Mariel Mariscot de Mattos produzida pelo ator Jece Valadão, não podem ser encarados apenas como obras isoladas em um determinado contexto político e social, marcado em parte pelo início do processo de distensão política e por contínuas denúncias concernentes à violência e corrupção policiais. Ambos também devem ser problematizados a partir do cenário artístico e cultural que permeava a produção cinematográfica brasileira entre as décadas de 1960 e 1970: fenômenos e projetos como o Cinema Novo e a Estética da Fome, tal qual apresentada por Glauber Rocha, propunham um novo papel para a violência apresentada nas telas, reivindicando ainda a necessidade de se constituir um discurso de denúncia política e social; a criação da EMBRAFILME, em 1969, pela ditadura militar representou um ímpeto mercadológico e anunciava o início de uma década que seria marcada pela dicotomia entre o Cinema Marginal, interessado em desconstruir linguagens e arquétipos, e um cinema de gênero, definido em parte pela presença de películas de temática policial. Neste capítulo pretendemos inserir ambos os filmes analisados contra o pano de fundo do mercado e dos debates cinematográficos, então em voga no Brasil dos anos 1970, esboçando um quadro analítico acerca da linguagem fílmica.

#### 3.1 Cinema Novo e a violência no Cinema Brasileiro

O Cinema Novo, enquanto movimento e estilo cinematográfico, tem sua existência identificada na década de 1960, apesar de possuir precedentes em filmes como *Rio 40 Graus* (1955), *Rio Zona Norte* (1957), ambos de Nelson Pereira dos Santos, e *O Grande Momento* (1958), de Roberto Santos. Haveria, segundo Glauber Rocha, diretor de filmes como *Barravento* (1962), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967), e o maior expoente do Cinema Novo, uma dificuldade entre os próprios diretores integrantes e defensores de uma nova estética cinematográfica, que se desenvolvia no Brasil nos anos anteriores ao golpe de 1964, em definir com precisão o que buscavam:

Mas o que queríamos? Tudo era confuso. Quando Miguel Borges fez um manifesto disse que nós queríamos *cinema-cinema*, Paulo (César Saraceni) respondeu que aquilo era como a história do menino que pediu ao pai uma *bola-bola* e o pai ficou sem saber o que era. Deu em

briga e o movimento do cinema-cinema entrou pelos canos, com muito romantismo. (ROCHA, 1981, p. 16).

Apesar dos obstáculos encontrados por seus realizadores em precisar se o Cinema Novo seria dotado de um programa específico, valendo-se da análise do crítico de cinema Jean-Claude Bernardet, Maria do Socorro Carvalho consegue precisar as preocupações e escolhas estéticas centrais dos *cinemanovistas*:

Classificados pelo crítico (Jean Claude Bernardet) como frutos de uma “vanguarda cultural”, seus filmes buscariam responder a questões fundamentais para o cinema do Brasil daquele período: o que deveria dizer o cinema brasileiro; como fazê-lo sem equipamento, dinheiro e circuito de exibição. Eram perguntas que surgiam em vários pontos do país. As respostas em forma de filmes, ainda segundo Bernardet, vinham impregnadas do radicalismo e da violência característicos dos anos 1960. A baixa qualidade técnica dos filmes, o envolvimento com a problemática realidade social de um país subdesenvolvido, filmada de um modo subdesenvolvido, e a agressividade, nas imagens e nos temas, usada como estratégia de criação, definiriam os traços gerais do Cinema Novo, cujo surgimento está relacionado com um novo modo de viver a vida e o cinema, que poderia ser feito apenas com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, como prometia o célebre lema do movimento. (CARVALHO; In: MASCARELLO, 2006, p. 290).

Ecoando a identificação do Cinema Novo com a construção de uma análise e crítica cultural, social e política da realidade brasileira, Glauber Rocha atrela este momento do cinema nacional à adoção de posturas combativas:

Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes antiindustriais; queremos fazer filmes de *autor*, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural. [...] No Brasil o cinema novo é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o *travelling* é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! Isto é quase um manifesto. (ROCHA, 1981, p. 17).

Em julho de 1965, onze meses após o assassinato do inspetor Milton Le Cocq, e mais de um ano depois do golpe de Estado que depôs João Goulart e inaugurou o regime militar no país, Glauber Rocha publicou uma das referências “mais conhecidas” quando se pensa em Cinema Novo: o texto “Uma estética da fome” (CARVALHO; In: MASCARELLO, 2006, p. 295). Trata-se de uma exposição, em linhas gerais, da concepção estética que norteou o Cinema Novo, do início da sua produção até os anos de 1966-67, quando ampliou-se o escopo da repressão e da censura no Brasil (Ibidem:

pp. 295-296). Nele, Rocha identifica na alienação, na pobreza e na injustiça social não apenas sintomas de uma miséria que se estenderia a todos os aspectos da sociedade brasileira, englobando os campos da economia, da política e da cultura, mas sim o aspecto nevrálgico desta mesma sociedade. Nesse sentido, os filmes do Cinema Novo não ratificariam a “fantasia desenvolvimentista” (Ibidem, p. 296) – que centraria suas atenções em um pequeno núcleo moderno no Brasil – preferindo refletir sobre seus problemas sociais, tanto no campo quanto na cidade, “mostrando seu lado oculto, sombrio, desesperado e injusto” (Idem).

Para Glauber Rocha, portanto, o projeto *cinemanovista* teria como traço definidor o objetivo de identificar, compreender e refletir a fome, da qual a própria sociedade brasileira teria vergonha. Porém, ainda de acordo com o cineasta, somente uma “cultura da fome” (ROCHA, 1981, p. 31) que visasse suas próprias estruturas, seria capaz de se superar em termos qualitativos. A solução definitiva para a miséria brasileira não residiria, assim, nos “planejamentos de gabinete” ou em “remendos do technicolor”, que “não escondem mas agravam seus tumores” (Idem), mas sim no ato de autoanálise desta “cultura da fome”, voltada sobre si mesma, expressa na “mais nobre manifestação cultural da fome que é a violência” (Idem). Dessa forma, longe de fugir da presença ou da temática da violência, esta poderia ser identificada nas obras do Cinema Novo pelo fato de operar como instrumento de transformação estética e social:

Pelo Cinema Novo: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo. [...] Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a *violência*, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. (ROCHA, 1981, pp. 31-32).

Dessa forma, a violência desempenhada por personagens *cinemanovistas*, como Corisco, o cangaceiro de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme do próprio Glauber Rocha, ou a mulher de *Porto das Caixas* (1962), filme de Paulo César Saraceni, que se vale da sedução para encontrar alguém capaz de eliminar seu marido, representaria o atestado, por um lado, de sua existência sistemática na sociedade brasileira, e por outro, de como sua exposição representaria um ato revolucionário de ruptura e denúncia – tornando-se um instrumento de transformação social. Consequentemente, a presença da violência e do banditismo social no Cinema Novo, através dos cangaceiros, por

exemplo, como problematizados por Ismail Xavier, definiria alguns traços característicos do retrato do “bandido”/agente da violência:

[...] sua condição de vingador, justiceiro que, mesmo ineficiente, limitado em sua consciência dos mecanismos de dominação de classe, tinha sua carreira de violência entendida como algo que encontrava suas afinidades com a ação revolucionária de contestação mais consequente da ordem. No limite, era um potencial agente histórico transformador, bastando enfim uma elevação de consciência social que, mesmo impossível para uma figura do passado, se entendia como factível para alguém a ela afinada no presente. (XAVIER, 2006, p. 57)

Paralelamente à ressignificação operada por cineastas do Cinema Novo sobre o banditismo social e a violência, filmes como *Assalto ao trem pagador* (1962), dirigido por Roberto Farias, injetavam na figura do criminoso uma “carga de representatividade”, como define Ismail Xavier (XAVIER, 2006, p. 63), cuja realização de atos violentos, por mais que fosse considerada equivocada, era apontada como “resposta da vítima à injustiça social” (Idem), julgamento que abarcaria desde os cangaceiros *cinemanovistas* até o personagem de Tião Medonho, líder da quadrilha de assaltantes na película de Roberto Farias.

### **3.2 EMBRAFILME e consolidação da indústria cinematográfica nos anos 1970**

À nova atenção e papel reservado à violência, no campo discursivo do cinema brasileiro, na primeira metade da década de 1960, ocorrida em concomitância com a ascensão de um regime militar e com o recrudescimento de casos de violência policial em cidades como o Rio de Janeiro, se seguiria, na segunda metade daquele decênio, a busca pelo desenvolvimento de diversas indústrias culturais no país, entre elas a cinematográfica, marcada em setembro de 1969 pela fundação da EMBRAFILME (JORGE, 2002, p. 49). Marina Soler Jorge considera que o Milagre Econômico – marcado pelas altas taxas de crescimento econômico, no final dos anos 60 e início dos anos 1970 – na medida em que incorporou ao mercado consumidor segmentos sociais que, até então, não estavam nele inseridos, teria sido um fator de relevo na constituição de um “novo mercado para bens de consumo” (Ibidem, p. 52). Tal fenômeno afetaria o cinema nacional conformando em seu interior uma visão profissionalizante e uma preocupação mercadológica:

O cinema como profissão burguesa, e o cineasta como produtor de mercadorias incorporado a um modo de produção autenticamente capitalista, condições que Glauber Rocha dizia não imaginar, são condizentes com este tipo de ascensão das classes médias

impulsionada pelo Estado, uma ascensão baseada nas oportunidades industrializantes e no mercado de bens de consumo. (JORGE, 2002, p. 52)

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” (Ibidem, p. 53) e de se combater o “inimigo externo – leia-se cinema estrangeiro – seja por meio de legislação protecionista ou pelo incentivo aos temas ditos nacionais” (Idem).

Renato Ortiz aponta como a abordagem do Estado brasileiro, durante o regime militar, para com o campo da cultura, não se deu apenas sob a égide da censura, visto que este encararia a mesma enquanto elemento facilitador de solidariedade, capaz de gerar condições favoráveis à “emergência de uma ‘comunidade’ nacional” (Ibidem, p. 60). Dessa forma, ao Estado estaria reservada a função de incentivar a produção cultural, sem dela, entretanto, perder o controle:

No Estado de Segurança Nacional, não apenas o poder conferido pela cultura não é reprimido, mas é desenvolvido e plenamente utilizado. A única condição é que este poder seja submisso ao Poder Nacional, com vistas à Segurança Nacional (ORTIZ; In: JORGE, 2002, p. 60)

Assim, por meio do investimento direto e da distribuição de obras cinematográficas, a partir de 1969, o regime militar teria assistido na consolidação da indústria cinematográfica brasileira, podendo ser descrito como “patrono” da mesma (Ibidem, p. 56). Entretanto, é também na virada da década de 1960 para 1970 que surge um novo ciclo estético, caracterizado por suas extremas restrições orçamentárias e preocupação em “dar voz a personagens totalmente desestruturados, que se encontravam à margem da sociedade” (JOSÉ, 2007, p. 159), como “prostitutas, bandidos, homossexuais, drogados, pervertidos, degenerados” (Ibidem, p. 159): o cinema marginal, expresso em obras como *O bandido da luz vermelha* (1968), *Copacabana, mon amour* (1970), ambos de Rogério Sganzerla, e *Meteorango kid, o*

*herói intergaláctico* (1969), de André Luiz Oliveira. Diferentemente do Cinema Novo e de sua estética da fome, preocupado em retratar a história e a cultura brasileiras através de uma linguagem nacional e politicamente engajada, o cinema marginal – influenciado pelo movimento *underground* norte-americano e pela *Nouvelle Vague* francesa – teria como cerne uma estética do grotesco, corporificada em personagens “bizarros e monstruosos” (Ibidem, p. 159), cujos sonhos, existências e universos particulares eram revelados a cada novo filme. Tratava-se da “carnavalização da cultura brasileira” (Ibidem, p. 159), a qual, ainda que buscasse ser considerada “cult”, não passaria de uma “cultura marginal, tupiniquim, antropofágica” (Ibidem, p. 159).

