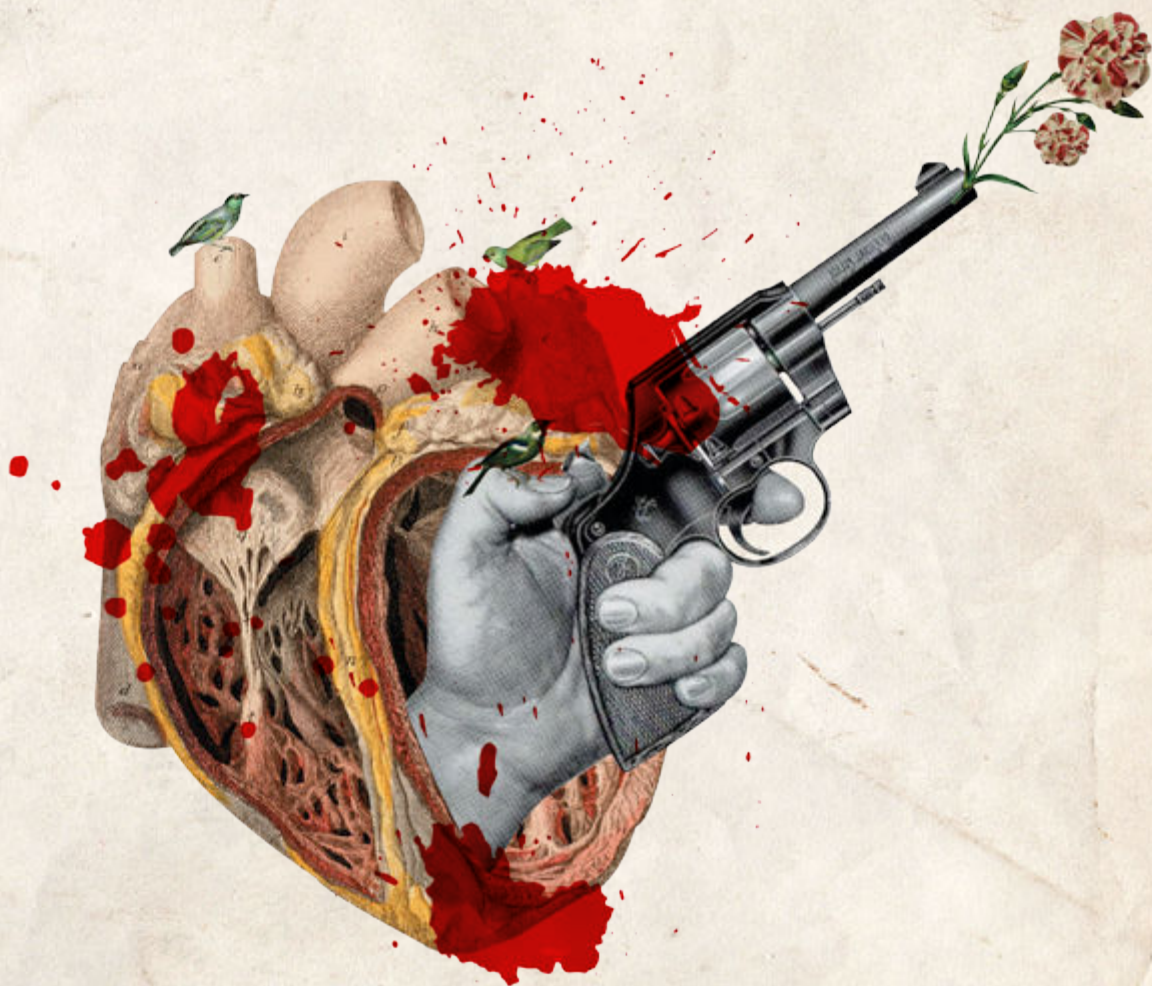


Governo de Minas Gerais,  
Fundação Municipal de Cultura e Le Petit apresentam:

# CURTA CIRCUITO



Mostra de cinema  
permanente  
décima sétima edição

# 2018



# EDITORIAL

**Daniela Fernandes**

## **Violência SA**

Desde o início da década de 1980, Marilena Chauí já discorria: a sociedade brasileira é autoritária e violenta. “Não se trata, porém, de considerar os brasileiros como individualmente violentos. Trata-se de esclarecer as estruturas históricas que produzem uma vida social em que o espaço público e republicano é mingua-do, transferindo-se ao Estado o papel de sujeito da cidadania e reproduzindo-se, no cotidiano, relações de poder.”

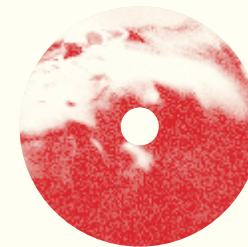
O autoritarismo e a violência serão escancarados na tela do cinema na nossa 17ª Edição.

Como não abordar, “exibir” um tema que é tão atemporal? A opressão, o medo e a intimidação caminham lado a lado por décadas e décadas na nossa história. Partindo do tema “A Violência no Cinema Brasileiro”, apresentaremos a nossa inquietação e impassividade diante de questões que envolvem desde a violência à nossa ética. Através do olhar forte da nossa curadoria, serão apresentados 8 clássicos da filmografia brasileira e, cá pra nós, este ano a Mostra vai tirar seu fôlego. Nosso caderno de crítica apresenta um novo formato, mais encorpado, demonstrando o olhar de 16 críticos que resenharam, de forma elétrica, sobre os filmes.

O que falar dos próximos 4 meses de sessões e encontros? Que serão intensos e libertários.

Nosso papel continuará sendo o de dialogar, questionar e trazer à tona questões históricas. Nossos filmes, nossa memória – assim como a ética – não podem ser esquecidos.

**Diretora Curta Circuito**



# CURADORIA

Andrea Ormond

## Abra a porta e deixe entrar: a violência no cinema brasileiro

O cinema brasileiro é parte da alma nacional, tanto quanto a malandragem ou a jabuticaba. E existe nele um mundo sórdido, obscuro. Por mais que doa, é preciso admitir: o país do futuro tem exímia tradição em matéria de violência. Atos grandiosos – torturas, banhos de sangue –; atos pequeninos – escondidos debaixo do tapete.

Para desafiar a lógica do bom mocismo nacional, a Mostra Curta Circuito de 2018 coloca o dedo na ferida. São oito filmes sobre a violência no cinema brasileiro. Nem sempre debatidos, mas atualíssimos.

Teremos *serial killer* (*Ato de Violência*, de Eduardo Escorel); uma tentativa brasileira de cinema de ação (*Os Treze Pontos*, de Alonso Gonçalves); juventude transviada (*A Lei do Cão*, de Jece Valadão); a versão radiofônica dos jornais populares de notícias (*O Outro Lado do Crime*, de Clery Cunha); a epopeia da ultraviolência (*Eu Matei Lúcio Flávio*, de Antonio Calmon); a mulher como elemento devorador e senhora de si (*Beijo na Boca*, de Paulo Sérgio Almeida); o ódio em tempos de votação eleitoral (*A Próxima Vítima*, de João Batista de Andrade); a canalhice do crime organizado *versus* o poder gay (*República dos Assassinos*, de Miguel Faria Jr.).

Como visto, o gênero da violência é amplo, cabem diversos subitens. Além dos aspectos visíveis – os hematomas e as certidões de óbito –, a violência também abriga outros tipos de perversidade. Pode aparecer em um sussurro, durante o jantar da família, e ser tão poderosa quanto uma facada na jugular.

Cada um dos filmes selecionados tem a missão de falar da violência sem engrandecê-la de

modo vazio. Abandonamos as escolhas mais conhecidas pelo grande público e preferimos elementos raros, inusitados. Afinal, cinema é um fenômeno artístico, embriagado de diversidade, de estilos, intenções.

*Eu Matei Lúcio Flávio* debocha do realismo social. Dirigido por Antonio Calmon, ovelha desgarrada do Cinema Novo, o filme peitou os cânones e deu uma resposta pop, autoral. Da mesma carne em que Hector Babenco criou *Lúcio Flávio – O Passageiro da Agonia*, um filme-denúncia, *Eu Matei Lúcio Flávio* extraiu praticamente uma história em quadrinhos, coleção de vinhetas memoráveis que muito anteciparam o cinismo das décadas seguintes. Críticas apressadas não entendem as alucinações de Calmon. Mas foi ele o responsável por colocar na tela um homem amarrado, martirizado, à imagem e semelhança de São Sebastião – figura típica na mitologia erótica, analisada por gente como Yukio Mishima. Está lá, no meio da saraivada de testosteronas. Basta olhar. Sem preconceitos. Olhar.

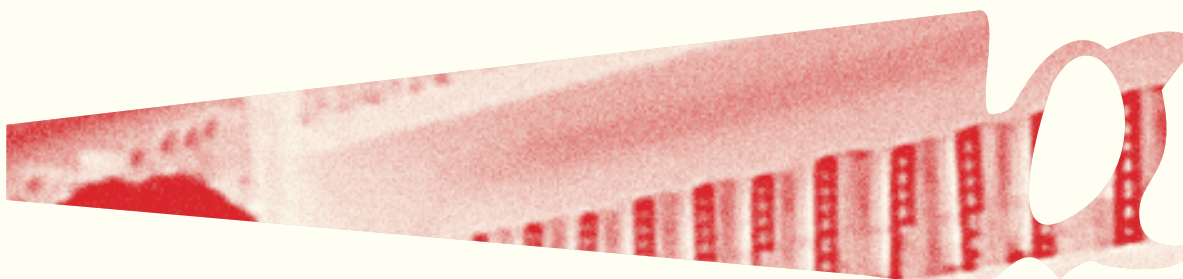
Curiosamente, violência costuma ser associada ao universo masculino. *Beijo na Boca*, produzido por Pedro Carlos Rovái – conhecido

pelas pornochanchadas dos anos 1960 e 1970 –, desconstrói esse dogma. Celeste (Cláudia Ohana), a cocota filhinha de papai, manipula um idiota. É o confronto da força bruta com a força do sexo, cheio de tintas novelescas e cartões-postais do Rio de Janeiro. Tudo planejado por Paulo Sérgio Almeida, diretor que mais tarde se especializou na franquia dos filmes de Xuxa Meneghel. *Beijo na Boca* usa algumas histórias de crimes cometidos por casais homicidas. Bonitos e, de longe, absolutamente normais.

Essa tensão entre normalidade e patologia explode em *Ato de Violência*. Como pano de fundo, vemos a análise sobre até que ponto o desejo de “constituir família” é uma tara imposta pela sociedade. Baseado em fatos reais, *Ato de Violência* aborda a história de Chico Picadinho, aqui batizado de Antônio (Nuno Leal Maia). Homem pacato, que assassina mulher, é preso, cumpre a pena. Casa-se na prisão, sai em liberdade condicional, mas repete o crime com uma prostituta. O filme traz o véu da melancolia, com passeios sombrios pelas ruas da Boca do Lixo, de São Paulo.

Falando sobre o cinema de ação no Brasil, com tiros, correrias espetaculares e poucos recursos financeiros, surge *Os Treze Pontos*, realizado em Minas Gerais. Alonso Gonçalves dirige a trama e encarna o protagonista. Um autêntico sururu no roteiro, misturando loteria esportiva – sim, houve uma época em que ela existiu – e informática. A estratégia acaba ressaltando o eterno flerte dos filmes de ação com a tecnologia. Mesmo sem firulas digitais e sem a estética de videogame que atualmente povoa os *blockbusters*, *Os Treze Pontos* deixa agradável surpresa para os espectadores.

Em tempos idos, o rádio era elemento aglutinador da família brasileira. Assim como o pinguim em cima da geladeira, o rádio ficava no meio da sala. Ao seu redor, crianças de calças curtas, o pai fazendo contas, a mãe pondo os pratos na mesa. Como nem tudo são flores, a tradição radiofônica viajou para a atmosfera barra pesada dos crimes. Casou-se com os jornais, que já batiam ponto no *métier*, e nasceram filhos como Gil Gomes. Gil misturou rádio, novela e assassinatos. Em *O Outro Lado do Crime*, de Clery Cunha, narra causos pitorescos



com a voz histérica. Anos mais tarde, Clery e Gomes trabalhariam juntos novamente, no clássico programa de televisão “Aqui, Agora”.