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. Entre os exemplos de obras do cinema policial brasileiro, produzidas na década de 1970, podem ser citadas: *Viver e morrer* (1972), de Jorge Ileli; *Caçada sangrenta* (1973), de Ozualdo Candeias; *O Descarte* (1973), de Anselmo Duarte; *A Rainha Diaba* (1974), de Antonio Carlos Fontoura; *A Extorsão* (1975), de Flávio Tambellini; e *A Morte Transparente* (1977), de Carlos Hugo Christensen (BILHARINHO, 1997, p. 122).

Além destas, dois filmes iriam se debruçar sobre o tema do Esquadrão da Morte, e por meio dele reproduzir sentidos e discursos acerca do banditismo (contra o pano de fundo de um grande centro urbano brasileiro), da violência e da corrupção policial, valendo-se para tanto de dois anti-heróis saídos diretamente das páginas das editorias de polícia: *Lúcio Flávio – O Passageiro da Agonia* (1977), dirigido por Hector Babenco, que tem como protagonista o assaltante Lúcio Flávio Vilar Lírio; e *Eu matei Lúcio Flávio* (1979), dirigido por Antonio Calmon, e cujo protagonista consiste no policial Mariel Mariscot de Mattos, membro do grupo de elite da Polícia Civil carioca conhecido como os “Homens de Ouro”, fundado em 1969, e um dos mais conhecidos nomes do Esquadrão da Morte.

A partir do antagonismo construído entre ambos, as películas analisadas apresentam visões distintas não apenas sobre as personagens reais que inspiraram suas contrapartes fílmicas, mas acerca do próprio Esquadrão da Morte e, em maior medida, do Estado brasileiro, apresentadas no momento de distensão do regime militar. Dessa maneira, ao se cruzar o contexto de produção cinematográfica no Brasil dos anos 1970, constituído por seus debates, projetos e ciclos estéticos, com o contexto social, histórico e político, de construção e estabelecimento de uma ditadura militar – em parte sustentada por órgãos de repressão que se valiam corriqueiramente da tortura e da eliminação de adversários políticos – e de sistematização da violência e corrupção policiais, expressas por meio de grupos como o Esquadrão da Morte (mantenedores de uma relação de cumplicidade com determinados veículos jornalísticos), é possível determinar que o cinema, enquanto meio de comunicação, foi capaz, em certa medida, de trazer estas mesmas questões para um âmbito artístico.

#### 4. LÚCIO FLÁVIO E O ESQUADRÃO DA MORTE DEBATIDOS

Em 1977, três anos depois da posse do general-presidente Ernesto Geisel, quando fora dado início ao processo de distensão do regime militar, o diretor de origem argentina Hector Babenco comandou a adaptação do romance-reportagem de José Louzeiro: *Lúcio Flávio – O Passageiro da Agonia*, que consistiu na estória do assaltante de carros e bancos Lúcio Flávio Vilar Lírio, que juntamente com seu irmão Nijini Vilar, seu cunhado Fernando C.O., e seu amigo Licete de Paula, formava uma quadrilha que marcou a crônica policial carioca no final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Parte da mística que se construiu em torno de Lúcio Flávio se deu pelo fato do mesmo ser egresso da classe média brasileira: um jovem branco, de olhos claros, cujo pai fora cabo eleitoral de Juscelino Kubistchek no Espírito Santo. Porém, além de Lúcio não se enquadrar no padrão étnico e social então visado pelos veículos jornalísticos e pelas forças policiais brasileiras, ele também se celebrizaria ao efetuar inúmeras fugas das prisões onde foi encarcerado (16 fugas de penitenciárias, ao todo).

Sua carreira criminosa seria encerrada após Lúcio denunciar as ações do Esquadrão da Morte carioca e de um de seus nomes mais conhecidos: o policial Mariel Mariscot de Mattos, que foi implicado por Lúcio em um esquema de estelionato e roubo de veículos. Em 1975, Lúcio Flávio foi morto na Cela 7 da galeria D, do presídio Hélio Gomes, no Rio de Janeiro, com uma facada no pescoço. O autor do homicídio teria sido o detento Mário Pedro da Silva, que alegou legítima defesa após uma briga entre ele e Lúcio Flávio, causada por um jogo de cartas. Lúcio, então a principal testemunha nas investigações sobre o Esquadrão da Morte no Rio, estava prestes a dar um novo depoimento na Justiça quando foi morto, o que, juntamente com contradições no depoimento do detento Mário Pedro, levantou suspeitas em torno do assassinato. Posteriormente, o próprio Mário Pedro também acabaria morto por outro preso.

O filme de Hector Babenco, que seria distribuído pela EMBRAFILME, consistiu em parte numa peça de denúncia contra a violência e corrupção policiais. O filme ganharia quatro Kikitos no Festival de Gramado, em 1978, incluindo Melhor Ator para Reginaldo Farias, Melhor Ator Coadjuvante para Ivan Cândido (que interpretou o policial-torturador Bechara), Melhor Edição e Melhor Fotografia, sendo ainda um dos dez filmes brasileiros mais assistidos de todos os tempos, com um público estimado de

5.401.325 espectadores<sup>27</sup>. É também no ano de 1978, que Jece Valadão, na condição de produtor, lançaria o filme *Eu matei Lúcio Flávio* (dirigido por Antonio Calmon, que fora assistente de direção de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*), o qual se propunha a ser um relato tanto sobre a vida do policial Mariel Mariscot de Mattos quanto sobre a existência do Esquadrão da Morte. Dialogando diretamente com *O passageiro da agonia*, no qual Lúcio Flávio era apresentado como um anti-herói, cujos sentimentos, apreensões e sonhos são apresentados pormenorizadamente ao público (em um filme visto a partir de sua perspectiva pessoal), *Eu matei* desenha a mesma personagem sob uma luz diferente, descrevendo Lúcio como um criminoso psicologicamente instável e sedento de sangue, diferindo do policial Mariel, que afirma a Lúcio quando o visita em sua cela: “Não se mata um homem apenas por diversão, Lúcio. Tem que haver um motivo”. Em contrapartida, o Esquadrão, que em *O passageiro da agonia*, consiste em uma organização formada por policiais corruptos e violentos, recebe ares de defensor da sociedade em *Eu matei*, que o identifica dentro da órbita do Estado (confundindo-o com o próprio grupo dos Homens de Ouro) e apresentando seus integrantes como indivíduos bem intencionados e honestos, ainda que propensos à violência.

Ambos os filmes representam produtos de debates estéticos e políticos que perpassavam o cinema e a sociedade brasileira desde a década de 1960: abordavam temas e personagens marginalizados e identificados com a violência, utilizando-os como ensejo para defender uma determinada posição acerca do Estado brasileiro e suas instituições – nominalmente, a instituição policial. Neste capítulo cada uma das obras será analisada, a partir de seus enredos, roteiros e *mise-en-scène*, buscando-se, por meio de um olhar crítico sobre as mesmas, e colocando-as contra um pano de fundo histórico, identificar em ambas um sintoma do debate que então perpassaria o Brasil em torno não apenas da repressão policial, mas da natureza do regime político então vigente e do quadro de desigualdade e violência percebido por seus realizadores.

#### **4.1 Lúcio Flávio – O Passageiro da Agonia**

---

<sup>27</sup> HERMSDORFF, Renato. *Os 20 filmes brasileiros mais vistos da história*. 28/11/2014 – dados do site *Adoro Cinema* – Disponível em: <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-110592/?page=9>. Acessado em 23/04/2015

O filme consiste em uma narrativa linear não da carreira criminosa de Lúcio Flávio como um todo, mas da relação que o mesmo manteve com o policial corrupto Moretti (interpretado por Paulo César Pereio), responsável por fornecer proteção e armas ao bando de Lúcio, e com o Esquadrão da Morte, que passa a ser integrado por Moretti no último quartel do filme. 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 (este, interpretado por Ivan Cândido, vale-se de tortura para obter confissões e informações de detentos, sendo o fio-condutor discursivo do Esquadrão: é através dele que uma filosofia da violência é defendida).

No letreiro de abertura de *O passageiro da agonia*, que segue aos créditos iniciais – colocado contra um plano geral, no qual são retratados dois carros correndo em uma estrada de terra – o filme já se propõe a delinear determinada narrativa histórica, ressaltando o fato de que, apesar de ter como protagonista o personagem de um assaltante, seu tema e contexto seriam aqueles concernentes ao Esquadrão da Morte:

Créditos de abertura: “Nos anos 60 surge uma organização, batizada pela crônica policial brasileira como esquadrão da morte, que passa a combater o crime à margem da lei. Nessa conjuntura, surgem vários episódios e personagens que marcaram uma época. Lúcio Flávio é um deles. Pouco antes de sua morte, Lúcio Flávio contou esta história ao repórter. Seus personagens e situações não são imaginários. Os nomes dos marginais são verdadeiros. Os dos policiais, fictícios.”

Em uma sequência de cortes rápidos, Lúcio Flávio é apresentado como um criminoso: sua primeira ação na trama consiste em eliminar um comparsa que, a partir do diálogo expositivo, pode-se concluir que, de alguma forma, teria tentado passar o protagonista para trás em uma operação de roubo de veículos. É também através do personagem do comparsa, que tenta a todo instante se justificar, que o espectador ouve, pela primeira vez o nome de Moretti: “Eu fazia o que o Moretti mandava. [...] Eu achei que ele estivesse fechado com vocês”. Lúcio Flávio, ainda que mostrado durante um de

seus arroubos mais violentos – que será concluído com a execução sumária de seu cúmplice em um pequeno lago – reitera que operaria de acordo com um vago código de ética, afirmando: “A gente não pode mentir”. O filme sugere, assim, que Lúcio possuiria limites superiores ao do próprio Moretti. Stepan Necersian, que interpreta um membro sem nome da quadrilha chega a reiterar terem sido consequência dos atos de Moretti as ações do cúmplice executado por Lúcio: “Se o Marco Aurélio fez isso foi porque o Moretti pensou ele” – afirma.

Entretanto, o fato da violência exercida por Lúcio Flávio ser realçada por Babenco não contradiz a premissa de que o mesmo é inserido sob uma luz positiva, pois como afirma Ismail Xavier:

Em Lúcio Flávio, a autenticidade do herói é trabalhada a partir de sua forma segura e justa de exercer a violência dentro do bando. [...] O herói que enfrenta a ordem tem boa índole, tendo caído nesta via por algum estratagema. (XAVIER, 2006, p. 63)

A verve rebelde de Lúcio é construída desde o início da trama, pensada como um recorte de feitos realizados pelo protagonista – sejam eles assaltos, fugas, conversas com policiais ou sequências de suplício físico, por ele encaradas, quando se encontrava detido pelo policial Bechara. Seu ar intempestivo é expresso em uma das primeiras sequências do filme, durante o assalto a uma agência bancária, após o qual Lúcio desfere um chute na virilha do segurança da instituição, ainda que este se encontrasse rendido, sentado em uma cadeira e com as mãos na nuca. A rápida cena destoa do restante da sequência pelo fato do segurança uniformizado ser a única pessoa importunada por Lúcio Flávio. Este momento se soma, no restante da película, a inúmeras cenas em que Lúcio reitera não ser sua intenção ferir pessoa alguma, mas apenas cometer assaltos.

#### **4.1.1 Umbanda e Grande Otelo**

A bússola moral da história, e testemunha de caráter de Lúcio Flávio é a personagem Dondinho, interpretada por Grande Otelo, um morador de favela, seguidor da Umbanda, que a película sugere ser amigo da família de Lúcio. O mesmo é apresentado no primeiro quarto do filme, em uma cena em que é importunado, em um bar, pelos policiais Bechara e 132 (pronuncia-se “centro-e-trinta-e-dois”). Nesta sequência, em um breve diálogo com 132, interpretado por Milton Gonçalves,

Dondinho define não apenas a personalidade de Lúcio – a partir de um prisma pessoal – mas também o caráter da própria polícia:

Dondinho: “Noquinha (Dondinho revela aos policiais o apelido de Lúcio Flávio)? [...] menino sonhador”.

Policia 132: “Esse menino é gente doutor?”