Televisão, por sinal, é o mote de *A Próxima Vítima*. João Batista de Andrade estava incensado com *O Homem Que Virou Suco*, sobre migrantes nordestinos na megalópole. *A Próxima Vítima* aborda novas camadas de crueldade. Perto do fim do regime militar, durante as eleições estaduais, o repórter de TV, David (Antônio Fagundes), apaixonou-se por uma garota de programa. Mergulha de cabeça na loucura de amar a mulher de todos, condenada por todos. Fagundes foi destemido o suficiente para romper com o rótulo de macho alfa em cena histórica. Ao confrontar o suspeito de um crime, acaba recebendo a medida extrema. O rapaz urina no rosto do repórter. Não há concessões, João Batista não edulcora o ódio.

*República dos Assassinos* utiliza recurso importante em nossa trajetória cinematográfica: a adaptação literária. O livro homônimo de Aguinaldo Silva causou rebuliço ao contar a história dos “Homens de Ouro”, grupo de policiais que recebeu carta branca para combater o crime no Rio de Janeiro. Aguinaldo foi editor do jornal *O Lâmpião da Esquina*, marco da comunidade LGBT, quando ainda nem sequer existia o acrônimo. Trocando nomes – para evitar consequências –, *República* afrontou o submundo do crime com elementos da mais fina flor gay. O beijo da travesti Eloína (Anselmo Vasconcellos) em Carlinhos (Tonico Pereira) ainda hoje ecoa. Dois *losers* na noite delicada e suja, ao som de Roberto Carlos, trazidos pelas mãos de Miguel Faria Jr.

Como não poderia deixar de ser, Jece Valadão aparece neste ciclo de filmes. Tanto na frente das câmeras – como protagonista, em *Eu Matei Lúcio Flávio* – quanto atrás delas – como produtor e diretor, em *A Lei do Cão*. Ame-se ou deixe-se Jece, é inegável que a sua persona mesmerizou o público durante décadas. Esteve à vontade nos crimes filmados: bicheiro, homem da lei, fanfarrão e – surpresa! – visionário. Roda-

do em 1967, *A Lei do Cão* possui um tipo de violência que seria explorada na década seguinte. Espécie de *redneck paranoia*, com jovens transviados e brasileira filosofia de botequim. Uma pérola da filmografia nacional, que permaneceu esquecida por cinco décadas, agora resgatada na programação da Mostra Curta Circuito.

2018 é ano de eleições, que podem ser tranquilas ou de terrível fanatismo. *A Próxima Vítima* já demonstrava que o mundo cruel existe, mesmo para aqueles que ficam maravilhados com a euforia cívica. Sobretudo em um país recordista de homicídios, líder em indicadores de desigualdade social e com fôlego muito curto para o exercício democrático. Debater a violência tornou-se necessidade urgente.

Felizmente para nós, a Curta Circuito usa o guarda-chuva das artes e seleciona uma, em especial: o cinema. Nele repousam vários canais de comunicação, como a fotografia, a cenografia, a escrita do roteiro, as questões econômicas da produção. Devemos observar o modo com que tudo isso é colocado na panela e remexido pela equipe de um filme. Sem a intenção ingênua de dar soluções para um problema estrutural da sociedade brasileira, lançamos o olhar para oito longas-metragens fulminantes do cinema nacional.

Para que a seriedade do drama, se é possível ser *kitsch* como Gil Gomes? Para que a tese da virilidade, se podemos debochar nas entrelinhas, como em *Eu Matei Lúcio Flávio*? O beijo na boca pode ser perverso, como o de Celeste, ou clamar por um lugar ao sol, como o de Eloína. O tapa dói na cara do repórter David, mas os moçoilos de *A Lei do Cão* dançam com a cabeça entupida de mandrix. Ao fim de tudo, pode restar apenas a derrota de Antônio em *Ato de Violência*, e o rastro das mortes que sociologia nenhuma consegue limpar. Mas cinema é também ilusão, o tiro pode ser de festim, nas lutas de *Os Treze Pontos*.

Em processo de análise comparada, a violência nos filmes brasileiros há de ser garimpa-

da como, por exemplo, os italianos fazem com os *gialli*. No Brasil, ela fornece o combustível para o fenômeno cultural que criou um edifício cinematográfico de extrema originalidade. Com os pés fincados na brutalização do cotidiano, temos uma pantera que cresce exponencialmente a todo minuto. Agora mesmo, enquanto o leitor vira as páginas.

No relicário do tempo, os debates trazidos pelos oito filmes permanecem na ordem do dia. Desafiam o narcisismo do século XXI, tão auto-centrado e falsamente equilibrado em campanhas higienistas, que não se sustentam diante de um piparote mais forte. Por trás da euforia da felicidade, da miríade de selfies, das estrelinhas em aplicativos, o mundo lá fora ruge, com a boca aberta e os dentes afiados. A violência permanece como paradigma brasileiro, brotando não apenas dos problemas sociais ou econômicos, mas também da dessensibilização das almas. Profunda, em quase todo ser humano. O cinema abre uma porta para esse enrosco. A Curta Circuito, sempre embalada na missão de resgate histórico do cinema brasileiro, traz o carnaval para a sala escura. Um curso de demônios, êxtases e reflexão. Aproveite. Porque ele está prestes a começar.

## Andrea Ormond

Formada em Letras e Direito pela PUC-Rio, é escritora, além de curadora e crítica de cinema. Autora da trilogia de livros “Ensaio de Cinema Brasileiro – Dos Filmes Silenciosos ao Século XXI”. Mantém desde 2005 o blog Estranho Encontro, exclusivamente sobre cinema brasileiro. Colabora na Folha de São Paulo e na revista Cinética, tendo participado das revistas Filme Cultura, Rolling Stone, Teorema e dezenas de coletâneas e catálogos de mostras. Na ficção publicou os livros “Longa Carta Para Mila” (2006) e “Rainha” (2017). Curadora do Curta Circuito - Mostra de Cinema Permanente.



# CRÍTICOS

## Carlos Primati

Crítico, pesquisador e curador especializado em cinema fantástico, com enfoque específico na produção brasileira. Organizou a obra completa de José Mojica Marins, o Zé do Caixão, e escreveu para catálogos abordando a obra de Carlos Hugo Christensen, Carlo Mossy, Rodrigo Aragão e outros.

## Marcelo Garrard Araújo

Jornalista, crítico e pesquisador de cinema. Editor do canal Cinema Ferox do YouTube.

## Adilson Marcelino

É negro, jornalista, pesquisador de cinema brasileiro, e criador e editor do site *Mulheres do Cinema Brasileiro*.

## João Carlos Rodrigues

Jornalista e pesquisador. Autor de *O negro no cinema brasileiro* (quarta edição), *Cine Danúbio - páginas de reflexão sobre o cinema brasileiro e João do Rio: vida, paixão e obra*.

## Ailton Monteiro

É mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará. É membro da Abraccine e da Aceccine. Mantém o blog Diário de um Cinéfilo desde 2002 e contribui também com críticas para o site Pipoca Moderna.

## Elpídio Rocha

Jornalista e cinéfilo, é um dos organizadores e debatedor do projeto Cinema Comentado Cineclubes, em Montes Claros (MG), desde 2004. Admirador e fã do cinema brasileiro nos diversos gêneros, estilos e experiências cinematográficas.

## Fernando Oriente

Crítico, professor e pesquisador de cinema. Editor e crítico do site de cinema Tudo Vai Bem, além de colaborador em outras publicações.

## Leandro Cesar Caraça

É pesquisador, professor de História e de Cinema, e Mestre em Mídias pela Universidade de Campinas - UNICAMP.

## Eduardo Haak

Escritor, paulistano, nascido em 1971. Dois livros publicados, “Tem Uma Coisa Sobre Mim Que Acho Justo Você Saber” (KBR Editora, 2011) e “Adulteração” (Edição do Autor, 2017).

## Beatriz Saldanha

Pesquisadora, crítica de cinema e curadora, mestra em Comunicação audiovisual pela Universidade Anhembi Morumbi (SP). Membro da Aceccine, escreve para a revista *Movimento* e administra a Revista *Les Diaboliques*, especializada em cinema de horror mundial visto por mulheres.

## Marcelo Miranda

É jornalista, crítico, pesquisador e curador de cinema. Mestre em Comunicação pela UFMG, é co-organizador do livro em dois volumes *Revista de Cinema - Antologia (1954-57/1961-64)* e escreve na revista eletrônica *Cinética*. Fez seleção de filmes para o Festival Internacional de Curtas de BH (2007-2013), Festival de Curtas de São Paulo (2015-2016), Festival de Brasília (2010), Indie Brasil (2013-2015), Mostra Cinema Conquista (2014-2017), Cine BH (2017), Semana dos Realizadores (2016-2017) e Pachamama (2016-2017), entre outros.

## Eliska Altmann

Socióloga e pesquisadora de cinema. Doutora em Sociologia pela UFRJ (PPGSA), membro da SOCINE - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Realiza pesquisas sobre crítica cinematográfica e cinema na América Latina. Idealizadora do portal CineCríticos.

## Fábio Leite

É jornalista e crítico de cinema. Escreveu para o Pasquim, Estado de Minas e Hoje em Dia, onde foi também editor-adjunto (caderno Cultura). Foi editor-chefe do Agenda (Rede Minas) e editou os livros “O Fim das Coisas - As Salas de Cinema de Belo Horizonte” e “Cinema em Palavras”.

## Felipe M. Guerra

Jornalista e pesquisador de cinema. Escreveu centenas de artigos para o portal *Boca do Inferno* e para seu próprio blog, *Filmes para Doidos*. Também escreveu e dirigiu diversos curtas e longas-metragens independentes.

## Bianca Dias

Psicanalista, escritora e crítica de arte. Autora do livro *Névoa e assobio* e pesquisadora em arte e psicanálise.

## Luiz Soares Junior

É professor de filosofia, crítico de cinema e tradutor. Redator da revista *Cinética*, também escreveu para a espanhola *Lumière* e portuguesa *À Pala de Walsh*; mantém um blog de tradução de crítica francesa de cinema, e está na iminência de lançar seu primeiro livro, *De forças e de fantasmas; o demoníaco no cinema clássico*.



# FILMES

**17** ATO DE VIOLÊNCIA

**29** A LEI DO CÃO

**41** OS TREZE PONTOS

**53** EU MATEI LÚCIO FLÁVIO

**69** O OUTRO LADO DO CRIME

**81** BEIJO NA BOCA

**97** A PRÓXIMA VÍTIMA

**113** REPÚBLICA DOS ASSASSINOS

# SUMÁRIO

14

**Programação**

16

**Locais de Exibição**

21

**Autorretrato de um *serial killer* da Boca do Lixo**  
Marcelo Carrard Araujo

25

**Retalhos da vida: coisas de um mundo imundo**  
Carlos Primati

33

**A lei da oferta e da procura**  
João Carlos Rodrigues

37

**Um cineasta chamado Jece Valadão**  
Adilson Marcelino

45

**Sequestro, fuga e loteria esportiva**  
Ailton Monteiro

49

**Um policial à mineira que conquista o público**  
Elpídio Rocha

57

**Um dos grandes filmes da história do cinema brasileiro**  
Fernando Oriente

62

**Intenso, amoral, cafajeste**  
Leandro Cesar Caraça

**73**

**Cubo quente**  
**Eduardo Haak**

**77**

**Rádio, Cinema e Televisão**  
**Beatriz Saldanha**

**85**

**“Eu não sou aluna de ninguém” ou**  
**Como aprender com Celeste. Uma**  
**leitura sobre Beijo na boca**  
**Eliska Altmann**

**92**

**Violência na carne**  
**Marcelo Miranda**

**101**

**Um thriller contundente e sombrio**  
**Fábio Leite**

**106**

**Os crimes do Brás e o medo**  
**de que nada mude**  
**Felipe M. Guerra**

**117**

**Imagem e violência**  
**Bianca Dias**

**122**

**O novelesco *macho* da danação**  
**e o romanesco *diva* do luto tardio**  
**Luiz Soares Junior**

**128**

**Ficha Técnica**



# PROGRAMAÇÃO

## Belo Horizonte/MG

05/03 | 20H

### **Ato de Violência**

Eduardo Escorel, RJ, 1980, 115'

**Bate-papo após a sessão com o diretor Eduardo Escorel e o ator Nuno Leal Maia**

19/03 | 20H

### **A Lei do Cão**

Jece Valadão, RJ, 1967, 100'

**Bate-papo após a sessão**

02/04 | 20H

### **Os treze pontos**

Alonso Gonçalves, BH, 1985, 107'

**Bate-papo após a sessão com o diretor Alonso Gonçalves**

30/04 | 20H

### **Eu matei Lúcio Flávio**

Antônio Calmon, RJ, 1979, 97'

**Bate-papo após a sessão com o crítico Fernando Oriente**

07/05 | 20H

### **O Outro Lado do Crime**

Clery Cunha, SP, 1979, 95'

**Bate-papo após a sessão com o diretor Clery Cunha e com o radialista Gil Gomes**

28/05 | 20H

### **Beijo na Boca**

Paulo Sérgio Almeida, RJ, 1981, 97'

**Bate-papo após a sessão com o ator Mário Gomes e o produtor Pedro Carlos Rovai**

04/06 | 20H

### **A Próxima vítima**

João Batista de Andrade, SP, 1983, 93'

**Bate-papo após a sessão com o diretor João Batista de Andrade e a produtora Assunção Hernandes**

25/06 | 20H

### **República dos Assassinos**

Miguel Faria Jr., RJ, 1979, 100'

**Bate-papo após a sessão com o diretor Miguel Faria Jr e o ator Anselmo Vasconcelos**

## Araçuaí/MG

23/03 | 19H

### **Os treze pontos**

Alonso Gonçalves, BH, 1985, 107'

**Bate-papo após a sessão**

27/04 | 19H

### **O Outro Lado do Crime**

Clery Cunha, SP, 1979, 95'

**Bate-papo após a sessão**

25/05 | 19H

### **Beijo na Boca**

Paulo Sérgio Almeida, RJ, 1981, 97'

**Bate-papo após a sessão**

22/06 | 19H

### **A Próxima vítima**

João Batista de Andrade, SP, 1983, 93'

**Bate-papo após a sessão**

## Montes Claros/MG

24/03 | 19H

### **Os treze pontos**

Alonso Gonçalves, BH, 1985, 107'

**Bate-papo após a sessão**

28/04 | 19H

### **O Outro Lado do Crime**

Clery Cunha, SP, 1979, 95'

**Bate-papo após a sessão**

26/05 | 19H

### **Beijo na Boca**

Paulo Sérgio Almeida, RJ, 1981, 97'

**Bate-papo após a sessão**

23/06 | 19H

### **A Próxima vítima**

João Batista de Andrade, SP, 1983, 93'

**Bate-papo após a sessão**

# LOCAIS DE EXIBIÇÃO

## MINAS GERAIS

### Belo Horizonte

Cine Humberto Mauro, Palácio das Artes  
Av. Afonso Pena, nº 1537, Centro

### Montes Claros

Cinema Comentado Centro Cultural  
Praça Dr. Chaves, nº 32, Centro

### Araçuaí

Centro Cultural Luz da Lua  
Rua Dom Serafim, nº 426, Centro

**Classificação indicativa 18 anos**  
**Entrada Franca**

**Em liberdade condicional, após ter cumprido um terço da pena a que fora condenado, Antonio volta a cometer um crime quase idêntico ao primeiro: em um pequeno apartamento, no centro de São Paulo, estrangula e esquarteja uma mulher.**

# ATO DE VIOLÊNCIA



# AUTORRETRATO DE UM *SERIAL KILLER* DA BOCA DO LIXO

**Marcelo Carrard Araujo**

O cinema sempre foi fascinado pela figura do assassino em série (*serial killer*), devolvendo para o público retratos desses seres que cometeram atos insanos de violência, que construíram uma narrativa muitas vezes ritualizada e repetitiva de homicídios. Clássicos absolutos como *M - O Vampiro de Dusseldorf*, de Fritz Lang (1931), são exemplos de destaque nesse conjunto de filmes. Presentes com muita intensidade na cultura pop norte-americana, os *serial killers* sempre foram um fenômeno mais comum em culturas anglo-saxônicas, com alguns desdobramentos em países europeus e na Ásia. Aqui no Brasil ainda são um fenômeno raro. Dos assassinos em série nacionais mais notórios e recentes temos Fortunato Botton Neto (“O Maníaco do Trianon”), que inspirou o livro: *Dias de Ira - Uma História de Assassinatos Autorizados* (2001), de Roldão Arruda; Francisco de Assis Pereira (“O Maníaco do Parque”); Marcelo Costa Andrade (“O Vampiro de Niterói”); entre outros. Um dos mais icônicos, ainda vivo, que faz parte do imaginário popular nacional de maneira profunda é o capixaba Francisco da Costa Rocha (“O Chico Picadinho”) que, em um espaço de dez anos, entre 1966 e 1976, esquartejou duas prostitutas em São Paulo, na região central conhecida como Boca do Lixo.

Um dos cineastas mais sensíveis do cinema brasileiro, que se notabilizou por filmes de rara beleza como *Lição de Amor* (1975), Eduardo Scorel decidiu contar a história de “Chico Picadinho” de forma muito singular, sem julgamentos e sem maniqueísmos. Em 1980, ele lança *Ato de Violência*, protagonizado por Nuno Leal Mais e Selma Egrei. O filme tem muitos pontos altos. A direção de fotografia é do irmão de Eduardo, Lauro, que já abre o filme com uma

interessante composição cromática onde as cores vermelho, azul e verde, que aparecem nos créditos iniciais, se fazem presentes nos *néons* do hotel e dos bares na região da Boca do Lixo, o famoso quadrilátero que inclui a rua do Triunfo e a rua Vitória, uma das locações do filme. Essas mesmas luzes se projetam dentro do apartamento durante a noite. Cada plano é fotografado de maneira quase documental em muitos momentos, e de grande beleza nas sequências das barcas de Niterói. A maneira como foi fotografado o presídio, com locações no Carandiru, reafirma o olhar esteta de Lauro, que consegue criar composições de uma beleza estranha, mesmo em um cenário de profunda fealdade e tristeza como os interiores de uma penitenciária. Os registros das externas na Boca do Lixo são antológicos, poucas vezes a Boca foi mostrada no cinema da maneira que aparece em *Ato de Violência*, com as sombras e a atmosfera melancólica que ilustram muito bem a jornada do protagonista rumo ao seu abismo.

Outro destaque é a trilha sonora inspirada e de grande força narrativa, composta por



Egberto Gismonti. A relação música e imagem presente no filme consegue acentuar a angústia e o desejo mórbido do protagonista, com um efeito dramático genial onde a beleza da música, algumas vezes, se funde com cenas violentas e sombrias. Um exemplo conhecido dessa relação entre beleza e fealdade, ou beleza e crueldade, aparece na trilha sonora antológica de Riz Ortolani, para o clássico *Cannibal Holocaust* (1979), de Ruggero Deodato. Os italianos, aliás, criaram essa escola estética com os filmes *gialli*, em que as narrativas dos crimes, do mistério são sublinhadas pela fotografia e pela trilha sonora de talentosos e sensíveis artistas como Luciano Tovoli (fotógrafo) e Ennio Morricone, Stelvio Cipriani, Bruno Nicolai, Fabio Frizzi, Riz Ortolani (compositores).

O roteiro engenhoso de Eduardo Escorel, com colaboração de Roberto Machado, narra a história do protagonista começando com o segundo assassinato, nos levando através de *flash backs* para seu passado, no momento em que pratica seu primeiro assassinato, seu primeiro ato de violência. A sequência mostra o protagonista nu, deitado ao lado de uma mulher na cama. Aos poucos, sem diálogos, descobrimos que ele estava deitado ao lado de uma mulher

morta e despida, o que pode caracterizar uma pulsão necrófila do protagonista. A necrofilia é um dos pontos que une a maioria dos assassinos em série, seu hábito de interagir e conviver com corpos sem vida. A sequência da mutilação tem um certo desconforto para o público não acostumado com representações mais cruas, mais explícitas da violência. O assassino, quase como um autômato, carrega o corpo da mulher até a banheira e inicia, como em um ritual silencioso e frio, o processo de mutilação do cadáver. Não choca como sequências similares que aparecem em filmes como *Henry - Retrato de um Assassino* (1986), de John McNaughton, ou *Sedução e Vingança* (1981), de Abel Ferrara, mas impressiona, principalmente pela performance de Nuno Leal Maia, que em nenhum momento é *over acting*, histriônica. Ele é um homem absolutamente comum, que poderia ser um vizinho, um amigo próximo. Mesmo com uma atuação mais contida o ator consegue, com o olhar, dizer muito nas entrelinhas. A presença de Selma Egrei, outra atriz que tem uma força expressionista nos olhos, surge como contraponto na vida do protagonista, como uma possibilidade de esperança, de redenção. Existe, porém, uma ambiguidade dessa mulher que tem um fascínio estranho pela figura do assassino, com quem se casa e tenta levar uma vida pacata de classe média baixa. Tanto essa ambientação da vida de casado do protagonista como as sequências que mostram o cotidiano do presídio e as ruas e ambientes característicos da Boca do Lixo são muito bem retratadas pela direção de arte de Paulo Chada, em uma colaboração muito eficiente com a direção de fotografia.

No primeiro depoimento para a polícia vemos dois momentos de análise interessantes. No início, vemos o protagonista amarrado em um “pau de arara”, conhecido aparelho de tortura, muito utilizado nos violentos interrogatórios de presos políticos, que o roteiro conseguiu colocar em cena em plena Ditadura Militar brasileira, como forma de denunciar a tortura política, transferindo-a para uma situação de tortura de um acusado de assassinato, fato comum em muitos subterrâneos de delega-

cias de Polícia. Outro detalhe interessante está no texto do primeiro interrogatório, em que é destacado o detalhe de que o protagonista teria cometido o homicídio por causa da negativa da vítima de ser sodomizada, sendo essa prática denominada de “coisa de veado” pelo delegado e pelo escrivão. Preconceitos e ambiguidades sexuais se fazem presentes nesse momento. Como se todo aquele contexto do crime tenha como origem o meio onde ocorreram os atos bárbaros de violência, como se fosse algo típico de protagonistas da noite da Boca do Lixo, marginais e excluídos que vivem em um território permissivo, desprezado pela sociedade. Esse espaço da vida noturna marginal, das práticas sexuais e sociais interditas criam essa atmosfera de repressão e medo. A angústia do protagonista transitando por esse espaço aparece de forma crescente em termos dramáticos, em um casamento perfeito entre a edição, de Gilberto Santeiro, colaborador de diretores cultuados do Cinema Brasileiro, como Ivan Cardoso e Júlio Bressane, com as imagens fotografadas por Lauro Escorel e a trilha sonora de Egberto Gismonti. Outro destaque do filme é o ator Renato Consorte, que interpreta Manoel, grande amigo do protagonista e figura importante para o desenvolvimento da trama.

A cronologia real dos dois assassinatos cometidos por Francisco da Costa Rocha (Chico Picadinho) ocorreu em 1966, na Boca do Lixo paulistana, onde vivia uma rotina de álcool e algumas drogas ilícitas, frequentando os bares e boates da região, onde conheceu sua primeira vítima, a bailarina austríaca Margareth Suida, que vivia na região e eventualmente fazia programas sexuais. O crime ocorreu no apartamento onde Francisco morava, na conhecida rua Aurora, um dos endereços mais movimentados da Boca do Lixo. A vítima foi estrangulada por Francisco, que em seguida a esquartejou. O segundo assassinato ocorreu dez anos depois do primeiro, em outubro de 1976. A vítima foi, mais uma vez, uma prostituta, chamada Ângela, que atendia seus clientes em um apartamento na avenida Rio Branco. O assassinato dessa segunda vítima teve as mesmas características

# RETALHOS DA VIDA: COISAS DE UM MUNDO IMUNDO

Carlos Prinati

do primeiro: estrangulamento após o ato sexual, seguido do esquartejamento da vítima. Os crimes e o agravante da reincidência fizeram desse caso uma notícia de repercussão nacional. A questão do primeiro laudo psiquiátrico ter falhado fez com que muitos desses procedimentos fossem revistos. A cobertura da mídia, o sensacionalismo foram muito grandes. Na sequência final do filme, em que vemos o protagonista sendo entrevistado, fica clara essa repercussão do caso, mas também resume a personagem, seus traumas e culpas, onde a misoginia, a relação com a figura materna são destacadas de maneira quase documental. Mesmo nessa sequência da entrevista, a interpretação de Nuno Leal Maia continua contida na medida certa. Uma performance exagerada ou repleta de clichês teria, com certeza, arruinado o filme como um todo.