Dondinho: “Pra polícia a gente é o que a política quer que a gente ‘seje’. Por exemplo: qualquer negro pra polícia é malandro.”

Policia 132: “O homem (Lúcio Flávio) aqui em cima (na favela) é herói, e tem nome de mulherzinha: Noquinha.”

O personagem de Otelo, ameaçado pelos policiais, que o forçam a ingerir cachaça enquanto não revela o paradeiro de Lúcio Flávio, reaparecerá em uma sequência posterior na trama. Tendo se mantido fiel ao amigo Lúcio Flávio, Dondinho o recebe em sua casa – localizada em uma favela não especificada – e realiza uma ponte simbólica entre este e a Umbanda (religião nascida no Brasil na primeira década do século XX, mesclando elementos do kardecismo, do catolicismo e do candomblé):

Dondinho: “(Enquanto acende uma vela diante de um pequeno altar, formado por ervas, uma estátua de São Jorge e uma estátua de Iemanjá) Esta é pra Janaína, minha guia e tua madrinha. Quando tu ‘tiver’ em dificuldades, pensa nela Noquinha. Eles (os policiais) foram lá na tua casa, arrocharam tua irmã e teus pais que chegaram na hora. Fizeram uma bagunça danada no apartamento, viraram tudo de perna pro ar. [...] Como é que eles vão arrochando assim, qualquer um? Noquinha, por que tu não dá uma meia trava e recomeça tudo? [...] Tu é novo Noquinha, pode começar outra vez.”

Lúcio Flávio: “[...] Você acha que eu sou de dar pra trás? Se eu mijo nas calças quem é o Lúcio Flávio? Um bandidinho de araque? E esses anos todos, como é que ficam? Ou você acha que eu estou brincando?”

Dondinho: “Não, eu não acho que tu ‘tá’ brincando não Lúcio Flávio, eu acho que tu tá abusando muito da proteção de mãe Janaína. [...] Outro dia eu estava fazendo programa e eu vi o tal homem. Alto, correntão no pescoço. Ele quer acabar contigo! Vai te encontrar muita vez, vai te abraçar, vai dizer que é teu amigo. Mas desconfia dele! Ele é muito carregado. [...] É o (homem) que ri, mas é triste, abraça, mas não é amigo (Dondinho se refere a Moretti)”

Dondinho: “(Em seguida Dondinho presenteia Lúcio Flávio com uma guia branca de Umbanda, afirmando) Toma isso aqui, vai te proteger. Vai fechar o teu corpo contra ele (Moretti).”

Na metade final desta sequência, Lúcio Flávio é mostrado juntamente com Dondinho em um plano americano – com ambos sendo capturados pela câmera a partir

de suas cinturas. No entanto, o elemento definidor da cena é a sua organização espacial, com Dondinho sendo inserido atrás de Lúcio Flávio, aconselhando-o próximo ao seu ouvido, atrás de seu ombro esquerdo, constituindo uma imagem que remete à intimidade entre ambas as personagens, bem como a uma relação entre protegido e protetor.

Salta aos olhos também como a Umbanda é utilizada, tanto em *O passageiro da agonia* quanto em *Eu matei Lúcio Flávio*, como um referencial religioso identificado com os círculos dos protagonistas das respectivas películas: Lúcio, em *O passageiro da agonia*, através do personagem de Grande Othelo, receberia a proteção de uma entidade, uma guia espiritual da Umbanda, e mesmo sua sina de criminoso seria explicada pela displicência demonstrada por sua família para com a Orixá Iemanjá – de acordo com interpretação do próprio Dondinho; já em *Eu matei* é o policial Santos, membro do Esquadrão da Morte e da equipe do protagonista Mariel, que após ser capturado pelo bando de Lúcio Flávio, estando sob a mira de um revólver em um galpão abandonado (quando percebe que será executado pelos antagonistas da trama), brada: “Salve Umbanda, entrego minha alma aos homens da encruzilhada”.

A partir dos anos 1940 na literatura, por meio das obras de Jorge Amado, e dos anos 1960 com o Cinema Novo, através de filmes como *Barravento* (1962) e *O Pagador de Promessas* (1962), as religiões afro-brasileiras passaram a ser identificadas em diversos segmentos artísticos como expressões espirituais e culturais de um estrato popular, chamando a atenção o fato de, em *O passageiro da agonia*, serem com ele identificados o protagonista Lúcio Flávio e seu protetor Dondinho, enquanto em *Eu matei* cabe a um dos integrantes do Esquadrão da Morte o exercício do papel de laço de ligação da película com a Umbanda.

#### **4.1.2 A corrupção policial**

Um dos principais diferenciais entre *O passageiro da agonia* e *Eu matei Lúcio Flávio* reside no retrato do policial Mariel Mariscot de Mattos e do fenômeno da corrupção policial. Pode-se supor que o personagem Moretti corresponda ao policial Mariel pela semelhança entre seus nomes e trejeitos (tal qual o personagem de Mariel em *Eu matei*, Moretti se veste com camisas coloridas, entreabertas na altura do peito, e usa uma medalha de ouro no pescoço) e pelo Lúcio Flávio da vida real ter acusado o policial Mariel Mariscot de Mattos por associação e acobertamento das atividades de

sua quadrilha – papel desempenhado em *O passageiro da agonia* por Moretti. No filme de Hector Babenco, não apenas Moretti reitera seguidas vezes na trama sua crença de que bandidos e policiais corresponderiam a duas partes da mesma moeda, como quase todas as personagens policiais na trama estão envolvidas em algum caso ou ato de corrupção: desde a chantagem de criminosos até o recebimento de parte dos ganhos de Lúcio Flávio, obtidos por meio de assaltos a banco.

A constante cobrança monetária realizada por Moretti leva o personagem de Lúcio Flávio, em *O passageiro da agonia*, a desabafar em direção à câmera (a cena se passa em seu esconderijo, num quarto de hotel ou pensão sujo e depredado, em um plano no qual estão presentes sua companheira Janice e seu irmão Nijini):

Lúcio Flávio: “O Moretti está sempre com a parte do leão. Mesmo assim não cumpre o que promete. A gente dando um duro do diabo pra conseguir 58 mil de merda e ele ajudando os caretas da imprensa a dizer que foi 100 mil. Nem a verdade se consegue que apareça como é... nem isso! Moretti leva trinta mil limpinho, sem sair de casa, e a gente aqui se ferra.”

A colocação de Lúcio Flávio estabelece não apenas a corrupção de Moretti, mas também a ligação deste com a imprensa, que o assistiria a acobertar seus crimes (a dificuldade em relatar sua versão dos fatos a uma imprensa seduzida por Moretti e pela polícia seria um dos motivos responsáveis pela “agonia” do protagonista).

Em outra sequência, na qual Lúcio é sequestrado em um táxi pelo policial 132, que lhe rouba o dinheiro de um de seus assaltos, o personagem de Milton Gonçalves afirma: “A gente vai meter a mão nessa grana, e bico fechado”. A possibilidade de que o taxista que os conduz denuncie a ação sofrida por Lúcio Flávio é desmerecida por 132, que explica: “O motorista não tem nome, é amigo da polícia”. Lúcio decide então cobrar a proteção que a força policial lhe deveria, ressaltando: “Não se está só nessa transa não. Ou você acha que eu fugi uma porrada de vezes (de presídios e cadeias) de graça? Eu já deixei muita erva na minha esteira”. Dessa forma, é possível ver no retrato de *O passageiro* sobre a corrupção policial um eco daquilo que Ismail Xavier identifica no filme *Como nascem os anjos* (1996). O filme de 1996 aborda a questão do narcotráfico tendo como base a descrição do mesmo enquanto um negócio com ligações internacionais, possuindo ramificações nas periferias brasileiras, mas sendo encabeçado chefes desconhecidos e poderosos:

Na abordagem das questões sociais implicadas no narcotráfico e em sua guerra com a polícia, os filmes de ficção (realizados no período pós-regime militar e analisados por Xavier) montam situações dramáticas que trazem ao centro as vicissitudes daqueles que vivem entre dois fogos, como vítima maior. O silêncio dos filmes a propósito dos agentes que estão no topo das organizações. Sua obscuridade reiterada só faz supor seu enorme poder que se torna quase mítico, uma espécie de Mal fora do alcance da análise. (XAVIER, 2006, p. 63)

Tal qual a película de 1996, inserida em debates concernentes à globalização e ao neoliberalismo, e produzida em meio ao processo de retomada do cinema brasileiro, *O passageiro da agonia* descreve a estrutura de corrupção policial como um mal sistêmico e impalpável, que captura o protagonista Lúcio Flávio e impossibilita sua fuga do país. Moretti exerce na trama a função de articular discursivamente a base que sustentaria, num plano filosófico, a existência de esquemas de corrupção no interior da polícia. Em seu primeiro encontro com Lúcio no filme, realizado em um lixão, que Babenco apresenta a partir de um plano no qual figura uma árvore desfolhada repleta de urubus, Moretti, que chega em um conversível branco, é apresentado mantendo uma relação profissional com Lúcio Flávio, sendo por ele visto como um membro da quadrilha. O protagonista inicia o diálogo acusando Moretti de não ter lhe dado apoio quando de sua detenção em um cativeiro clandestino, mencionando as ações do Esquadrão: “O que (os membros do Esquadrão) queriam era sumir comigo. Depois o menino aparecia todo furado, o corpo boiando na merda, uma etiqueta de caveira nas costas, pra saírem por aí dizendo que foi briga entre bandidos”.

Moretti responde não apenas se defendendo, mas expondo, para os espectadores em que consistiria sua ligação, e a da polícia, com quadrilhas como a de Lúcio Flávio:

Moretti: “Tu acha que tu saiu (do cárcere) assim no mole? Eu me virei mermão. Eu dei gorjeta a torto e a direito. [...] Aquele muro que tu pulou tinha duas metralhadoras apontando pra te cortar no meio. Você acha que elas enguiçaram? Papai aqui molhou a mão de todo mundo. [...] (Segurando o medalhão de ouro, Moretti apresenta sua visão acerca do mundo do crime) Nós dois somos que nem essa moedinha aqui. Tem uma de cada lado mas as duas estão bem juntinhas. Polícia e bandido é tudo a mesma coisa, está tudo no mesmo barco. [...] A gente tem que ser amigo.”

#### **4.1.3 Tortura em *O passageiro da agonia***

A forma como o uso sistemático da tortura no interior da polícia é apresentado em *O passageiro da agonia* se dá a partir da prisão do protagonista Lúcio Flávio em um cárcere clandestino mantido pelo policial Bechara, identificado posteriormente no filme

como membro do Esquadrão da Morte. Mantido em uma cadeira, na qual sofre agressões cometidas por dois homens encapuzados, conduzidos por Bechara, Lúcio ouve o policial expor uma certa filosofia da violência, semelhante àquela presente em cartazes e no manifesto do E.M., publicado em 1968 no jornal *Última Hora* (presente no Capítulo 1):

Bechara: “Ladrão nenhum me faz de besta. [...] Fala a verdade cachorro! Senão eu te mato. [...] Castigo de bandido tem que ser como no Oriente: língua cortada e olho furado. Economia pro Estado e segurança pra sociedade.”

É também Bechara que protagoniza, durante a sessão de tortura, uma ameaça de estupro contra Lúcio Flávio, que amarrado a uma cadeira, tem a cabeça projetada por seus torturadores contra a virilha nua de um de seus cúmplices – obrigando-o assim a realizar sexo oral, conforme a ameaça de Bechara: “Conta toda a história ou tu vai virar puta do mangue”. A conotação cruel dada aos homens do Esquadrão está, portanto, atrelada à disposição dos mesmos em cometer não apenas um ato de violência sexual, mas do mesmo ser dotado de um caráter homossexual. Tal atitude pode ser ligada a um discurso heteronormativo similarmente perceptível em *Eu matei Lúcio Flávio*, porém, enquanto em *O passageiro da agonia* a possibilidade de realização de um estupro homossexual é utilizada pela polícia como forma de intimidação e tortura sobre o criminoso – cuja heterossexualidade é preestabelecida na trama – em *Eu matei Lúcio Flávio* um estupro coletivo realizado pelos detentos de Ilha Grande é testemunhada pelo personagem de Mariel Mariscot de Mattos (enquanto mantém uma expressão de horror). A homossexualidade é dessa maneira construída como um elemento narrativo de caráter intrinsecamente negativo, sendo associada, nos dois filmes, apenas a momentos de violência sexual, mas que em um caso é parte do caráter definidor dos criminosos (*Eu matei Lúcio Flávio*) e no outro é utilizada como arma vexatória, da qual se valeria a polícia (*O passageiro da agonia*).