Em muitos filmes inspirados em fatos reais, o verdadeiro nome dos protagonistas é trocado. Em *Ato de Violência*, o protagonista é chamado de Antônio Nunes Correia e sua noiva é chamada de Tania. As sequências onde Antônio e Tania aparecem juntos são os momentos em que o protagonista demonstra suas fragilidades e sua melancolia de maneira mais profunda, num contraponto com a performance do “caçador” que vaga pelas ruas escuras da Boca do Lixo em uma busca por algo que satisfaça sua pulsão mórbida. Um dos temas centrais da história, que ainda causa polêmicas jurídicas até os dias de hoje, é o fato de “Chico Picadinho” ter recebido um laudo psiquiátrico que fez com que ele fosse libertado da prisão e voltasse a ter uma vida normal, sem reincidência. O que se seguiu foi a exata repetição do primeiro assassinato, no mesmo ambiente, com uma vítima também

saída do universo da prostituição, com todos os simbolismos incluídos nisso. Recentemente ele passou por outro laudo onde se encontra internado, na Casa de Custódia de Taubaté, no interior de São Paulo. Mesmo com a idade avançada e o tempo de internação que já ultrapassou o limite legal, a junta psiquiátrica que o analisou chegou à conclusão de que ele não tem condições de conviver em sociedade. Sua atividade mais frequente como interno é a de pintura de quadros. A representação de “Chico Picadinho” em *Ato de Violência* não é maniqueísta, seu apelido não é dito explicitamente no filme. Nuno Leal Maia conseguiu uma interpretação realista e contida, onde a angústia da personagem o torna assustadoramente humano. Como disse o notório *serial killer* norte-americano Ted Bundy, em sua frase mais conhecida e perturbadora: “Nós, *serial killers*, somos seus filhos, nós somos os seus maridos, nós estamos em toda parte. E haverá mais de suas crianças mortas no dia de amanhã. Você sentirá o último suspiro deixando seus corpos. Você estará olhando dentro de seus olhos”.

Marcelo Carrard Araújo



A história verídica do rapaz que estrangulou e picou em pedacinhos duas moças, em plena Boca do Lixo, a rota do vício e decadência da cidade de São Paulo, é uma daquelas crônicas da vida real que superam qualquer conceito imaginado pelo cinema de ficção. *Ato de violência*, filmado em 1979 e lançado dois anos depois, é o segundo longa-metragem de Eduardo Escorel como diretor, precedido pelo elogiado drama de época *Lição de amor* (1976). Baseado no infame criminoso Chico Picadinho, vai muito além do drama policial: é uma obra-prima que toca também nos âmbitos social e existencial da questão. Permanece tão intenso hoje quanto na época em que estreou; tão vivo e pulsante – e enigmático – quanto o maníaco homicida que o inspirou: Francisco Costa Rocha, que, beirando os 80 anos de idade, segue cumprindo pena em um hospital psiquiátrico no interior paulista.

A crônica policial, com seus casos escabrosos e horripilantes, sempre foi fonte de vasto material para a ficção cinematográfica nacional. No período silencioso, o incipiente ramo das imagens em movimento trouxe filmes “posados” como *O crime da mala*, de 1908, explorando o fascínio mórbido do público pela recriação do chocante homicídio cometido por um comerciante contra seu sócio – em seguida ele esquartejou o corpo e o escondeu em uma mala, mas logo foi descoberto. Vinte anos depois, no final de 1928, ocorreu outro assassinato com características semelhantes – um homem matou a esposa grávida e tentou despachar seu cadáver dentro de uma mala, a qual começou a pingar sangue, denunciando seu macabro conteúdo e frustrando as intenções do assassino. Poucas semanas depois dos detalhes da tragédia estamparem as páginas dos jornais,

dois filmes sobre o assunto foram lançados, ambos também intitulados *O crime da mala*.

Meio século depois, o banditismo e os crimes violentos preservavam seu encanto sórdido tanto nas páginas policiais quanto nas telas de cinema – marginais notórios como o Bandido da Luz Vermelha e Lúcio Flávio, por exemplo, que chocaram a sociedade com suas peripécias fora-da-lei e posteriormente foram imortalizados em celuloide. O rol de malfeitores que estavam na boca do povo tinha também a figura sinistra de Francisco Costa Rocha, mais conhecido pela alcunha de Chico Picadinho, que estrangulou e esquartejou duas mulheres, em 1966 e 1976, depois de fazer sexo com elas em seu apartamento. Os assassinatos lhe renderam comparações com “Jack, o Estripador” e com os famigerados “crimes da mala” de décadas antes, por conta de o maníaco ter tentado se livrar dos corpos de maneira semelhante.

O intervalo de uma década entre os dois crimes equivale ao período em que o assassino esteve preso, condenado pelo primeiro homicídio; a repetição de delitos praticamente idênticos, antes e depois de seu encarceramento, instigou debates acerca da ineficácia dos sistemas penal e judiciário, bem como a responsabilidade dos profissionais médicos encarregados de avaliar as condições mentais do detento – falhando em constatar sua patologia homicida. O sentimento popular era de indignação diante da soltura de um criminoso de tamanha periculosidade.

O cinema da Boca do Lixo não poderia ignorar um caso com tanta riqueza de detalhes sádicos e doentios – ainda mais seu cenário sendo justamente o centro da cidade de São Paulo, epicentro do submundo marginalizado que misturava vagabundos, prostitutas e artis-

tas. O primeiro filme a ser lançado com argumento inspirado na vida criminoso de Chico Picadinho foi *Matador sexual*, dirigido e estrelado por Tony Vieira, com roteiro de Rajá de Aragão. Sensacionalista e de orçamento modesto, era um típico subproduto da Boca do Lixo: exploração de sexo e violência, oferecendo uma solução simples para a trajetória trágica do bandido: depois de cometer uma série de crimes contra prostitutas, o assassino conhece uma moça parecida com sua mãe e, enfim consciente de seus atos, comete suicídio. *Matador sexual* chegou às telas em agosto de 1979 e sumiu sem deixar vestígios.

Mas antes mesmo de Tony Vieira ter começado a filmar sua versão, Eduardo Escorel já pesquisava a fundo o tema de seu longa-metragem.

### O triste retrato da morte

Para preparar o longa, Eduardo Escorel passou três anos estudando o caso de Chico Picadinho, lendo artigos de jornal e documentos do processo, principalmente o dossiê médico-judiciário que tentava elucidar a personalidade complexa do criminoso. O repórter Percival de Souza, que cobriu os crimes na época e fez uma entrevista exclusiva com o assassino, também colaborou no roteiro, que é assinado por Escorel em parceria de Roberto Machado, doutor em Filosofia pela Universidade Católica de Lovaina (Bélgica) e professor da PUC-Rio, e um dos autores do livro *Danação da norma: medicina social e a constituição da psiquiatria no Brasil*, de 1978. Tamanha atenção aos detalhes resultou num filme contundente e muitas vezes com um aspecto documental.

Começa com uma tomada noturna das ruas na Boca do Lixo, repleta de hotéis de quinta categoria e pequenos apartamentos de baixa classe. Em um deles está Antônio Nunes Correia (Nuno Leal Maia), a escuridão do ambiente



invadida somente pelo brilho do luminoso em neon do lado de fora, piscando em verde, vermelho e azul, infiltrando-se pela veneziana e pulsando como um organismo vivo. Antônio sai pela noite, apressado, deixando um bilhete para o colega de quarto dizendo que teve que viajar. Ao chegar a casa, Manuel (Renato Consorte) descobre na varanda sacos plásticos com pedaços do corpo de uma mulher. Na delegacia, começa a relatar consternado sua relação com Antônio, com quem divide o apartamento: é a segunda vez que o amigo comete um crime brutal, ambos praticamente idênticos.

Antônio foge para o Rio de Janeiro e a polícia segue em seu encalço. A captura é apenas questão de tempo; o filme então retrocede dez anos e vemos Antônio despertando ao lado do corpo

nu e inerte da prostituta que ele mesmo estrangulou – mais tarde, em depoimento, ele irá alegar que não se lembra de como isso aconteceu. Calmo e compenetrado, inicia um demorado e meticuloso procedimento de sangrar e esquartejar o cadáver; coloca-o na banheira e com uma faca o reduz a pedaços pequenos, tentando livrar-se de qualquer vestígio do crime.

A seguir ele parte para a casa da mãe em Campo Grande, no subúrbio do Rio de Janeiro, onde não demora para ser encontrado pela polícia. Preso, inicia um longo e penoso processo, começando pela delegacia, onde é “interrogado” no pau-de-arara. O delegado extrai do bandido um motivo para o crime: “propôs à mulher com ele manter cópula anal, tendo a mesma se recusado terminantemente dizendo

‘Não faço isso porque isso é coisa de viado’. O interrogado desesperou com esse procedimento da mulher, o que o levou a tentar esganá-la com as mãos.” A casualidade com que cada detalhe do processo criminal é tratado ao logo de toda a narrativa revela tanto a impessoalidade do caso quanto as pequenas falhas que resultarão no completo fracasso da recuperação do criminoso. O delegado prossegue, sugerindo uma explicação simples para o ocorrido, dizendo que Antônio encarnou naquele corpo “a sua revolta por ter sido um moço sem chance na vida e por não ter tido uma família normal”. O roteiro não demorará para refutar tal comodidade, e quanto mais Antônio se revelar, menos será possível entender seu ato de violência.

### O gesto agressivo da mão

Levado para a Casa de Detenção de São Paulo, ele aguarda o resultado do processo. É visitado regularmente por Tânia (Selma Egri), sua doce e paciente noiva, que nunca o abandona e planeja se casar com ele. A espera de vários anos pela sentença enfim chega ao fim: Antônio Nunes Correia, 24 anos, acusado de homicídio qualificado, por motivo torpe e usando meio cruel, é condenado a 20 anos e seis meses de prisão. Recolhido à Penitenciária do Estado, ele passa por uma série de exames psicológicos que são incapazes de constatar qualquer anomalia; o psiquiatra decreta: “Todos os exames, entrevistas e testes realizados nos permitem excluir o diagnóstico de distúrbio endógeno de personalidade em linha psicopática. Não é um psicótico e nem um psicopata, portanto”.

Antônio consegue a comutação da pena para 14 anos, é transferido para o Instituto Penal Agrícola, em Bauru, e recebe permissão para se casar, eventualmente conseguindo a liberdade condicional devido ao bom comportamento durante todos os seus anos de cárcere.

No entanto, quando sai, não consegue manter um emprego por mais de duas semanas, não é capaz de sustentar a esposa grávida e começa a beber. Pede dinheiro emprestado, começa a sair com prostitutas e acaba se separando da mulher. Volta a morar com o antigo companheiro de quarto, que não esconde seu descontentamento com a situação. Antônio não demora para cometer o segundo crime, depois de uma noite de bebedeira pelos bares e perambulações a esmo pela cidade, quando convida uma prostituta para ir com ele até seu apartamento.

A canção que embala a derrocada de Antônio é um dos grandes achados do filme – um samba de Alcione, lançado em 1976, ano do segundo crime de Chico Picadinho. Os versos “O crime lá do banguê-banguê / No cine da Boca do Lixo / O velho mendigo na praça / A nêga que nunca negou / O triste palhaço sem graça / No circo que já desabou” parecem descrever os últimos momentos de liberdade de Antônio ao mesmo tempo que sugerem uma quase metalinguagem. A música antecipa o desfecho do caso – “O triste retrato da morte / Estampa o jornal O Dia” – evocando o papel decisivo da imprensa na construção deste cenário de violência e tragédia.

Segundo o próprio diretor, *Ato de violência* é a história da falência de todos os mecanismos institucionais envolvidos com a questão: o penitenciário, o judiciário, a polícia, a psiquiatria, a vida urbana e o próprio sistema social em que vivemos. O filme recusa interpretações de fundo psicológico ou sociológico, tecendo uma narrativa desprovida de emoções claras: Antônio combina a data de seu casamento com a mesma casualidade que fala de sua transferência para outro presídio; seus momentos de intimidade com mulheres se confundem com

violência, e um simples gesto de carinho insinuam uma agressão.