O uso da tortura por parte de Bechara faz Lúcio Flávio, em um momento posterior da trama (numa cena transcorrida no esconderijo de seu bando, na qual figuram os personagens Liece, Lígia, Nijini, o Polcial 132, e Moretti, além do próprio Lúcio Flávio) rechaçar a ideia de Moretti de ambos realizarem uma parceria com Bechara, e selarem as pazes:

Moretti: “O Bechara podia ser nosso aliado.”

Lúcio Flávio: “Eu não quero transa com aquele putto. Não se faz com ninguém o que ele fez comigo e com o Micuçu (cúmplice de Lúcio com o qual o protagonista foi forçado a realizar sexo oral).”

Com essa assertiva, Lúcio Flávio se distancia de Bechara e estabelece que, entre eles, existiria uma linha de procedimento ético a qual ele próprio não estaria disposto a cruzar, mas o policial sim.

De forma a deixar ainda mais clara a repulsa não apenas do protagonista, mas do filme em si para com a tortura, os espectadores são apresentados, na segunda metade da trama, a um núcleo de investigadores da Polícia Federal, que estaria interessado em cercear as ações do Esquadrão da Morte, e tentam convencer Lúcio a depor contra a organização. Em uma sequência de campo e contracampo (cortes em primeiro plano, focados em *close-ups* das personagens presentes, a fim de simular um diálogo), em que os rostos dos policiais são colocados quase que defronte à câmera – como se estes estivessem falando diretamente com os espectadores – um dos policiais federais diz a Lúcio: “Você precisa ajudar a corrigir o sistema. Tem muita gente viciada precisando mudar”. Outro reitera: “O que está se querendo é acabar com o barbarismo nas prisões. Tortura não adianta nada”.

A temática da tortura em *O passageiro da agonia*, e seu uso por parte da polícia, no entanto, não se encerra nesta cena. Em uma sequência posterior, o personagem de Stepan Nercessian, cúmplice da quadrilha de Lúcio Flávio, apresentado na sequência de abertura do longa-metragem, encarcerado no mesmo presídio que o protagonista, explica o porquê de se encontrar ali (dividindo a cela do presídio com Lúcio Flávio – local em que se desencadeia a sequência): durante a realização de um serviço para Moretti, levando jovens mulheres para festas clandestinas de barco, duas delas teriam sido mortas por um cliente rico. Para encobrir o caso, o policial teria pedido ao personagem sem nome que fingisse sua própria morte, no intuito de silenciá-lo enquanto testemunha do crime. Entretanto, o personagem assevera que após sua morte oficial ter sido declarada, ele teria incorrido no erro de aparecer na Central do Brasil. Como consequência, o personagem teria sido preso e torturado pelos policiais:

Personagem Sem Nome: “Os homens me grampearam (gíria para “me prenderam”), me levaram pra uma sala escura, arrancaram minha roupa, ligaram um gravador e disseram: ‘Aí malandro, aqui tu confessa o que se quiser’. Me deram porrada, torceram meu braço até quebrar, mas mesmo assim eu resisti. Mas depois meu irmão, me botaram no pau-de-arara, me queimaram com toco de cigarro aceso.

Eu não aguentei mais. Aí eu confessei tudo. Eu disse que eu tinha matado as moças sim.”

Enquanto o personagem de Stepan Nercessian faz seu relato, este se coloca diante da câmera, tendo à sua frente a grade da cela, dirigindo seu testemunho ao público da película. Desesperado, o personagem sem nome, que decide assumir o crime que lhe fora imputado por seus torturadores, grita: “Eu sou assassino!”.

Ainda que se reconheça que o cinema nacional, durante o regime militar, já havia abordado a questão da tortura em outras ocasiões, como em *Matou a família e foi ao cinema* (1969), de Julio Bressane, e *Os Inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, há que se mencionar a relevância de um filme nacional, voltado para o circuito comercial, no ano de 1977, ter não apenas voltado a discutir este tópico, como descrito e encenado métodos de tortura específicos, tais quais o afogamento simulado (usado contra Lúcio Flávio na cena em que se encontra em um cárcere clandestino) e o pau-de-arara, além de associar ambos a uma estrutura corrupta e violenta existente no interior da polícia.

#### **4.1.4 O nascimento do Esquadrão em *O passageiro da agonia***

Após a cena que envolve Stepan Necerssian na prisão, um corte leva os espectadores até o plano geral de um cemitério. Em um *travelling* (movimento no qual a câmera gira sobre seu próprio eixo) somos introduzidos à cena do enterro de uma personagem desconhecida. Passando sobre as lápides e as sepulturas do cemitério, ouve-se em *off* a voz do detetive Bechara, lendo um papel perante um caixão. A partir destes elementos, o espectador pode concluir que se trata do elogio fúnebre a um colega policial sem nome:

Bechara: “Ele se foi, mas continuará vivo entre nós. Não esqueceremos jamais seu espírito de luta e seu caráter combativo. A organização que ele implantou saberá cobrar os seus direitos, como também os direitos da comunidade. Compete a nós dar continuidade à sua obra e elevarmos a organização acima dos pressupostos comuns à lei. A mancha do crime se apaga à força, o delinquente que tenta nos enxovalhar deve morrer. Estamos aqui para fazer justiça, e essa justiça será feita. [...] (Após os presentes – em geral homens de meia idade, vestidos com camisas sociais e gravatas – sacarem pistolas de seus coldres e apontarem as mesmas para o chão, Bechara grita, antes de uma salva de disparos ser efetuada, em homenagem ao falecido) Salve o mestre!”

Depreende-se, a partir de um breve diálogo mantido entre Bechara e Moretti (ainda durante a sequência do enterro) que a conformação de forças no interior da

polícia estaria pendendo a favor do Esquadrão, de tal forma que Bechara sugere a Moretti que este se adegue aos novos parâmetros, impostos pelo grupo:

Bechara: “Olhe bem Moretti, [...] agora nós somos uma organização e não tem mais esse papo de ‘eu quero’, ‘eu faço’. (...) Tudo vai ficar mais ou menos igual, só que agora vai devagar, algumas coisas mudaram. Moretti pode dançar, mas a organização não. Ela tem cobertura, e muito boa, e é bom você não ficar do lado de fora, porque senão a corda vai roer pro teu lado.”

A cena se dá em um plano americano, de maneira semelhante àquela feita entre Lúcio Flávio e Dondinho, com uma inversão de papéis: Moretti, deixado atrás do ombro direito de Bechara, recebe direcionamentos do mesmo, que os enuncia sem sequer olhar para o colega policial. Entretanto, destaca-se na cena o fato desta retratar o que seria o nascimento oficial do Esquadrão da Morte, enquanto organização criminosa localizada no seio da polícia. O filme acaba por aceitar a mitologia em parte reproduzida por policiais e pela imprensa nos anos 60, ao encenar a sequência descrita pelo *Jornal do Brasil* acerca do funeral do inspetor Milton Le Cocq, em 1964 (presente no Capítulo I), e do investigador Agostinho Gonçalves, morto pelo ladrão Adjovam Nunes, em São Paulo, em julho de 1970, sete anos antes do lançamento de *O passageiro da agonia*. Na matéria *Justiça é feita – o crime em nome da lei será punido*, publicada pela revista *Veja* na sua edição de 29 de julho daquele ano, a publicação relata que o velório do policial terminara da seguinte forma:

Enquanto o corpo descia à sepultura, oitenta policiais sacaram suas armas e, perfilados, descarregaram-nas para o alto – uma assustadora coreografia para acompanhar um juramento feito em voz baixa: para cada policial morto, dez bandidos devem morrer.<sup>28</sup>

#### 4.1.5 A morte de Lúcio Flávio

Ao término da película, um desgastado e frustrado Lúcio Flávio (cujo dinheiro de um assalto é roubado por Moretti) tenta desesperadamente fugir do Rio, partindo com a companheira Janice e seu filho recém-nascido para Belo Horizonte. Lá, ele é acordado por um telefonema de Moretti, cuja voz embala a cena de Lúcio e Janice na cama – como uma demonstração do poder que o fato de ser um policial com contatos com o Esquadrão e a imprensa poderiam lhe render (possibilitando-o localizar Lúcio Flávio com certa facilidade). Em seguida Lúcio recebe uma visita do Policial 132, com

<sup>28</sup> JUSTIÇA É FEITA: O CRIME EM NOME DA LEI SERÁ PUNIDO. *Veja*, Rio de Janeiro, p. 27, 29 jul. 1970. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acessado em: 23/04/2015.

uma proposta de negócios a mando de Moretti: Lúcio realizaria um assalto e se entregaria para a polícia, no intuito de ser liberado em um momento posterior e receber um passaporte, para abandonar o país. No diálogo com 132, transcorrido em um parquinho infantil, este descreve para Lúcio em que consiste a participação de Moretti e de Bechara no Esquadrão da Morte:

Policia 132: “Aliás, corre por aí uma transa de que ele (Moretti) não vai mais precisar do dinheiro dos assaltos. Está no Esquadrão da Morte. Vai ganhar por cada presunto. E o seu nome encabeça a lista”. [...] (Após Lúcio pedir-lhe que consiga mais informações, como forma de neutralizar Bechara, 132 responde) “Não vai adiantar nada cara. Outros Becharas vão aparecer, e piores do que ele. Até o Moretti, que se acha sabido, não passa de um cachorrinho nas transas do Esquadrão.”

Dessa maneira, o filme isenta o personagem de Lúcio Flávio na execução do assalto a uma agência bancária mineira – primeiro momento na trama em que seu personagem executa civis, em uma sequência na qual a câmera revela um corpo, coberto com um lençol, sobre o chão da agência recém-assaltada por ele. Sugere-se assim que o assalto mal preparado não teria sido iniciativa do próprio Lúcio Flávio, mas de seus operadores na polícia.

Preso logo em seguida ao roubo pela polícia federal, Lúcio Flávio é encaminhado para uma sala reservada, onde realiza uma entrevista coletiva, à qual Bechara e Moretti estão presentes. Dirigindo-se para a câmera – e, portanto, para os espectadores – Lúcio Flávio realiza a denúncia não só do Esquadrão, como da instituição policial por completo:

Lúcio Flávio: “Você pensa que é fácil pular muro de presídio? Só eu sei a grana que isso me custou. [...] Tem gente da polícia que me deu cobertura. [...] Se a gente não dá o que eles pedem a gente aparece boiando. [...] Não fui convidado para o baile de formatura do Esquadrão, mas aqui dentro dessa sala têm alguns elementos sócios do clube, um deles me disse uma vez que castigo de bandido tem que ser como no Oriente, língua cortada, olho furado, economia pro Estado e segurança pra sociedade. Um desses amiguinhos que meteu isso na minha cabeça, na base da porrada, está saindo daqui agora! Por que vocês não perguntam isso pra ele? (diz, enquanto Bechara e Moretti se retiram do local) Olha, meus amigos, eu sou bandido sim. Eu roubo dinheiro de banco que é dinheiro que não tem dono. Se eu preciso da grana eu vou lá e tomo ela. Por isso é que eu sou bandido. Agora, se for preciso atirar, eu atiro porque eu estou me defendendo. Eu nunca saí pra assaltar banco pensando em matar alguém não. Agora, os nossos amiguinhos não só ganham como têm alvará pra sair matando por aí. Falando claro: polícia é polícia, bandido é bandido.”