Na entrevista final, o único momento emotivo de Antônio, o criminoso não tem qualquer resposta razoável para as indagações dos repórteres, nem mesmo quando insistem em sugerir alguma fixação pela mãe (“Isso é uma coisa que Freud explicaria melhor do que eu!”), ou quando perguntam sobre sua infância – “Não sei por que matei as duas mulheres. Até agora não encontrei motivo pra isso”. Inescrutável, ele próprio sugere a dificuldade de elucidar seus motivos: “Vocês já pensaram se cada sujeito que tivesse fraco por bebida, por mulher e tivesse problema na infância saísse por aí cortando mulher em pedacinho? Acho que não sobrava mulher pro gasto!”.

Chico Picadinho ainda está vivo, continua preso, o enigma de sua maldade nunca foi decifrado. E *Ato de violência* permanece sendo um dos mais poderosos filmes a lidar com esse tema, tão atual quanto em seu lançamento.

**Carlos Primati**

**Após cometer um crime passionai, Beбето, em sua fuga, mata mais quatro pessoas. Escondido em uma cidade, não demora muito para que passe a ser conhecido entre os habitantes. Com medo, eles iniciam uma verdadeira caça às bruxas para tirar a vida do assassino.**



# A LEI DO CÃO



# A LEI DA OFERTA E DA PROCURA

## João Carlos Rodrigues

1967 não foi um ano especialmente prolífico para o cinema brasileiro, com apenas 42 longas-metragens lançados comercialmente. O saldo é irregular. Uma obra-prima de prestígio e polêmica (*Terra Em Transe*), um sucesso de bilheteria com qualidade (*Todas as Mulheres do Mundo*), três outros bem acima da média (*À Margem*, *O Menino e o Vento*, *Perpétuo Contra o Esquadrão da Morte*) e três fracassos do Cinema Novo tentando abordar a Zona Sul do Rio de Janeiro (*Garota de Ipanema*, *El Justiceiro e Mar Corrente*). Existia ainda um circuito de salas populares com ingressos a preços acessíveis, então havia público pagante. E produtores dispostos a investir. Estamos sob uma ditadura militar de direita, governo do general Costa e Silva, mas ainda falta um ano para a tomada do poder pela extrema direita com o Ato 5. Paradoxalmente é um período de grande criatividade nas artes plásticas, no teatro e na música, tropicalismo e tudo mais. No cinema um pouco menos, como constatamos no caso em questão, produto típico do cinema comercial popular.

Visto hoje, cinquenta anos depois da estreia, *A Lei do Cão* é um filme como hoje não se faz mais. Produção privada, sem incentivos estatais (que então mal existiam), coproduzida por poderoso distribuidor com boa penetração no circuito Metro, um dos melhores do país. Um filme feito para o público, principalmente o masculino, e que pode ser enquadrado no então florescente subgênero “policial carioca”.

É uma produção Jece Valadão, a décima primeira de sua parceria com Herbert Richers. Erra quem pensar que todos esses filmes fossem dirigidos por ele, ou que girassem em torno de sua persona cinematográfica (o malandro carioca) e o submundo onde vive. Para espanto

dos pesquisadores, o menu é bem variado, indo de comédias musicadas com Jerry Adriani a melodramas sociais, passando evidentemente pelo gênero que o consagrou no início dos anos 1960 com *O Boca de Ouro* e *Os Cafajestes*.

Além de ótimo ator e produtor antenado, Jece foi também diretor. Não um grande diretor, mas um diretor correto e vigoroso. Já na primeira versão de *Bonitinha Mas Ordinária*, coproduzida por ele e assinada por Billy Davies, ele teria dirigido várias sequências, segundo me revelou a Odete Lara. Seu primeiro filme (*Procura-se Uma Rosa*) foi bem de crítica e mal de público. Com o segundo (*História de Um Crápula*) aconteceu o inverso. A comparação dos títulos mostra que o público prefere a barra pesada. *A lei do cão* foi o quarto e estreou em dezembro de 1967, um bom ano no qual o Jece-produtor lançou outros três, um deles o seu projeto mais ambicioso e bem sucedido até então, *Mineirinho vivo ou morto*, dirigido pelo Aurélio Teixeira, outro grande sucesso.

Os fãs do Jece-ator não acharão maiores atrativos em *A lei do cão*, onde ele, apesar de encabeçar os créditos, só aparece poucos minutos num papel pouco interessante. O protagonista é um estreado não ator (Paulo Frederico) que, embora não esteja de todo mal, não seguiu carreira. Parece que toda captação do dinheiro para a produção passou pela exigência de sua contratação. A investigar melhor. O argumento é do próprio Jece (outras fontes citam o dramaturgo Hélio Bloch, mas não está na ficha técnica), que consta também como roteirista embora esse trabalho tenha sido feito pelo Braz Chediak, que nos créditos surge apenas como dialoguista. Segundo este, a segunda parte foi escrita pelo ator Mário Lago, que também não consta dos créditos. Tanto Jece quanto Chediak fizeram posteriormente coisa bem melhor, pois enredo e roteiro são exatamente o ponto fraco da película, cujas duas partes são excessivamente contraditórias no tratamento do protagonista.

Vamos ao filme.

Depois dos créditos superpostos sobre planos de Jece matando pessoas a tiros num descampado, caímos no Rio de Janeiro. Noite. Enquanto um casal se diverte na cama, um homem espreita num carro defronte da casa. Movido a comprimidos. Será um assassino profissional, um detetive ou simplesmente um corno injuriado? O amante se despede da mulher e caminha assobiando feliz da vida. É interceptado pelo homem do carro que, depois de alguma luta corporal, o mata a golpes de canivete. O assassino parte no carro em disparada. Em casa ele telefona para a mulher da primeira cena, que é sua noiva e garante ter ficado só a noite inteira. No papo citam Nelson Rodrigues (“viver é a única coisa que vale a pena”). Clima de decadência. Logo depois descobrimos que ele é Beбето de Tal, filho de pai rico e mãe bebum (e também adúltera, saberemos no decorrer da trama). Um delegado começa a investigar. Ao fundo, o rock brasileiro da desconhecida banda The Babies (!) com a música título e outras.

Temos a boate Sancho Panza, reduto de Beбето e sua turma. O assunto das conversas vai de Sartre a Wanderléa. Drinks e danças. O grupo é da pesada e tem regras rígidas e castigos exemplares, o pior deles a curra depois da vítima ingerir um vidro inteiro de anfetaminas. Que tal? Uma menor de idade, namorada do assassinado, diz coisas comprometedoras, leva uma surra e morre. A polícia aperta o cerco. Beбето resolve fugir do Rio, sem rumo. E atropela de propósito um guarda rodoviário. Ele é um monstro, o arquétipo do filhinho de papai irresponsável.

Aqui se encerra a primeira parte da narrativa, uma espécie de *film-noir* nacional. Ritmo frenético incentivado pela trilha sonora, violência, juventude transviada, os pais imperfeitos, o policial dedicado, mulheres bonitas (mas sem nudez) – eis a fórmula do sucesso comercial que a direção leva adiante com sua moderada competência.

Tudo começa a mudar quando chegamos na segunda parte. Na sua fuga desesperada, Beбето vai parar numa estradinha de terra em não sei onde, e conhece um matador de aluguel (o mesmo dos créditos, ou seja, Jece Valadão, o tal) que resolve protegê-lo e dar-lhe guarida em sua casa numa cidadezinha perto dali. Esta é introduzida ao espectador (e ao protagonista) por um coro de crianças cantando o Hino Nacional na porta da escola. É um outro mundo. Troca de olhares entre a bela professorinha trigueira e o monstro carioca. Ela está noiva de um capiau, mas sonha sair dali, dá mole e os dois são surpreendidos aos beijos. Confusão na cidade. Querem espancar Beбето, que é salvo pelo matador.

Aqui tudo mudou, as referências são quase de *western*, os enquadramentos da natureza e do casario, o ritmo meio lento. A trilha sonora agora é bem mais brasileira, composta pelo Maestro Carioca.

Chama atenção do espectador a mudança de tom no tratamento de Beбето. Na cidade grande, um perigoso assassino. A polícia ainda lhe segue os passos. No interior, de agressor passa a vítima. E tudo pelo sincero amor à professorinha que parece ter regenerado o problemático filhinho de papai?

Podemos assim incluir *A Lei do Cão* na lista de obras que fazem da oposição cidade/campo o seu tema, neste caso, subjacente. Diferente, entretanto da maioria esmagadora, aqui o campo não é apresentado como uma alternativa desejável aos pecados da cidade grande. Pelo contrário, é ainda pior. O controle social (que no Rio era permissivo a ponto de Beбето matar e não ser preso) é muito mais rigoroso numa cidade pequena. A professora não tem direito de trocar de noivo, os pais proibem as crianças de ter aulas com a pecadora, os forasteiros são vistos com desconfiança, as divergências são resolvidas na porrada. Cidade pequena, inferno grande – diz um velho provérbio italiano.

Há toda uma angústia niilista que não se espera encontrar num filme comercial de rotina. A sociedade urbana moderna é inviável. A sociedade rural arcaica igualmente. Quando



Bebeto era mau e exorbitava de sua condição social favorecida, ficava impune. Quando parece estar “indo pelo bom caminho”, o caminho do amor, as coisas desandam. A saída, onde fica a saída? Não há. Esse desencanto vai surgir outras vezes nas obras de Jece Valadão e Braz Chediak e me parece originário do mundo ficcional de Nelson Rodrigues, na época cunhado do primeiro e evidente admiração do segundo.

A quebra dos clichês tradicionais de um filme desse gênero, onde uma mensagem moralista sempre se impõe no final com a prisão do culpado ou sua morte trocando tiros com a polícia, não é frequente. Há uma grande contradição entre o odioso Beбето da primeira parte e seu romântico avatar da segunda, numa mudança de tom um tanto abrupta e quase inverossímil que, como dissemos antes, prejudica o andamento da trama. Terá sido por deficiência do protagonista? Não teria sido mais coerente que continuasse predador e fosse por isso justificado pela população como Inimigo Público nº 1? A redenção pelo amor é um dos subtemas do filme ou estou delirando?

Essa mudança de rumo é o detalhe que faz *A Lei do Cão* diferente da produção corriqueira do esquema em que foi realizado: o diálogo quase direto entre a oferta e a procura do cinema brasileiro e seu público, que existia meio século atrás e não voltará mais. Uma produção bastante representativa de sua época, o período pré-Embrafilme.

**João Carlos Rodrigues**



# UM CINEASTA CHAMADO JECE VALADÃO

**Adilson Marcelino**

Jece Valadão nasceu em Campos dos Goytacazes, no dia 24 de julho de 1930. Referência icônica na cinematografia brasileira, circulou pelas suas mais diferentes fases – Chanchada, Cinema Novo, Cinema Marginal, Cinema Popular, Era Embrafilme, Cinema dos Anos 80, Retomada.

Jece é daqueles atores que, ainda que tenham trafegado também pelo teatro e pela televisão, são essencialmente cinematográficos. Como são, cada um em seu registro, também outros como Grande Otelo, Paulo José, Milton Gonçalves, Nelson Xavier, Otávio Augusto e Anselmo Vasconcellos.

Jece atuou e produziu tantos filmes importantes, que estampou em seu currículo encontros memoráveis. São inúmeros os momentos luminosos, mas de cara é fácil registrar títulos como *Rio 40 Graus* e *Boca de Ouro*, de Nelson Pereira dos Santos, *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra, *Mineirinho Vivo ou Morto*, de Aurélio Teixeira, *Navalha na Carne*, de Braz Chediak, *Memórias de um Gigolô*, de Alberto Pieralisi, *O Gigante da América*, de Julio Bressane, *Eu Matei Lúcio Flávio*, de Antonio Calmon, *A Idade da Terra*, de Glauber Rocha, e *Encarnação do Demônio*, de José Mojica Marins.

De *Os Cafajestes*, um dos seus maiores sucessos, tanto de público como de crítica, tomou emprestado a alcunha que encarnou à frente e atrás das câmeras, marcando, embaçando e misturando sua vida e obra.

Vida afora, Jece passou a ser identificado, tanto na esfera pública como na privada, seja como artista ou indivíduo, desde como o próprio cafajeste até alternâncias que povoam esse universo, como o canalha, o machista e o durão. E formou com a atriz Vera Gimenez, uma de suas esposas e estrela de vários de seus filmes,

um dos casais mais explosivos e marcantes do cinema e da cena artística da década de 1970.

Jece vai encarnar e explorar essa persona em vários filmes que produzirá e atuará, assim como também em aparições públicas, seja em programas de auditório ou em entrevistas estampadas em jornais em tons escandalosos e sensacionalistas. É o típico caso em que artista e personagem formarão uma simbiose tão poderosa, que o imaginário do público ficará marcado por essa conjunção até a sua morte e para sempre depois dela.