Em seguida, próximo do desfecho da trama, o filme reitera a consequência das ações de Lúcio, mostrando uma série de manchetes dos jornais *Última Hora* e *A Luta Democrática*, que à época exerciam uma cobertura ostensiva sobre o Esquadrão da Morte, nas quais são divulgadas suas denúncias contra a organização. Em decorrência das mesmas, o filme revela as mortes das personagens Lygia, de Liece de Paula e de Nijini Vilar, todos membros da quadrilha de Lúcio Flávio, cujas execuções são atreladas ao Esquadrão da Morte. Em um dos planos que integram esta sequência, uma capa do jornal *Última Hora* mostra um cartaz do Esquadrão, com a caveira e os ossos cruzados, em que consta a ameaça: “Do bando do Lúcio não vai sobrar ninguém pra contar história”.

O Policial 132 aparece então no presídio, no intuito de negociar com Lúcio Flávio e evitar que ele continue com suas denúncias, prometendo que Moretti ainda poderia lhe conseguir um passaporte. Lúcio descarta a proposta, e afirma não só que continuará a denunciar o Esquadrão e sua participação em esquemas de corrupção no interior da polícia do Rio de Janeiro, mas que: “Vocês podem acabar comigo, mas não acabam com minha história”.

Na última sequência da película, o diretor Hector Babenco opta por registrar duas versões distintas da morte de Lúcio Flávio, reproduzindo o esquema narrativo previamente apresentado em *O passageiro da agonia*: em outro momento da trama, Lúcio, esperando por sua companheira Janice, é acordado pelos gritos da mesma, que, ameaçada por Bechara, joga-se em seus braços, enquanto ambos são fuzilados pelo policial; imediatamente após a cena, revela-se que a mesma fora um sonho, produzido pelo estado de espírito sempre alerta de Lúcio Flávio, refém de uma estrutura criminosa na qual ele não passaria de uma engrenagem nas mãos dos policiais do Esquadrão.

Ao término do filme, os espectadores testemunham uma sequência na qual Lúcio discute com outro detento, interpretado pelo ator José Dumont. A discussão leva a uma briga, que termina com Lúcio recebendo uma facada no pescoço – editada a partir de cortes rápidos, esta versão da morte de Lúcio Flávio denota a mesma como resultado de decisões intempestivas, tomadas tanto pelo personagem de José Dumont quanto pelo personagem-título. A cena, entretanto, joga com as expectativas do público, e encerra com Lúcio acordando em sua cela, como se tudo não tivesse passado de um pesadelo. O personagem de José Dumont (provavelmente interpretando o preso Mário Pedro) está

com uma faca na mão, realizando um jogo com outro colega de cela. Ambos riem da aparência assustada de Lúcio Flávio, que volta a dormir. Entretanto, revela-se que a conversa mantida por ambos (girando em torno do jogo de facas) é uma encenação, feita para que os dois presos ganhem tempo e possam executar Lúcio Flávio no momento que este caísse no sono – em determinado momento, param de olhar um para o outro e começam a fitar a câmera, dirigindo seus olhares para o ponto em que o protagonista estaria dormindo em seu beliche. Os dois presos se levantam, dirigem-se até a cama e um deles apaga a luz da cela. Um cartaz, logo depois, revela que Lúcio fora encontrado com 19 facadas no peito em sua cela, no dia 25 de janeiro de 1975.

#### **4.2 *Eu matei Lúcio Flávio***

Contrapondo-se a *O passageiro da agonia*, *Eu matei Lúcio Flávio* produzido por Jece Valadão e dirigido por Antonio Calmon, consiste em uma biografia do policial Mariel Mariscot de Mattos, um dos nomes mais conhecidos do Esquadrão da Morte. Casado com a atriz Darlene Glória, nos anos 1970, 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.

Nesse sentido, as execuções perpetradas pelo Esquadrão da Morte e a desova de corpos em locais públicos, seriam (sob a ótica do filme) um mal necessário, realizado para a proteção do país. Como forma de retratar a figura do criminoso enquanto intrinsecamente maléfica, a película opta por ter como antagonista a figura de Lúcio Flávio, aqui definido como uma “fera”, interessado apenas em cometer atos violentos. Em contrapartida, a generosidade, coragem, religiosidade e senso ético de Mariel são corriqueiramente ressaltados na trama, consistindo ainda em elementos atrelados aos demais membros do Esquadrão, cujas ações, longe de se enquadrarem sob a alçada da corrupção policial, deteriam objetivos honestos.

#### 4.2.1 A personalidade de Mariel

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”.

A masculinidade é assim reiterada, a partir do que seria a capacidade do mesmo em seduzir todas as mulheres apresentadas na trama, asseverando o caráter heteronormativo da película, e certa definição de virilidade masculina associada à objetificação da mulher – transformada em acessório narrativo. Tal é o que se atesta na principal sub-trama da película, centrada na relação de Mariel com uma prostituta moradora de Copacabana chamada Margarida Maria. Responsável por resgatar o pai de Margarida Maria de um afogamento na Praia de Copacabana, Mariel é por ele interpelado por sua atitude – o homem de meia-idade questiona o salva-vidas por este não ter lhe permitido suicidar-se e, assim, resguardar-se da vergonha de ter uma filha prostituta (a cena se desenrola no quarto do hospital em que este é internado). Interrogando Mariel, o personagem pergunta quantas pessoas o protagonista teria salvo em sua carreira como salva-vidas, ao que o futuro policial lhe responde 47 (pode-se cogitar que o número é dado afim de ressaltar o que seria uma vocação de Mariel como defensor da sociedade e protetor dos inocentes). O pai de Margarida Maria pede-lhe então:

Pai: “Quem salvou 47, pode salvar 48. Por favor, salve a minha filha. Ela está se perdendo nos abismos da loucura. Dá pra perceber que é uma puta, não dá? Está escrito na cara dela. [...] Salve a Margarida Maria.”

No decorrer da estória, que foca na entrada e ascensão de Mariel na Polícia Civil, onde passaria a integrar o grupo dos Homens de Ouro e o Esquadrão da Morte, esta volta corriqueiramente a abordar a relação do mesmo com Margarida Maria, a

quem ele tentaria resgatar de uma vida identificada pelo mesmo como decadente, por estar associada ao uso de drogas e à prostituição. A noção de Mariel como único responsável pela segurança de Margarida Maria é enfatizada a partir da morte de seu pai, por ela comunicada ao personagem em uma boate, envolta por dois clientes, enquanto estes lhe acariciam: “(Ele morreu) Afogado. [...] Ele foi pro Leme, bem longe do teu posto”. Através desta fala se constrói o caráter heroico de Mariel, associado à infalibilidade no salvamento de pessoas, função que ele teria continuado a desempenhar, por outros meios, no Esquadrão, segundo a narrativa apresentada pela obra.

Ao término da trama, a morte de Margarida Maria somada a certo caráter altruísta de Mariel são apresentados como as causas de sua derradeira detenção pela Polícia: após retornar do Paraguai, onde havia se refugiado, o protagonista ouve pelo rádio a notícia da morte da sua protegida, causada por overdose. Nessa sequência, enquanto Mariel encara pensativo algum ponto *offscreen*, a câmera mostra em primeiro plano um quadro atrás de si, no qual se vê a imagem branca de uma mulher, como se esta estivesse voando contra um pano de fundo azul – o que talvez consista em uma sugestão do destino de Margarida Maria. Em seguida, o protagonista decide interceptar a ambulância que levava seu corpo, no intuito de dar-lhe um enterro adequado, e evitar que a mesma seja depositada em uma cova para indigentes (“Como indigente, vocês vão enterrar a mãe de vocês” – afirma aos funcionários que a levavam, juntamente com outros cadáveres, em um camburão). Mariel, com uma expressão fechada, após derramar lágrimas, carrega então o corpo nu da personagem, que leva em seu carro até um cemitério não informado, onde deposita o mesmo em um caixão coberto por um véu branco, numa sequência embalada pela voz do cantor Fagner, que interpreta *As Rosas não Falam*, de Cartola. Enquanto mira a câmera, que filma o ator Jece Valadão de baixo para cima – conformando um plano *contraplongé* – Mariel ora por Margarida Maria, à beira de seu caixão, atestando assim ao público a religiosidade e abnegação da personagem principal: “Pai de misericórdia, aceite em Seu reino esta pobre alma que aqui na terra só conheceu a desgraça e a violência”. Logo em seguida, Mariel é detido e levado para o presídio.

#### **4.2.2 O Instrutor: o discurso de ódio**

Além da sub-trama de Margarida Maria, outro elemento narrativo da obra, responsável por configurar psicologicamente a personagem de Mariel, é a presença do Instrutor de tiro da Polícia, interpretado por Otávio Augusto. Este atua no filme como a

voz da corporação, reproduzindo o discurso de justificação simbólica de um sistema de segurança público centrado na letalidade. A voz de Otávio Augusto, por exemplo, pode ser ouvida nos créditos de abertura do filme, inseridos após a sua primeira sequência: um primeiro plano revela o rosto de um homem em uma cela que, mirando a câmera (e, portanto, o público) grita: “Mataram o Lúcio Flávio!”; este reclamo passa a ser repetido pelos demais homens presentes no cárcere, enquanto a câmera, constituindo um plano-sequência, move-se para mostrar, isolado no canto de uma cela coletiva, um homem de camisa negra, virado de costas para a câmera; este decide voltar-se em direção à câmera, revelando ser Jece Valadão, no papel de Mariel Mariscot de Mattos. Sua imagem é congelada, dando início aos títulos iniciais do filme.

Enquanto, os nomes do elenco e dos setores de produção técnica da película são enumerados, o desenho de uma caveira e de uma rosa são inseridos do lado dos mesmos. E nesse instante, a música incidental de fundo, que então tocava, é substituída progressivamente pelo som de pés marchando, e pelos gritos e ordens de Otávio Augusto:

Instrutor: “Sentido! O que vocês vão aprender aqui hoje é uma lição pra toda vida. A primeira coisa que vocês tem que aprender é que isso aqui é uma guerra. Uma guerra sem quartel, sem fim. A polícia é a protetora da sociedade. A polícia protege a sociedade contra aqueles que estão fora dela. O marginal não existe. O marginal não é gente! Agora eu quero todos vocês repetindo comigo: o marginal não existe! (um coro de vozes repete a frase entoada) O marginal não é gente! (o coro regressa) Com ódio! O marginal não existe! O marginal não é gente! E a nossa classe existe pra acabar com eles, como vocês vão fazer aqui agora, na porrada, até matar!”

Mariel, que é apresentado no início da trama como um salva-vidas que também atua como leão-de-chácara, é convidado pelo inspetor Milton Le Cocq a ingressar na polícia, após este vê-lo neutralizando três indivíduos que estariam causando confusão na casa noturna por ele protegida. Ao lado de Le Cocq, na praia de Copacabana, o famoso investigador da Polícia Civil carioca, falecido em 1964 e cujo nome foi conferido à Scuderie Le Cocq, apresenta-lhe uma determinada análise sobre a realidade social da cidade e da polícia:

Milton Le Cocq: “Eu sou o detetive Le Cocq. Esse é o meu território: Copacabana. Ela tem mais de 200 mil habitantes. É maior do que muita cidade que se diz grande. Quando a noite cai, a loucura começa. Roubos, brigas, atropelamentos, suicídios, contravenção, prostituição, tóxicos, assaltos, suborno, miséria. Os tubarões trocaram o mar pelo cimento. É aqui que eles habitam. As paredes e as ruas

estão sujas de sangue. Deixa de ser trouxa. Larga esse negócio de ser banhista e leão-de-chácara, e torne-se um policial, Mariel.”