É, inclusive, o personagem urdido a partir do corpo e da postura do ator que o encarna que vai garantir, muitas das vezes, a corrida do





público às salas de cinema, sobretudo do circuito popular, fazendo tilintar as bilheterias e permitindo que Jece construa carreira extensa, filme após filme.

Em paralelo, é como se Jece ocupasse, no imaginário do público, lugar semelhante de outros atores como Charles Bronson e Clint Eastwood, que também, à época, encarnavam tipos do gênero em filmes policiais e de ação americanos, ainda que no seu caso muitos filmes também tenham acrescentado pequenas ou fartas doses de erotismo, marca indelével do cinema popular.

No entanto, mesmo com todo esse simbolismo e essa senhora filmografia, o grande público e mesmo boa parte dos cinéfilos ainda conhecem muito pouco de sua faceta como diretor, que soma quase duas dezenas de filmes e vai da década de 1960 até o início dos anos 1980. E isso passados mais de 50 anos de sua estreia como cineasta e mais de 10 de sua morte – ocorrida em 27 de novembro de 2006.

Ainda que vários dos filmes tenham feito sucesso à época de seus lançamentos, sua carreira como ator e produtor eclipsou tanto a do realizador, que muitos anos depois, e já na era da internet, poucas publicações se debruça-

ram sobre essa parte de sua obra, para produzir fortuna crítica. Pode-se citar, dentre outros poucos, o blog Estranho Encontro, da curadora desta Mostra, a crítica e pesquisadora Andrea Ormond; e a saudosa Revista Zingui! – que tive a felicidade de fazer parte da equipe, primeiro como colaborador e depois como crítico e colunista fixo, e, por fim, também como editor.

Os filmes que Jece Valadão dirigiu são um capítulo à parte em sua carreira, assim como também o é sua produtora, a não menos mítica Magnus Filmes, na história do cinema brasileiro. Pois ainda que tenha, em algumas vezes, visitado o drama – como em *A noite do meu bem*, e na comédia *A filha de Madame Betina* –, é no gênero policial que ele eternizará seu nome, já que quase todos os seus títulos estão nesse universo. *O matador profissional*, *Obsessão*, *Nós*, *Os canalhas*, e *Os Amores da Pantera* são alguns deles.

E, dentre eles, alguns filmes raros e sumidos do circuito, como o citado *A noite do meu bem*, *As sete faces de um cafajeste* – que voltou à cena via Canal Brasil –, e *A Lei do Cão*.

*A Lei do Cão* gira em torno do playboy Bebeto, que mata a canivete o amigo Eduardo (Edson Machado) por causa de Marta (Betty Faria). Depois, mata de pancada Alzirinha

(Adriana Prieto), foge da polícia, mata mais dois policiais durante o trajeto, é perseguido por um comissário (Wilson Viana), e encontra guarida no enigmático matador de aluguel encarnado por Jece Valadão, alojando-se em sua casa em uma vila quase perdida no mapa.

No mesmo dia de sua chegada, Bebeto conhece e se apaixona pela professora primária Alice (Esther Mellinger), que, na própria noite de noivado, corresponde ao amor do forasteiro e atíça a ira dos habitantes do vilarejo.

*A Lei do Cão* é filme em preto e branco, com fotografia assinada por Antonio Smith, produzido por Jece e por Herbert Richers, e marcado em sua narrativa por dois momentos distintos.

Na primeira, a fase asfalto, com as andanças boêmias de Bebeto no Rio de Janeiro junto à sua turma de transviados, como era conhecida certa casta de jovens dos anos 1960, que até amavam os Beatles e os Rolling Stones, mas sobretudo o iê iê iê da Jovem Guarda do Rei Roberto Carlos, do Tremendão Erasmo Carlos e da Ternurinha Wanderléa.

Em divertida cena em que toda a turma está dançando sob a batuta da banda The Baby's com o rockzinho cujo refrão proclama a tal “lei do cão”, a moçoila jura amor eterno e único por Roberto, esnoba Wanderley Cardoso, outro ídolo romântico da Jovem Guarda, e detona, de puro ciúme e inveja, a rainha da cena toda, a moderníssima Wanderléa.

É nessa primeira parte que o filme coloca em cena duas atrizes marcantes na história do cinema brasileiro e ainda em início de suas carreiras: Betty Faria e a saudosa e estonteante Adriana Prieto. Betty e Adriana repetiriam a parceria com Jece em *As Sete Faces de um Cafajeste*.

Nesse primeiro tomo, o filme focaliza todo o desregramento que marca a vida de Bebeto, como as noitadas e as matinês no *dancing*, a bebida, os assassinatos e a família disfuncional, com os pais ricos interpretados pelos veteranos Henrique Martins e Neusa Amaral. Ela, uma mãe flagrada pelo filho em momento adúltero.

Bebeto comete seus assassinatos como se fosse um psicopata de carteirinha, pois não demonstra perturbação nenhuma. É capaz mesmo de fazer jogo de gato e rato com Marta,



em telefonema logo após assassinar Eduardo, que momentos antes estava aos amassos com ela, enquanto Beбето os vigiava pela janela, camuflado em carro estacionada na rua.

Ver a mãe bêbada e depois ouvir o telefonema dela para o amante parece perturbá-lo muito mais. E quando coloca na mala de fuga o porta-retratos que estampa um momento aparentemente idílico dele com ela, o gesto insinua uma relação subterrânea de filho para mãe, que pode tanto referenciar um acento erótico como também resguardar uma possibilidade de instantâneo de pureza infantil e familiar antes do total desmonte moral.

Já na segunda parte, quando a ação vai para o campo, o filme muda completamente de registro, com um Beбето inclusive revelando e externando facetas existenciais apenas esboçadas antes, ainda que o registro adotado pelo ator Paulo Frederico não dê conta de encarnar, a contento, todas as nuances.

E é aí que entra em cena o Quinzinho de Jece Valadão, o típico matador de aluguel solitário, com acento existencialista e alta dose de niilismo.

Jece Valadão vai transitar entre o novo casal de apaixonados, Beбето e a professora Alice, depois de ela ser escorraçada, não só de casa, mas ignorada por toda a vila, ao traír o noivo no dia da cerimônia com o forasteiro recém-chegado.

Aliás, a Alice do campo, de Esther Mellinger, ainda que viva aparentemente – e depois veremos o quanto a aparência se tornará realidade dura – encarcerada pelo local e vida primitiva que leva, é muito mais liberta e senhora de si do que o cinismo burguês que marca a Marta da cidade, de Betty Faria. Já a Alzirinha de Adriana Prieto seria como uma possibilidade entre as duas, na sua entrega aos desvarios da paixão, mas selada com a morte.

De rifle sempre à mão, o cético matador, entre um serviço e outro, protege o casal desgarrado, enquanto todo o vilarejo fica de suspensão à espreita e esperando a primeira oportunidade para o ajuste de contas.

De cá da plateia adivinhamos que mais cedo ou mais tarde esse momento de explosão acontecerá. E quando, finalmente, ele acontece, é

como se aquele povo e aquele lugar retomassem as rédeas da ordem imposta e acordada entre eles.

Não à toa, há o uso certo do Hino Nacional na trilha sonora, entoado diariamente pelas crianças no pátio da escola, como a simbolizar em estado bruto o slogan “Ordem e Progresso” da bandeira, mesmo que ela esteja encharcada de sangue e de fúria.

*A Lei do Cão* é filme da primeira fase de Jece Valadão como cineasta. E já aí está nítido o estilo do realizador, que em filmes posteriores alternará entre bons e maus momentos, a cada produção firmando seu nome no cinema policial, uma das páginas mais fascinantes do cinema brasileiro, ainda que seja um baú a ser (re)descoberto ou revisitado, como faz agora esta edição da Curta Circuito.

**Adilson Marcelino**

# Um grupo de malfeitores persegue a jovem viúva de um técnico em informática que havia descoberto a chave para fazer os treze pontos na loteria.

# OS TREZE PONTOS



# SEQUESTRO, FUGA E LOTERIA ESPORTIVA

Ailton Monteiro

*O diretor Alonso Gonçalves aposta na aventura romântica em Os Treze Pontos*

Ao ver *Os Treze Pontos* (1985), ou outro filme de Alonso Gonçalves, como *Confronto Final* (2005), é fácil se pegar pensando no diretor como uma pessoa que, desde criança, é fascinado pelo cinema de ação, principalmente o produzido nos Estados Unidos. Gonçalves é um cineasta nascido no município de Formiga, em Minas Gerais, e *Os Treze Pontos* foi o seu segundo longa-metragem.

Na década de 1980, quando o filme foi exibido, havia um *boom* de obras do gênero estreladas por nomes como Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger, Chuck Norris, entre outros, que podiam ser vistas como uma espécie de continuação simplificada e mais bruta das produções da década anterior, encabeçadas por astros como Clint Eastwood e Charles Bronson.

Ao contrário dos filmes protagonizados por esses astros, porém, *Os Treze Pontos* traz um herói comum. Não se trata de um ex-combatente de guerra, um policial ou um homem cheio de músculos, mas uma pessoa que estava no lugar certo e no momento certo na hora de exercitar seus feitos heroicos. Em nenhum momento temos uma informação de onde nasceram os dons de bom lutador de Luciano, o protagonista vivido pelo próprio Alonso Gonçalves.

Assim como as produções de sua década, *Os Treze Pontos* utiliza uma decupagem simples e eficiente que valoriza as cenas de luta, a fim de oferecer uma boa visão ao espectador que aprecia uma boa briga. Vale lembrar que vários cineastas de Hollywood flertaram com o boxe, justamente por ser uma luta que pode ser vista com clareza e interesse pela audiência, ao con-







trário do que tem prevalecido nas montagens picotadas de *thrillers* de ação do novo milênio realizados nos Estados Unidos, como os dirigidos por Ridley Scott (caso de *Gladiator*) e Paul Greengrass (os filmes da franquia *Bourne*). São trabalhos que chegam a privar o espectador de visualizar as lutas e ainda disfarçam uma suposta falta de habilidade dos cineastas na condução de uma boa coreografia de ação.

O trabalho de Alonso Gonçalves encontra poucos pontos de intersecção com o cinema brasileiro que lidou com a violência em anos anteriores. Se pegarmos, por exemplo, obras como *Ódio* (1977), de Carlo Mossy, e *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979), de Antônio Calmon, veremos se tratar de uma proposta bem distinta. Realizado em um momento em que havia uma maior liberdade dos cineastas em mostrar tanto o sexo quanto o sangue de maneira mais gráfica, o filme de Gonçalves é de uma ingenuidade admirável, ao contar uma história romântica de heroísmo.

Luciano, que posteriormente saberemos se tratar de um fotógrafo que vive sozinho em uma casa modesta, tem como grande arma em

uma situação de emergência à frente de bandidos sua inteligência, seu raciocínio rápido e seu instinto de sobrevivência. Em suas mãos, uma faca e uma vara de pescar tornam-se uma lança capaz de matar um de seus perseguidores.

Aliás, a cena da lança acertada no pescoço de um dos bandidos é uma das poucas em que a violência gráfica se destaca no filme, existindo mais para enfatizar as habilidades de Luciano do que para glorificar o ato de violência em si, ou cultuar o *gore*. Tanto é que, mais à frente, o herói confidenciará a Laura, a jovem que ele salvou, que se sente mal pela morte daquele homem, diz que nunca havia matado ninguém antes. Nesta fala, como em outras, é onde mais percebemos as fragilidades de Alonso Gonçalves no trato com as palavras, nos diálogos do filme, homem de ação que é.

Em sua vontade de ser independente, Gonçalves preferiu fazer ele mesmo tudo sozinho: roteiro, direção, produção e o papel principal. Sai mais barato para o realizador: ele faz o que deseja e ainda personifica, ele mesmo, a figura de um herói louvado tanto por seus atos de

olhar. Não que fosse feio fazer um filme que explorasse também o desejo, mas talvez o cineasta tenha se sentido mais confortável fazendo uma obra mais inocente, sem nudez ou um apelo à sensualidade.