Le Cocq, construído como uma figura de autoridade a partir do uso de um plano *contraplongé*, que lhe filma de baixo para cima enquanto discursa para Mariel, é assim utilizado como condutor do mesmo discurso de legitimação da violência apresentado pelo personagem de Otávio Augusto nos créditos iniciais. A elevação de Le Cocq a um patamar mítico se explica não apenas por sua carreira enquanto policial – tendo representado um paradigma de violência na interior da polícia carioca (reproduzido nos anos seguintes à sua morte, em 1964) – mas por sua funcionalidade narrativa. A partir da abordagem do antropólogo Lluís Duch, que identifica a existência humana definida tanto por elementos lógicos como também míticos (conformando uma natureza logomítica), entende-se que ao mito corresponde a função de abarcar situações difíceis de serem dominadas conceitualmente, visto que:

[...] o mito, o trabalho do mito, é algo onipresente, móvel e flexível na existência concreta dos indivíduos e dos povos; é, para resumir, uma exposição e um reflexo global e enciclopédico dos diversos problemas, facetas e aspectos da vida real. (DUCH; In: MOTTA, 2002, p. 16)

Entretanto, após a chancela simbólica de Mariel, operada pela figura de Milton Le Cocq, o personagem de Otávio Augusto (até este momento apenas ouvido na película) retorna na sequência seguinte à cena ocorrida na praia de Copacabana, sendo apresentado efetivamente como instrutor da polícia. Diante de um *stand* de tiro ao ar livre, fitando a câmera em um plano americano, no qual a figura de Otávio Augusto ocupa a posição central, este explica aos cadetes:

Instrutor: “A silhueta é um bandido armado (fala, enquanto aponta para os alvos atrás de si). Ele é rápido e perigoso. O alvo é aqui (aponta para a cabeça), aqui (aponta para o coração) e aqui (segura a virilha). Entenderam? (há um corte para um *close-up* do ator, que se dirige diretamente à câmera) Agora, procurem sempre o coração. Sempre o coração! E façam o sangue desabrochar como uma rosa vermelha.”

A fala do Instrutor provavelmente remete a uma entrevista concedida pelo porta-voz do E.M. no Rio de Janeiro, “Rosa Vermelha”, reproduzida em 1970 pela revista *Veja*:

Sinto um prazer quase sexual ao ver as balas perfurando os corpos dos criminosos e o sangue brotando como uma rosa vermelha da terra’,

disse certa vez essa voz que se identificava como ‘Rosa Vermelha’, ao ligar para um jornal dando a relação dos mortos da semana<sup>29</sup>.

A partir da conceituação produzida por Annabela Carvalho, pode-se localizar o discurso de legitimação da violência exposto pelo Instrutor como um “frame”, entendido aqui como um elemento de estruturação do discurso:

Um “frame” é visto como uma ideia central que subjaz e orienta a construção de textos. [...] Neste sentido, “framing” diz essencialmente respeito à construção discursiva da realidade, embora esteja relacionado com a forma como percebemos situações ou acontecimentos. (CARVALHO, Annabela. “Opções metodológicas em análise de discurso: instrumentos, pressupostos e implicações”. *Comunicação e Sociedade 2, Cadernos do Noroeste*, Portugal, Série Comunicação, Vol. 14 (1-2), 2000, p. 145)

Assim, é pelo fato de estarem colocadas contra um “frame”, uma ideia de fundo, de que existiria uma guerra permanente entre bandidos e policiais – sujeita a um salto qualitativo a partir do processo de crescimento urbano brasileiro (sugerido pelo personagem de Milton Le Cocq na sua descrição do bairro de Copacabana) – que as ações dos personagens integrantes do Esquadrão da Morte em *Eu matei Lúcio Flávio* seriam filosófica e politicamente justificáveis, de acordo com o recorte narrativo oferecido pela trama.

#### **4.2.3 A ascensão de Mariel: naturalização do regime militar**

A ascensão de Mariel nas fileiras da Polícia Civil se dá no filme através de duas figuras, apresentadas na trama enquanto ele ainda se encontra em fase de treinamento: Ramon e Excelência. Apresentados como dois burocratas e/ou políticos, Mariel é encarregado de ser segurança pessoal primeiramente de Ramon e em seguida de Excelência. Pode-se cogitar que ambos são utilizados na película como instrumentos de naturalização do regime militar. Jamais mencionado nominalmente – assim como não há qualquer menção ao golpe civil-militar de 1964 ou aos generais-presidentes do período – o regime é referenciado apenas lateralmente, a partir de pequenas inserções simbólicas, como na cena do atentado cometido contra Ramon.

Em determinada sequência, imediatamente após retirar Mariel da academia de polícia, durante algum tipo de solenidade em um aeroporto, Ramon é saudado por um

---

<sup>29</sup> JUSTIÇA É FEITA: O CRIME EM NOME DA LEI SERÁ PUNIDO. *Veja*, Rio de Janeiro, n. 99, p. 31, 29 jul. 1970. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acessado em: 23/04/2015.

coro de crianças, que empunha pequenas bandeiras nacionais enquanto canta *Pra frente Brasil*, hino ufanista da Copa de 1970. Ao lado da fileira de jovens uniformizados, é perceptível a figura de um padre – imagens de um Brasil idealizado, propaladas pelo regime. Nesse instante, Ramon, escoltado por Mariel, caminha sobre um tapete vermelho, ao fim do qual se encontra um arranjo de flores com a faixa “Homenagem do povo brasileiro”. A partir de cortes constantes entre o arranjo (colocado em *close-ups*) e o rosto de Mariel, sugere-se que este teria percebido algo acerca do enfeite. Subitamente, Mariel pula sobre Ramon e o joga no tapete. Nesse momento o arranjo explode, revelando ser uma bomba pensada para matar a figura de autoridade. O jeito despreocupado de Mariel é reiterado no plano seguinte, quando, com ambos deitados no chão, este fala calmamente para Ramon: “Porra”.

Sugere-se que, pelo fato de haver desempenhado bem suas funções com Ramon, este lhe transfere para a segurança de Excelência – figura política cujo nome jamais é pronunciado na trama, mas cujo poder parece ser superior ao de Ramon. A própria apresentação da figura de Excelência, em um plano americano, inserido numa sala de aparelhos de som, do que se revela posteriormente ser sua mansão, escutando marchas militares, pode ser encarada como uma sutil referência às figuras de proa do regime, sobretudo pelo uso da música de fundo – a qual sugere que o personagem seria ou teria sido um militar. Excelência também é responsável na estória por asseverar a eficiência de Mariel. Em um diálogo posterior entre ambos, no qual o protagonista lhe pede, enquanto os dois jantam em um restaurante, que seja liberado de seu serviço de segurança para integrar o grupo dos Homens de Ouro, Excelência reitera o quão satisfeito teria ficado com o desempenho do protagonista:

Excelência: “Olha, eu não tenho a menor intenção de prejudicar a sua carreira na Polícia, pelo contrário. [...] Olha, você tem me servido fielmente e eu lhe sou muito agradecido. Este é um presente pra você.” (Excelência entrega uma caixa a Mariel, na qual se revela haver um isqueiro de ouro)

Mariel: “Mas é de ouro e é lindo Excelência.”

Excelência: “Um homem de ouro precisa de um isqueiro de ouro.”

Cabe assim ao personagem Excelência – ainda na cena do restaurante – apresentar na trama a primeira definição daquilo que seria o grupo dos Homens de Ouro – formação de elite criada na Polícia Civil pelo general Luís França, Secretário de

Segurança da Guanabara, em 1969, para coibir assaltos (em especial aqueles que visavam taxistas): “Uma tropa de elite. Uma espécie de esquadrão de ouro”.

#### 4.2.4 Formação dos Homens de Ouro: surge o Esquadrão

Na sequência seguinte à reunião de Mariel com Excelência, este é apresentado no que parece ser um prédio público, vestido com uma camisa social amarela. A cena envolve a apresentação dos policiais que integrarão o grupo dos Homens de Ouro, colocados em fileira ao lado daquele que se sugere ser o criador do grupamento (o general Luís França, que em nenhum momento é referido nominalmente, sendo apresentado em trajes civis). Este é filmado ora em primeiro plano, ora com a câmera colocada abaixo de si, em um plano *contraplongé*, no qual é inserido, atrás do personagem, o brasão da República – este remete simbolicamente à autoridade legal por ele representada, e estabelece a conexão desta mesma autoridade com o personagem Mariel. É esta personagem, possivelmente representativa do gal. Luís França, que apresentará os Homens de Ouro em um discurso, semelhante em sua tônica ao manifesto lançado pelo Esquadrão da Morte, em 1968 (apresentado na página 16 do presente trabalho):

Secretário de Segurança: “Autoridades presentes, senhores da imprensa, meus caros amigos. O que estamos nesse momento presenciando é a formação de um esquadrão especial, com plenos poderes e carta branca para fazer uma limpeza nessa cidade, onde a incidência de crimes já virou uma questão de alarme nacional. Cada um desses homens tem permissão para formar sua própria equipe. A eles serão fornecidas armas especiais, e para eles serão levantadas barreiras da burocracia e das formalidades legais. Barreiras essas que só vem ajudando os marginais na sua luta contra os homens de bem. E a primeira missão desse grupo é essa. (mostra um exemplar do jornal *Última Hora*) Eu quero esse assassino da Bandeira 2, esse homem que vem desmoralizando a nossa polícia, fora das ruas pra sempre. E isso vai ser apenas o começo. Nós vamos limpar essa cidade!”

Um corte seco leva da sala de imprensa do prédio público para uma viela, onde silhuetas sombreadas são mostradas executando homens *seminus*, cujos corpos são enroscados, e sobre eles é depositado o cartaz de uma caveira com ossos cruzados contra um fundo preto. Acima da caveira está escrita em posição inclinada a sigla “E.M.” em vermelho, e abaixo da imagem uma mensagem: “Estamos limpando a cidade”. O filme assume, desta forma, não apenas a interpretação de que o Esquadrão da Morte corresponderia a diretrizes estratégicas estabelecidas pelo próprio Estado (o que tornaria seus integrantes agentes do mesmo), mas também a justificativa do próprio

Esquadrão, de que este só existiria em consonância com as autoridades legais atreladas ao aparato de segurança pública, tal qual exposto em seu manifesto: “Sempre que contarmos com o apoio do Secretário de Segurança que queira ver a cidade livre do crime, nós trabalharemos”<sup>30</sup>.

Outro elemento de relevo nesta sequência é a sugestão de que Mariel manteria uma relação profícua com a imprensa, a partir do diálogo que abre a cena. Ao entrar na sala em que será apresentado como um dos Homens de Ouro, um repórter fala ao protagonista: “Mariel, já tenho a manchete preparada: Mariel homem de ouro”. Ao que este responde, sorridente: “Então manda rodar... mas com letras bem grandes!”. Em seguida, a câmera se afasta, revelando, em um plano geral, uma multidão de jornalistas e repórteres cercando o protagonista com blocos de papel e perguntas, enquanto este se afasta dos mesmos, ainda sorrindo e dizendo que não tem nada para comentar. A relação mantida entre Mariel e – em um sentido mais amplo – do Esquadrão da Morte com a imprensa é assim referenciada, tal qual o fora em *O passageiro da agonia*, com a diferença de que no filme de Babenco esta relação é denunciada por Lúcio Flávio, que questiona o fato de que, por conta da mesma, a “verdade” sobre o E.M. e a corrupção policial não conseguiria ser disseminada.

Em parte, não só a associação do Esquadrão com a imprensa de sua época, como a escolha por retratar o próprio em filmes como *Eu matei Lúcio Flávio*, nos quais a mitologia criada por seus membros em torno da organização é aceita pelos realizadores, pode ser explicada a partir do trabalho de Luiz Gonzaga Motta. Pesquisando os sentidos construídos pela notícia Motta considera que:

As notícias possibilitam a cada indivíduo se re-situar cotidianamente no mundo através das informações, o hábito de consumir notícias proporciona as reiteraões simbólicas necessárias à sedimentação de conteúdos que são contados e recontados diariamente. Estabelecem as fronteiras éticas e morais, as lições de vida que perpassam aquelas somente ideológicas. A recorrência regular de conteúdos (crimes, corrupção, julgamentos, punições, vitórias, derrotas, recompensas), cristalizados em conteúdos diversos, reforça as percepções de padrões culturais e de arquétipos no inconsciente coletivo. As notícias são uma forma de transmissão cultural, na qual o fundamento é a reiteração. As histórias são as mesmas, contadas e recontadas diariamente pelos jornais, revistas e telejornais. [...] Enquanto sistema simbólico, as

<sup>30</sup> OUTRO FUZILADO PELO ESQUADRÃO. *Última Hora*, Rio de Janeiro, p. 20, 08 out. 1968. Disponível em: [http://200.144.6.120/uhdigital/uhdigital\\_pdf.php?dia=8&mes=10&ano=1968&edicao=10&secao=2](http://200.144.6.120/uhdigital/uhdigital_pdf.php?dia=8&mes=10&ano=1968&edicao=10&secao=2). Acessado em: 23/04/2015.

notícias contam histórias, delineiam as fronteiras do bem e do mal, do passado e do futuro, do feio e do bonito. (MOTTA, 2002, p. 14)

Dessa maneira, trata-se de reencenar não apenas a história do Esquadrão da Morte e de seus membros, mas reiterar, tanto por meio das notícias publicadas quando do surgimento da organização, quanto por meio do filme *Eu matei Lúcio Flávio*, um determinado conjunto de valores e opiniões sobre o mundo, a sociedade, a polícia e os criminosos. A fala do Secretário de Segurança atua assim em dois níveis: em um assegura ao espectador que as ações do personagem Mariel são chanceladas pela lei; em outro, ratifica aos espectadores que haveria uma divisão entre os “homens de bem” e os “marginais”, que só podem ser neutralizados a partir de medidas letais.

#### **4.2.5 Lúcio Flávio: “A fera”**

As duas maiores diferenças entre *Lúcio Flávio – O passageiro da agonia* e *Eu matei Lúcio Flávio* residem no retrato que ambas traçam da polícia e dos bandidos. Enquanto em *O passageiro da agonia* os criminosos são dotados de um código de ética, que justificaria a brutalidade de suas ações (contrapostas à corrupção e sanguinolência demonstradas na película pelos policiais), em *Eu matei* os criminosos são ora construídos como personagens caóticos e descontrolados, ora como elementos cínicos, interessados tão somente em ampliar seus lucros com atividades ilícitas, se valendo até de um linguajar identificado com práticas de empreendedorismo. *Eu matei* conta, por exemplo, com a sequência de assalto a uma farmácia, frustrado por Mariel e seu parceiro, interpretado por Anselmo Vasconcelos. Os três bandidos que atacam o estabelecimento, longe de se assemelharem ao jeito tranquilo de suas contrapartes em *O passageiro da agonia*, ameaçam os reféns, enquanto um dos membros da quadrilha é mostrado estuprando a filha do farmacêutico, responsável pelo local, com uma pistola. Após Mariel e seu parceiro eliminarem dois dos assaltantes, quando estes ainda estavam armados, ambos os policiais só decidem executar o terceiro depois que este tenta matá-los com sua arma (que se revela sem balas) e ao constatarem que o mesmo havia estuprado uma garota – apresentada na cena nua e ensanguentada. Neste sentido, a brutalidade e frieza dos policiais são justificadas narrativamente a partir da violência desenfreada da qual se valem os criminosos apresentados na trama.

Demonstração de ferocidade semelhante é aquela atribuída a Lúcio Flávio, quando este é introduzido em *Eu matei*. Mariel já se encontra como investigador da polícia quando chega à cena de um crime: em um quarto com as paredes

ensanguentadas, dois corpos, com os crânios estourados, estão amarrados em uma escada de madeira. Outro policial, presente no local, esclarece a Mariel que o cenário corresponderia a um caso de “queima de arquivo [...] coisa do Lúcio Flávio”, descrito por ele como um “bandido loiro, que anda pintando por aí nas paradas” e uma “fera”. O antagonismo entre ambos os personagens, de Lúcio e Mariel, é construído na sequência de diálogo mantido entre os dois após a prisão de Lúcio Flávio, quando este é visitado na cadeia pelo protagonista, seu perseguidor, em uma sequência de plano e contraplano, na qual Lúcio permanece sentado em sua cela, de camisa preta, olhando para cima, como se estivesse em posição subalterna:

Mariel: “Não se mata um homem apenas por diversão Lúcio. Tem que haver um motivo.”

Lúcio Flávio: “É a queima de arquivos, eu também faço esse trabalho.”

Mariel: “Você parece que anda procurando a morte rapaz, não sai das manchetes.”

Lúcio Flávio: “Me diz uma coisa Mariel: quantos homens você já matou?”

Mariel: “Tá querendo saber se eu já matei mais que você Lúcio?”

Lúcio Flávio: “Eu acho bom você ir se preparando Mariel, porque eu não vou ficar muito tempo aqui não.”

Mariel: “Quem se deixa prender por mais de dez vezes não está com nada. E vou te dizer uma coisa, quem vai te prender da próxima vez sou eu, e vou acabar contigo.”

Lúcio Flávio: “Mariel, o fato de estar aqui não quer dizer que a luta acabou. Guerra é guerra.”

Mariel: “O Lúcio, vá pra puta que te pariu, Lúcio!”

A película estabelece dessa maneira que, enquanto Lúcio Flávio veria o assassinato como algo corriqueiro, Mariel o encararia como um instrumento, necessário para manter segura a sociedade.

Em contraposição ao jeito caótico e truculento de Lúcio Flávio encontra-se seu comparsa Célio, interpretado em *Eu matei* pelo ator Marcos Vinicius, o mesmo que interpretou Micuçu em *O passageiro da agonia*, membro da quadrilha de Lúcio que, no filme de Hector Babenco, é com ele torturado pela polícia. Diferente de Lúcio, Célio está interessado em negociar com Mariel e com os homens do Esquadrão, oferecendo-lhes participação nos lucros da quadrilha, afim de que deixem de interferir nas suas

ações. Em outro momento do filme, Célio sequestra Mariel e seus homens no intuito de com eles negociar, produzindo assim um diálogo (transcorrido no local em que Célio e sua quadrilha desmontam os carros roubados – misto de oficina mecânica e ferro velho) no qual é ressaltada a honestidade de Mariel e o trejeito empresarial da fala de Célio:

Célio: “Somos apenas uma pequena empresa. O pessoal é que é muito unido. [...] A partir daí vamos processar trinta carros por dia, entregar mais de seiscentos por mês. Respeitamos sábados, domingos e feriados católicos. É um grande negócio esse de carros usados.”

Mariel: “Você quer dizer carros roubados?”

Célio: “Que diferença faz? São carros usados, não são? São carros mais baratos para os nossos irmãos do Norte e Nordeste.”

Mariel: “E mais caro pra quem fica sem eles.”

Célio: “[...] Mas apesar disso, eu continuo vivo, transportando meus carros, e contribuindo pra reduzir... como é que eles chamam mesmo?... o desequilíbrio regional.”

Mariel: “Presta bem atenção no que eu vou lhe dizer: eu vou acabar com essa quadrilha.”

[...]

Célio: “[...] O Lúcio é um bom profissional, mas é um pouco barulhento demais. [...] Já foi transportador, dirige muito bem, agora está trabalhando na queima de arquivo, esse ramo está cheio de aventureiros, a rotatividade é impressionante. Um bom motorista é fácil de conseguir, agora um bom gatilho é mais difícil. Por isso eu tive de promover ele. Ele agora é chefe do departamento de queima de arquivo. Ele sabe como ninguém despedir empregado traidor, sem pagar fundo de garantia.”

Mariel: (dirigindo-se a Célio) “Quem é o teu protetor?”

Célio: “Ô Goulart! (Célio chama um homem que se encontrava *offscreen*). [...] O delegado Goulart é o meu acionista, a bolsa está no auge, mas nem todo mundo é obrigado a comprar ações da Petrobras.”

Mariel: “Ele está investindo é? Mas você está investindo sua vida e sua carreira Goulart. [...] Mas eu acho que você devia pular fora Goulart. Quando um barco afunda, os ratos são os primeiros a pular. E eu vou afundar esse teu barco (diz, enquanto coloca o dedo indicador sobre o peito de Célio). Aliás, vou afundar não Célio. Eu vou explodir esta merda deste teu barco! (ameaça fora do plano).”

Após outro corte seco, o espectador é levado a um matagal, onde um homem, guiado por um pastor alemão, que parece farejar algo entre as folhas, descobre o corpo ensanguentado de Célio, com o peito desnudo e os olhos abertos. Sobre seu corpo um cartaz com a caveira e os ossos cruzados, além da sigla “E.M.” é acompanhado, abaixo,

pela ameaça: “Os próximos serão Lúcio Flávio, C.O. e Nijini”. O filme reproduz assim, a descoberta do corpo deixado em 1968, em uma praça de Bonsucesso, relatado no presente trabalho no Capítulo I.

Além de apresentar o único policial que na trama recebe propina como sendo um delegado com o sugestivo nome de “Goulart”, esta sequência, na qual Célio tenta sem sucesso conquistar Mariel, atende à função de apresentar o protagonista como a epítome do policial honesto, incapaz de se deixar seduzir por ofertas financeiras, ou de ser afetado por ameaças. Sugestivamente, a sequência seguinte da película mostra, em uma montagem paralela (em que duas cenas se desenvolvem simultaneamente), um dos membros da quadrilha de Lúcio Flávio sendo torturado em um pau-de-arara e morto a facadas pelo personagem de Anselmo Vasconcelos (que afirma: “Marginal tem mesmo é que morrer”), enquanto um dos policiais do Esquadrão é sequestrado e executado em um galpão pela quadrilha de Lúcio Flávio.

Reiterando que a brutalidade do E.M. seria acompanhada por aquela dos assaltantes, o filme insere a tortura em um contexto narrativo no qual esta é encarada como consequência da violência perpetrada pelos criminosos, em uma operação simbólica semelhante àquela de *O passageiro da agonia*, quando insere os atos mais extremados de violência cometidos por Lúcio Flávio dentro de um contexto social e psicológico. Em *Eu matei Lúcio Flávio*, ao ser informado da morte do colega policial, que tombou nas mãos da quadrilha de antagonistas, Mariel exclama: “Olha, eu vou lhe contar uma coisa meu irmão: é a lei da vida, a lei do cão, olho por olho, dente por dente”. Coincidentemente ou não esta frase também está presente no manifesto lançado pelo Esquadrão da Morte, em 1968: “A distância entre a Justiça e a Polícia nem sempre permite um combate mais eficaz ao crime e aos criminosos. Assim, só nos resta falar a mesma linguagem deles: a lei do cão”<sup>31</sup>.

#### 4.2.6 A morte de Lúcio Flávio em *Eu matei*

Diferentemente de *O passageiro da agonia*, em *Eu matei Lúcio Flávio* não há qualquer menção às denúncias de Lúcio Flávio contra o policial Mariel Mariscot de Mattos ou contra o E.M., mas há a reconstituição da prisão de Mariel, explicada na

---

<sup>31</sup> OUTRO FUZILADO PELO ESQUADRÃO. *Última Hora*, Rio de Janeiro, p. 20, 08 out. 1968. Disponível em: [http://200.144.6.120/uhdigital/uhdigital\\_pdf.php?dia=8&mes=10&ano=1968&edicao=10&secao=2](http://200.144.6.120/uhdigital/uhdigital_pdf.php?dia=8&mes=10&ano=1968&edicao=10&secao=2). Acessado em: 23/04/2015.

trama pela repressão que teria se iniciado ao Esquadrão da Morte. Após ambos se encontrarem encarcerados em presídios distintos, a película estabelece que Lúcio teria contratado um detento para matar Mariel e seu parceiro, depois que estes já estivessem detidos. O próprio Lúcio é mostrado, pouco antes, matando um detento a facadas, contra a grade de sua cela, gritando posteriormente, em direção à câmera em um plano americano (apresentado coberto de sangue e com uma faca na mão): “Mariel, está me ouvindo? Eu já cuidei do seu enviado! E você, já cuidou do meu?”. O filme não esclarece, entretanto, se Mariel teria de fato contratado um detento para executar Lúcio Flávio, ou se isto não passaria de uma fantasia paranoica do mesmo.