Enquanto isso, também somos apresentados com uma explicação no mínimo curiosa para ela ter sido sequestrada pelos bandidos. É quando o título do filme, *Os Treze Pontos*, passa a fazer sentido: refere-se aos 13 pontos da Loteria Esportiva, um jogo muito popular na década de 1980. O marido de Laura havia descoberto uma fórmula para acertar os 13 pontos e a tal fórmula estaria anotada em um livro preto, antes de ele ter sido assassinado pelo próprio sócio.

Podemos dizer que o tal livro seria uma espécie de *mcguffin*, recurso bastante comum nos filmes de espionagem, algo que o próprio Alfred Hitchcock utilizou de maneira bem transparente em vários de seus trabalhos do gênero. Trata-se de um elemento que serve como um dispositivo do enredo, algo que dá sentido à trama, mas que, ao mesmo tempo, não é a peça mais importante, já que em filmes como este e em tantos outros o que mais importa é a ação e a atmosfera de excitação ou suspense.

A história de *Os Treze Pontos* começa com Luciano pegando um ônibus em uma estrada e carregando sua vara de pescar. Um carro passa rápido e buzinando pelo ônibus e o protagonista vê, na janela do carro, uma mulher pedindo ajuda. Como ele foi a única testemunha ocular, e o único disposto a ajudar, ele decide descer da condução quando percebe que pode prestar socorro.

De fato algo muito perigoso estava acontecendo. A câmera subjetiva revela uma situação em que tanto a mulher como também um homem estão reféns de um grupo de bandidos. O herói só consegue entrar na casa com alguma vantagem quando a maior parte dos capangas deixa o local a fim de executar o sujeito raptado.

Luciano, habilmente, consegue desarmar o agressor da sala e fugir de lá correndo com a mulher pelos campos. A visão do espaço verde e daquele casal sem nenhum vínculo até então e em busca de sobrevivência até daria para alimantar uma imagem bem romantizada, mas o

bravura quanto por sua boa vontade em cuidar bem de Laura até que ela não esteja mais na mira dos assassinos.

Pode-se dizer que o cinema brasileiro não tem uma tradição forte com o gênero, com cenas de ação bem elaboradas, feitas com dublês e técnicos especialistas. E por isso é interessante entrar em contato com uma obra como esta, claramente uma produção barata e bem pouco conhecida do grande público, mas que tem uma eficiência que produções mais caras feitas nos Estados Unidos não têm no que se refere à elaboração de sequências de ação.

Alonso Gonçalves ter feito este trabalho, na cara e na coragem, fazendo de si mesmo o herói que salva a moça bonita, é trazer para si a realização de uma fantasia. Mas não uma fantasia com pitadas de erotismo, como era comum ver no cinema brasileiro do período, especialmente nos anos 1980. É até um tanto inocente o modo como ele vê a moça com olhos de quem está apaixonado, usando o campo e o contracampo para deixar bem claro o clima que ficou no ar entre os dois. Há pureza no sentimento e no

filme, em sua narrativa que opta por explorar o suspense naquele momento, prefere dar continuidade, sem interrupções, à fuga e à perseguição pelo campo.

O herói se transforma em um exército de um homem só, preparado para vencer com inteligência os criminosos e até o avanço de um cão treinado. Por pouco o cachorro não tem o mesmo destino do sujeito da lança, mas, durante o embate, o animal não chega a morrer. Mesmo para uma década menos preocupada com os maus tratos com os animais é possível perceber a sensibilidade de Gonçalves nesse quesito.

Assim, a violência em *Os Treze Pontos* é mais suavizada, além de haver um interesse também em trazer o filme para um público maior, seja ele jovem, seja um público mais velho, que talvez se sentisse incomodado com algo mais sangrento. Trata-se de diversão para toda a família, até mesmo para quem quiser ver o filme como uma comédia involuntária ou uma produção *trash*.

Mas bom mesmo é vê-lo como um achado, como um filme digno de respeito, descoberto e valorizado em tempos de cinismo, principalmente no atual momento de reajustamento e reaquecimento do cinema de gênero no Brasil, seja o horror, o policial ou o filme de ação. Dentro desse cenário, é bem-vindo um filme que tem um compromisso com a aventura, e que faz isso sem esperar por recursos do governo ou uma situação econômica favorável para ganhar dinheiro com cinema popular.

Lembremos que *Os Treze Pontos* já tem mais de 30 anos de sua realização. E que mesmo naquela época o que dava mais lucro no circuito exibidor eram os filmes dos Trapalhões, que de certa forma até têm vários pontos em comum com este trabalho de Gonçalves. Claro que se podem destacar também as falhas, como quando, numa cena de luta, Luciano dá as costas a um dos bandidos para verificar se Laura estava bem. Ou dos vários tiros que não o acertam. Ou de quando ele deixa a mulher sozinha em um telefone público em uma área perigosa, ficando no ar uma sensação de *déjà vu*, ao nos fazer lembrar certos filmes de suspense com *serial killers*.

Mas isso faz parte do jogo e da diversão desse tipo de produção, em que nem sempre aquilo que é mais provável é o que será visto em cena. Lembremos que *Os Treze Pontos* é mais herdeiro do cinema de ação hollywoodiano, que se estabeleceu na era do cinema mudo, do que de um cinema mais moderno, seja ele realista, seja adepto de alegorias sofisticadas.

**Ailton Monteiro**



# UM POLICIAL À MINEIRA QUE CONQUISTA O PÚBLICO

**Elpídio Rocha**

Iniciando a narrativa, a câmera apresenta o cenário e acompanha o ônibus que segue por uma estrada de terra. Em seguida, um carro ultrapassa o coletivo e desperta a atenção de Luciano, fotógrafo que incorpora o herói prestes a sair de sua “zona de conforto”, seu cotidiano tranquilo, e envolve-se numa aventura policial em que os riscos crescem ao longo da projeção. Existe uma mulher em perigo e Luciano, assumindo a persona do mocinho da história, parte em socorro da vítima.

A trilha sonora reforça o suspense e acompanha o resgate de Laura, jovem viúva perseguida pelos criminosos. A dupla de protagonistas escapa e, literalmente, corre durante um bom tempo antes de estarem seguros e livres dos malfeitores – na fuga é inevitável a luta com os criminosos, a perseguição de um cão e o confronto mortal com um dos vilões.

Em *Os Treze Pontos*, produção de 1985 dirigida pelo mineiro Alonso Gonçalves (também intérprete do herói Luciano), temos a história de um personagem envolvido, por acaso, na trama em que os bandidos buscam um “livro de capa preta” com a fórmula mágica para acertar os 13 jogos da loteria esportiva. São os anos oitenta e a loteca – avó da quina e da mega-sena – representa a fantasia do enriquecimento rápido.

O falecido marido de Laura (interpretada por Helenice Aleixo) era um matemático e especialista em computadores que tinha o objetivo, ou a obsessão, de encontrar a fórmula dos números, estatísticas e cálculos para vencer o desafio da loteria esportiva. Ao conseguir o sucesso, é morto e coloca a esposa como alvo da quadrilha liderada por Ayres (Pedro N. Campos).

## Cinema Policial e Mineiro

São essas informações que norteiam a construção da história de *Os Treze Pontos*, obra inserida no gênero policial – categoria clássica do cinema que aborda o crime e seus vários elementos característicos: roubos, criminosos, detetives, perseguições, mistério, mortes, etc. Consagrado e difundido pelo cinema americano, o policial tem suas ligações ancestrais com os filmes de gângsteres dos anos 1930 e as produções em preto e branco de 1940, os filmes noir que tanto influenciaram (e influenciam) títulos consagrados como *Chinatown*, *Blade Runner*, *A Estrada da Perdição* e *Los Angeles - Cidade Proibida*.

O crime é o ponto de partida para narrativas que assumem as particularidades e características dos países em que os filmes são produzidos. França, Itália, Hong Kong, Coreia do Sul se apropriam dos elementos típicos das produções dos Estados Unidos adaptando-os aos valores, significados e temperos locais. E, obviamente, os brasileiros estabelecem sua nomenclatura característica nas produções nacionais.

Historicamente, *O Assalto ao Trem Pagador*, de Roberto Farias, ocupa papel de destaque na cinematografia policial do país; é a história de um roubo que incorpora a crítica social na organização e execução de um crime quase perfeito. *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* e *Pixote*, ambos de Hector Babenco, prosseguem com a abordagem das mazelas sociais e o retrato dos marginais e marginalizados. Já *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, caminha pela experimentação linguística e estética oxigenando a narrativa fílmica. E não podemos esquecer os campeões de bilheteria da Retomada: *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund, e *Tropa de Elite*, de José Padilha.

Todos os filmes citados se estruturam incorporando as peculiaridades do Brasil, mas são representantes de um modelo narrativo carioca ou paulista. Em contraponto, temos as particularidades de *Os Treze Pontos*: uma produção mineira filmada em cenários locais com elenco de “gente como a gente”. Minas Gerais sempre foi um espaço geográfico muito referenciado pelo cinema nacional – e aí está o xis da questão:



o espaço físico, humano e cultural, na maioria das vezes, é trabalhado por diretores que não são naturais do Estado.

A representatividade de Minas vem das origens do cinema nacional com as produções de Humberto Mauro, mineiro de Cataguases, que construiu uma obra sólida e legitimamente brasileira trabalhando com os elementos típicos do ambiente rural numa narrativa fluida e efetivamente cinematográfica. Apesar do pioneirismo de Mauro, Minas Gerais, como a maioria dos estados brasileiros, precisa recuperar e valorizar cada vez mais a sua produção local estimulando o trabalho contínuo de novos cineastas.

Em *Os Treze Pontos* estão os espaços rurais e urbanos marcados pelas características da época reveladas também pelos carros, ônibus, vestuário, casas e telefones – tanto o fixo quanto o típico orelhão de ficha tão comum nas esquinas. E os personagens falam e se movimentam como pessoas que poderíamos encontrar casualmente pelas ruas da cidade naquela década de 1980. No figurino “oitentista”, vale a pena destacar o chapéu, o blusão e o embornal de Luciano – elementos que individualizam e identificam muito bem o herói da aventura.

## Narrativa Popular

O filme traz as imagens necessárias para valorizar o teor de ação e aventura da história: são cenas de luta com socos à vontade e armas diversas como facas, revólveres e até a lança improvisada do protagonista. Existe uma noção interessante de movimento no desenrolar da trama já que os personagens mantêm uma fuga constante dos bandidos e deslocam-se em busca de segurança e proteção.

O humor também é uma característica em *Os Treze Pontos*. O encontro do casal com um bêbado oferece um respiro para os risos durante a escapada; e o bêbado se apresenta conforme o tipo humorístico que já esperamos: fala “enrolada”, terno xadrez e andar cambaleante à procura do seu cachorro. Da mesma forma, o trio de criminosos que invade a casa de Luciano e o enfrenta numa coreografia de socos, pontapés e caretas é bem eficiente ao provocar sorrisos na plateia.

Obviamente, o convívio de Laura e Luciano promove o envolvimento sentimental do casal. O herói vai se encantando com a viúva indefesa e começa a experimentar emoções que vão estabelecendo a já tradicional perspectiva

romântica. Cabe aos espectadores torcer pelo casal à espera de um final feliz.

Temos, portanto, a construção de uma narrativa cinematográfica popular que não tem medo de trabalhar na conquista do público, utilizando os elementos do cinema de gênero para atrair os consumidores. A história policial identifica muito bem os bons e os maus; a trama vai aos poucos estabelecendo a relação sentimental dos protagonistas; os momentos de ação e de suspense são elaborados no desenrolar do filme; o humor aparece para valorizar cenas específicas do roteiro. A receita é costurada de acordo com a concepção tão pessoal do diretor Alonso Gonçalves.

## Cineasta Mineiro

Natural de Formiga, município do oeste mineiro, Alonso José Gonçalves nasceu em 1943. Apresentando-se como autodidata, aos 13 anos desmontou uma câmera fotográfica para construir um protótipo usando lentes e caixas de papelão. Sem curso formal, começou a produzir e dirigir seus filmes, na década de 1970, com o dinheiro que ganhava num laboratório de fotografia. A curiosidade guiou o cineasta para os conhecimentos em ótica e efeitos especiais.

Aos 74 anos, Gonçalves possui uma filmografia que inclui títulos como *A Testemunha* (1971), *Caçado* (1976), *Somewhere in Brazil* (1990), *Os Fanáticos* (1996) e *Confronto Final* (2005) – estrelado por Jackson Antunes, o filme conta a história de Marco Ferranti que, após um assalto, vai obsessivamente transformando a sua casa numa fortaleza para evitar a criminalidade.