Na cena seguinte, testemunhando a morte do personagem de Anselmo Vasconcelos, Mariel consegue ser mais rápido que o detento contratado para mata-lo, derrubando-o e enforcando-o com uma pequena corda branca. Nesta cena, a câmera coloca, num primeiríssimo plano, o cordão de ouro de Mariel, revelando que este é uma medalha com o símbolo do Esquadrão: a caveira com os ossos cruzados. Um novo corte leva à cela de Lúcio Flávio, onde o mesmo é mostrado com os olhos arregalados e a garganta cortada. Novamente, a película se isenta de esclarecer qual teria sido a responsabilidade objetiva de Mariel na morte do mesmo, não mostrando cena alguma em que seja sugerido que sua morte foi encomendada. A sequência de abertura do filme é repetida, mostrando o personagem de Mariel, com a camisa negra, encostando na grade de sua cela, e colocando sorridente seu medalhão de ouro entre os dentes. O plano é congelado e sobre o fotograma é inserido um letreiro final, que reproduz uma suposta fala do policial Mariel Mariscot de Mattos sobre a morte de Lúcio Flávio:

Lembrete final: “Mas quem é o responsável na morte de Lúcio Flávio? Você? Não. A polícia que o prendeu? Não. Os seus familiares? Não. A Justiça que o condenou? Não. O sistema penitenciário que não o protegeu? Não. Bem! Se ninguém quer dividir a culpa, então fui eu, Mariel Mariscôte de Mattos, que empunhando uma navalha cortei sua carótida. Escondido atrás da covardia do bandido, coitado chamado Marujinho que por ironia do destino morreu em terra na Ilha Grande, cercado de águas por todos os lados. – Mariel Mariscôte de Mattos.”

### 4.3 Duas narrativas

Aos nos depararmos com duas narrativas tão dissonantes acerca dos mesmos personagens, e da mesma organização (o Esquadrão da Morte), somos remetidos à pesquisa encomendada pela agência Marplan, sete anos antes do lançamento de *O passageiro da agonia* (1977), segundo a qual 60% dos entrevistados em São Paulo, e

33% na Guanabara, eram favoráveis ao Esquadrão da Morte (COSTA, 2004, p. 374), sobretudo, se considerarmos o discurso favorável, senão à brutalidade do E.M., ao menos a seus integrantes, presentes em *Eu matei Lúcio Flávio*, em uma tentativa de justificar suas ações e, em certa medida, isentá-los de responsabilidade ou malversação. A presença de um discurso legitimador da violência no seio da sociedade e do Estado brasileiro (durante o regime militar, mas anterior a ele) pode ter contribuído para a realização de uma operação de valorização simbólica do E.M. e do personagem de Mariel Mariscot de Mattos, em *Eu matei Lúcio Flávio*, enquanto o retrato otimizado do banditismo social, inserido contra o pano de fundo de uma sociedade desigual, subdesenvolvida e corrupta, identificável no cinema brasileiro ao menos desde os anos 1960, pode ter contribuído para a conformação de um retrato humanizado de Lúcio Flávio, em *O passageiro da agonia*.

## 5. CONCLUSÃO

Pode-se atestar neste presente trabalho que tanto *Lúcio Flávio – O passageiro da agonia*, quanto *Eu matei Lúcio Flávio*, apesar de abordarem os mesmos personagens e temas (violência policial, criminalidade urbana e corrupção), optaram por adotar recortes e interpretações diametralmente opostas. Estes recortes podem ser localizados a partir de uma análise histórica, e colocados contra o pano de fundo do regime militar. Ao apresentar o criminoso Lúcio Flávio como protagonista, e nos apresentar seus receios, preocupações, sonhos e relações afetivas, o filme de Hector Babenco não só permite ao espectador humanizar o criminoso como realiza a crítica ostensiva do aparato policial e da política de segurança pública então em voga no Rio de Janeiro e no Brasil, atrelando o excesso de violência e o uso corriqueiro de execuções, identificável na mesma, à falta de compromisso ético dos membros do Esquadrão da Morte.

Em contraposição a ele, a heroicização do personagem Mariel Mariscot de Mattos, produzida por *Eu matei Lúcio Flávio*, dirigido por Antonio Calmon, acaba por naturalizar esta mesma política de segurança pública, além de justificar a ação dos membros do Esquadrão da Morte. Pode-se questionar se a naturalização e aceitação da violência policial presente nesta película não traduziria, além de uma passividade em relação a um regime político violento – mantenedor de estruturas de repressão política e social responsáveis por encarar a questão da segurança pública a partir do prisma do inimigo interno a ser combatido – consistiria também no eco de uma tradição mais longínqua, presente no Estado e na sociedade brasileira, de utilização da violência, e especialmente do suplício, da tortura e da pena exemplar, como instrumentos de resolução de conflitos. Dessa forma, o cinema seria não só um meio comunicacional, mas um instrumento de construção e reprodução simbólica de discursos, responsável por conformar a própria realidade política e social do país.

Viu-se também que tal abordagem de um tema como a violência sistêmica, testemunhável junto à estrutura policial brasileira, só foi possível a partir de experiências e debates estéticos ocorridos no cinema brasileiro entre o fim dos anos 1950 e o início dos anos 1970. O Cinema Novo, além de levantar a necessidade de debate em torno dos problemas sociais brasileiros deu tremenda importância ao fenômeno da violência, tanto como ferramenta de transformação social como parte intrínseca da experiência nacional. O cinema marginal, por sua vez, debruçou-se sobre

temas até então considerados tabus, colocando no palco central de suas obras criminosos, assassinos, prostitutas, e usuários de drogas, relativamente distantes dos arquétipos idealizados constituídos pelo Cinema Novo, e construindo narrativas que se desenrolavam em sarjetas, ruelas e periferias urbanas. No campo da política nacional de cultura propalada pelo regime militar, este assistiu na construção de uma verdadeira indústria cinematográfica, no intuito de exercer algum controle sobre a mensagem política então emitida pelos produtores e cineastas nacionais. Tanto *O passageiro da agonia* quanto *Eu matei* são produtos da concomitância destes processos, e em certa medida, podem ser encarados como o primeiro ato de um debate maior que se desenrola até os dias de hoje.

Afinal, a militarização da segurança pública foi mantida após o término da ditadura: grupamentos criados durante a existência da mesma, como a Coordenadoria de Recursos Especiais (CORE), da Polícia Civil do Rio de Janeiro, o Batalhão de Operações Especiais (BOPE), da Polícia Militar fluminense, e as Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar (ROTA), da Polícia Militar de São Paulo, continuam operantes; a medida administrativa conhecida como “auto de resistência”, criada durante a ditadura, continua sendo empregada por órgãos de segurança pública na legitimação de mortes perpetradas por policiais – sobre as quais, não raro, pairam suspeitas de terem consistido em execuções; grupos de extermínio como o Esquadrão da Morte continuam e continuaram existindo por muitos anos em diversas partes do país, protagonizando execuções e chacinas como a de Vigário Geral, em 1993; a própria existência e ligação de grupos de extermínio com o poder político foi transformada em termos qualitativos a partir do final da década de 1990 e início dos anos 2000, com a consolidação do fenômeno das milícias, no Rio de Janeiro.

Nesse sentido, os aplausos dirigidos a uma figura como a do personagem Capitão Nascimento, do filme *Tropa de Elite* (2007), conforme este espancava, torturava e executava criminosos, podem ser vistos não apenas como o resultado de um cenário localizado na primeira década do século XXI, mas também como a ratificação e reprodução dos aplausos que, na década de 1970, eram dirigidos aos policiais do Esquadrão, entre eles Mariel Mariscot de Mattos, cujas ações criminosas eram sancionadas como positivas, por serem feitas em defesa da “sociedade” contra os “marginais”. Caberia talvez questionar, em que medida, a manutenção de problemas como a corrupção e o abuso de violência policial são explicáveis a partir de uma política

de segurança pública centrada na letalidade, tanto quanto pela continuidade de um discurso de legitimação da tortura e da violência, presente na imprensa e nas artes (entre elas, o cinema); e, no espectro oposto do debate ideológico, até que ponto a crítica a esta política de segurança e a este discurso de legitimação da mesma, identificável em filmes como *Lúcio Flávio – O passageiro da agonia*, pode contribuir para dirimir os efeitos por elas produzidos.

## BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, Adriano. *Esquadrão da Morte: Um Mal Necessário?*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Livraria Editora Mandarino Ltda., 1971. 157 p.

BETTENCOURT, Luiz Alberto. “Mariel, sangue nas páginas – Mariel, a foto do morto-vivo: o Repórter era assim” In: MOLICA, Fernando (org.). *50 anos de crimes: reportagens policiais*. 1 Edição. Rio de Janeiro: Record, 2007, pp. 309-321.

BILHARINHO, Guido. *Cem Anos de Cinema Brasileiro*. 1ª Edição. Uberaba/Brasil: Instituto Triangulino de Cultura, 1997. 216 p.

CARVALHO, Annabela. “Opções metodológicas em análise de discurso: instrumentos, pressupostos e implicações”. *Comunicação e Sociedade 2, Cadernos do Noroeste*, Portugal, Série Comunicação, Vol. 14 (1-2), 2000, 143-156.

COSTA, Márcia Regina da. “1968: O Esquadrão da Morte em São Paulo”. In: Ana Amélia da Silva; Miguel Chaia. (Org.). *Sociedade, Cultura e Política: Ensaios Críticos*. São Paulo: EDUC, 2004, pp. 369-390.

COSTA, Márcia Regina da. “Rio de Janeiro e São Paulo nos anos 60: a constituição do Esquadrão da Morte”. In: XXII Encontro Anual da ANPOCS, 1998, Caxambú-MG. Anais do XXII Encontro Anual da ANPOCS. Caxambú – MG.

ECO, Humberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. 1ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 160 p.

ENNE, Ana Lucia Silva ; DINIZ, Betina Peppe . O caso Mão Branca na imprensa do Rio de Janeiro: narrativa jornalística, ficção e o fluxo do sensacional - em co-autoria com Betina Peppe Diniz. In: Intercom 2005, 2005, Rio de Janeiro. Cd-rom, 2005.

GASPARI, Elio. *A Ditadura Envergonhada*. 1ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 424 p.

GONZAGA, Francisco; ALTINO, Lucas, DEVULSKY, Suzana. *Cotidiano e Comunicação: O Princípio do Enquadramento na Música e no Cinema*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Ouro Preto, 2012. Anais do Intercom Sudeste.

MOREL, Mário. “A ‘caixinha’ da polícia do Distrito Federal – Quem é do ramo sabe”. In: MOLICA, Fernando (org.). *50 anos de crimes: reportagens policiais*. 1 Edição. Rio de Janeiro: Record, 2007, pp. 55-77.

MOTTA, L. G. “Para uma antropologia da notícia”. *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, Vol. XXV, nº 2, pp. 11-41, julho/dezembro de 2002.

JORGE, Marina Soler. *Cinema Novo e Embrafilme: cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira*. 2002. 185 f. Dissertação de

Mestrado - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2002.

JOSÉ, Ângela. “Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria”. *ALCEU*, Rio de Janeiro, v. 8, n.15, pp. 155-163, jul./dez. 2007.

MENDONÇA, Kleber; DAEMON, Flora. *Do Esquadrão da Morte à Liga da Justiça: uma genealogia da presença dos grupos paramilitares no jornalismo carioca*. In: I Congresso Mundial de Comunicação Ibero-Americana, 2011, São Paulo. Anais do I Confibercom.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 1ª Edição. Brasiliense: São Paulo, 1985. 152 p.

RIBEIRO, Octávio. *Barra Pesada*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1977. 288 p.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/EMBRAFILME, 1981. 472 p.

SOUZA, Percival de. “Esquadrão da Morte: Fininho e Mariel – O esquadrão queria me matar”. A “caixinha” da polícia do Distrito Federal: Quem é do ramo sabe. In: MOLICA, Fernando (org.). *50 anos de crimes: reportagens policiais*. 1 Edição. Rio de Janeiro: Record, 2007, pp. 213-237.

VENTURA, Zuenir. *Cidade Partida*. 7ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 277 p.

### Websites

LEITÃO, Alexandre. “A caveira está solta”. *Revista de História da Biblioteca Nacional* (site), 16 jul. 2014. Acessado em 05/06/2015 <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/a-caveira-esta-solta>