Em entrevista ao jornal *Hoje em Dia*, o diretor afirma que já foi “chamado de *trash*, mas também elogiaram a qualidade das minhas cenas, não só as de ação como as que tinham atores dialogando”. E o interesse pela interpretação do elenco garantiu a Dalmy Veiga o prêmio de melhor ator coadjuvante, no 3º Rio Cine Festival (1985), pelo papel do “bandidão” Russo, em *Os Treze Pontos*.

É na perspectiva de resgatar a história do cinema brasileiro e valorizar as produções identificadas como “populares” ou “comerciais”

que a exibição e a discussão sobre o filme se mostram sempre necessárias e atuais. *Os Treze Pontos* incorpora os elementos da narrativa policial sem medo de abraçar as características e construir uma história que se desenvolve obedecendo às regras de ação e suspense que estabelecem um diálogo com os espectadores.

Os personagens, o desenvolvimento da trama, os momentos de tensão estão ligados às ideias já conhecidas de muitos outros filmes, mas, é certo, possuem os maneirismos e as particularidades de um diretor que possui ideias próprias e é capaz de mostrar seu estilo de forma consistente para a plateia.

#### **A Caminho do Desenlace**

O cinema é uma mídia extremamente eficiente na comunicação com os espectadores, os quais, durante os minutos ou horas da projeção, são transportados para a realidade exibida na tela. As aventuras e desventuras dos personagens se tornam tão presentes que somos enredados pela trama e, praticamente, “sentimos” o que aquelas pessoas experimentam: medo, angústia, alegria, prazer, amor. É a tal da “supressão da realidade” que estabelece um acordo tácito entre a obra cinematográfica e o seu consumidor: nós aceitamos vivenciar a realidade fílmica para usufruir das sensações, das emoções orquestradas pelo diretor.

Daí a importância de nos enxergarmos na tela do cinema, a necessidade de identificar os lugares como um cenário familiar e os comportamentos como atitudes que também podemos adotar. É a nossa aldeia e seus aldeões que devem ser apresentadas pelos artifícios da sétima arte. Portanto, o cinema nacional (ou regional) tem importância estratégica porque revela a cultura em que estamos inseridos com sua linguagem, manias e comportamentos típicos.

A narrativa cinematográfica mais clássica, em que a história se desenvolve com começo, meio e fim bem determinados, é mais eficiente para envolver a plateia. Daí as “regras” de cada gênero para contar uma história de sucesso e garantir uma narrativa fluida com seus momen-

tos de tensão e alívio, certeza e dúvida, medo e riso, bem distribuídos durante o filme.

O filme policial utiliza a possibilidade de violência ao abordar o crime que, muitas vezes, envolve o indivíduo comum numa história de reviravoltas e mudanças; os personagens devem superar dificuldades e ultrapassar limites para sobreviver ou conquistar os seus objetivos. *Os Treze Pontos*, de Alonso Gonçalves, é a trajetória do fotógrafo Luciano assumindo sua persona de herói e, provavelmente, encontrando o “grande amor” – essa resposta está no final do filme.

Existem dificuldades para os personagens superarem e os espectadores também precisam lidar com as arestas e rugas que Gonçalves não consegue evitar na construção da trama. Pessoalmente, é uma jornada que vale a pena e podemos participar dela sabendo que, ao final, teremos nos divertido e aproveitado a boa companhia.

**Elpídio Rocha**



**Lúcio Flávio é um jovem em busca de ascensão social que opta pela vida do crime. Enquanto Mariel ganha fama como um policial de atuação no submundo criminoso. Os dois acabam se enfrentando na eterna luta entre polícia e bandido.**

# **EU MATEI LÚCIO FLÁVIO**



# UM DOS GRANDES FILMES DA HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO

Fernando Oriente

Antonio Calmon realizou, nos anos 1970, três filmes notáveis em que, a partir da violência, discorria sobre a sociedade urbana brasileira da época. Longe de se preocupar com sociologismos, denúncias panfletárias ou psicologizações, Calmon utilizava a força da encenação para promover as tensões dentro do quadro e potencializar a intensidade das imagens, ao mesmo tempo em que mergulhava de cabeça no cinema de gênero e seus códigos – aqui traduzidos de maneira preciosa para a realidade nacional. *Em Paranoia* (1976), com roteiro de Carlos Heitor Cony, o diretor se aproximou do universo dos contos de Rubem Fonseca para levar ao extremo as angústias e o horror de uma família brutalizada por assaltantes que invadem sua residência. Já em *Terror e Êxtase* (1979), Calmon aborda a criminalidade tendo como pano de fundo o choque de classes. Mas é em *Eu Matei Lúcio Flávio* que ele atinge seu ponto alto. Um filme materialista, seco, em que a violência surge na superfície da tela, na cara do espectador. Um filme direto, cheio de fúria, sarcasmo, em que o que vale é a imagem como espetáculo cinematográfico.

Conduzido por um impressionante Jece Valadão (que além de protagonizar o longa é um dos grandes responsáveis pela existência do filme, devido a seu papel decisivo e criativo como produtor), *Eu Matei Lúcio Flávio* é uma jornada célere, toda montada em elipses, em que a ação é muito mais importante que os dramas. Para Calmon o que conta é a intensidade, a força visual das cenas. É impossível não lembrarmos de Samuel Fuller e sua célebre definição do cinema: “Um filme é um campo de batalha. É amor, ódio, ação, violência, morte. Em uma palavra: emoção”. E é isso que *Eu Matei Lúcio*



*Flávio* oferece ao espectador. Mas o que temos é um filme brasileiro, popular, feito dentro da nossa própria desordem e incerteza enquanto país. Calmon não busca identificar o que seria uma brasilidade; muito pelo contrário, ele absorve os elementos comuns do tecido social brasileiro e os leva à tela. Sem glamour, cru e frenético, o filme pulsa alucinado uma energia primal que se dirige exclusivamente aos sentidos.

*Eu Matei Lúcio Flávio* é centrado no personagem Mariel Mariscot de Mattos (Jece Valadão) que de salva-vidas na praia de Copacabana e leão de chácara de boates se torna policial, para depois fazer parte de um grupo de elite da polícia carioca que em breve se tornará um esquadrão de extermínio, tão comum na história do Brasil – os sempre presentes esquadrões da morte que, formados por agentes da lei, assassinam impunemente qualquer um que acham suspeito –, sempre pessoas pobres, de comunidades periféricas e em sua esmagadora maioria jovens negros, ou seja, algo extremamente atual nos dias de hoje em qualquer cidade grande do país. O filme de Calmon é todo conduzido pela ótica dos policiais/exterminadores; ele abraça o lado mais reacionário da sociedade e celebra, sem hipocrisia, os feitos desse grupo. Essa opção, que foge à tendência do cinema brasileiro de se associar sempre ao lado dos oprimidos, não prejudica em nada a potência do que vemos na tela; é por abordar uma situação-limite, com outro enfoque, que o diretor acaba por expor os mecanismos estruturantes da sociedade em que estamos mergulhados. *Eu Matei Lúcio Flávio* trata da violência, do crime e da brutalidade de uma maneira orgânica, o que seria impossível se a intenção do diretor fosse denunciar as mazelas da sociedade, como muitos dos filmes brasileiros o fazem e acabam por se perder em suas boas intenções. Para Calmon, o que importa é o cinema, a força do filme e suas intensidades. Julgamentos éticos e morais são subjetivos, cabem ao espectador, não ao cineasta. Essa é a cartilha que o diretor segue.

Mariel é um arquétipo do macho. Bruto, tosco, opressor, arrogante, ele se preocupa apenas em trepar com o maior número possível de



mulheres, brigar, matar e se impor pela presença física e pela violência. Além disso, o Mariel do filme é extremamente narcisista, adora aparecer e pensa apenas em se dar bem e em subir na vida, do seu jeito. Um personagem perfeito para Jece Valadão, que aqui se apropria de todas as características que o transformaram nesse paradigma do machão brasileiro ao longo das décadas em que atuou. O Mariel de Valadão é um dos grandes personagens do nosso cinema e Calmon o utiliza de maneira primorosa. Já Lúcio Flávio aparece muito pouco, seria como o prêmio final para a carreira de exterminador de Mariel. Os conflitos dramáticos entre os personagens, relegados a um segundo plano dentro da evolução narrativa, servem exclusivamente para Calmon construir um desfile de sequências vigorosas, em que as explosões de violência dos confrontos são intercaladas pelas cenas em que acompanhamos Mariel em suas conquistas

sexuais, suas noites em boates grã-finas, acompanhado agora por políticos e representantes do Estado que passam a fazer parte de seu novo círculo de amizades, durante sua escalada na sociedade. *Eu Matei Lúcio Flávio* pode ser visto como um fragmentado painel de espaços e ambientes que compunham o universo urbano da sociedade carioca dos anos 1970, desde o submundo do crime e das ações ilegítimas das forças da lei, passando pelas ruas sujas e caóticas, presídios e delegacias, até as residências e locais de diversão de uma parcela abastada da elite político-econômica.

Mas o que de fato importa para Antonio Calmon é a força das cenas, a potência das ações. A opção por montar o filme em elipses faz com que o espectador seja jogado da intensidade de uma cena a outra, com pouquíssimos tempos mortos. O tempo aqui é o tempo dessas ações, da fúria que rompe a tela com explosões

de violência, trepadas, assassinatos filmados de maneira direta e sem retoques, o movimento constante dentro do quadro, a materialidade dos corpos que preenchem a tela. Um filme da carne e do sangue, de corpos nus e dilacerados. Do ruído das balas sendo disparadas, dos gritos de dor de pessoas sendo mortas e torturadas. Para construir esse espetáculo de violência, Calmon abraça o cinema da crueldade. As sequências são carregadas de ações abjetas, assassinatos cometidos com requintes de maldade, estupros, torturas. Uma passagem surge emblemática dentro dessa perspectiva. Durante um assalto a uma farmácia, bandidos espancam os funcionários da loja, estupram uma funcionária (uma das cenas mais brutais e explícitas do cinema brasileiro) e, quando o grupo de policiais liderados por Mariel chega ao local, são eles que assumem o papel de algozes: matam com deleite cada um dos assaltantes e o prazer de suas ações extremas é filmado de maneira frontal.

Assim como a cena da farmácia, *Eu Matei Lúcio Flávio* é recheado de sequências poderosíssimas. Dos tiroteios e execuções, e das sequências dentro do presídio, passando pelas cenas em que Mariel seduz e possui as mulheres que cruzam seu caminho até a arrebatadora passagem em que vemos um cadáver executado pelo grupo de extermínio ser encontrado amarrado embaixo de uma escultura de São Sebastião, perfurado por flechas (como a imagem do santo), ao som da canção de umbanda 'Batida de Oxóssi'. A beleza bruta das cenas de Calmon vem da maneira direta, crua com que filma, priorizando sempre o materialismo e as potências imagéticas, sem se preocupar com o bom gosto elitista ou o primor academicista. Um outro agente potencializador de *Eu Matei Lúcio Flávio* é o uso das canções populares, que dialogam de maneira cínica e dialética com a brutalidade das cenas, o que fica explícito numa longa sequência de assassinatos e torturas que

se seguem dentro de uma montagem ágil ao som da "Lady Laura" de Roberto Carlos.

Calmon compõe suas cenas de ação com precisão notável, desde enquadramentos que potencializam os personagens e movimentos dentro do plano, a decupagem ágil, o uso expressivo do sangue que jorra de corpos perfurados por balas e facas, a estilização das cenas de ação com o uso do *slow-motion* – que tornam a materialidade dessas ações ainda mais explícitas. Tudo é resolvido dentro da imagem, por aquilo que está no interior do quadro. As distâncias focais e a presença da câmera priorizam a superficialidade da imagem, colocando os atos, corpos e objetos sempre em primeiro plano, com um achatamento da profundidade de campo que faz tudo o que vemos na tela surgir de maneira direta e explícita. A câmera se move constantemente, recuos e aproximações, *zoom* e uma constante reorganização das ações dentro do mesmo plano ou unidas por cortes secos. A *mise-en-scène* de Antonio Calmon segue e trabalha aquilo que a urgência das ações exige.

Mandando o moralismo às favas, Antonio Calmon coloca todos os seus personagens dentro da mesma espiral de violência, amoraldade e brutalidade. Após construir um grupo de extermínio que chega às manchetes dos jornais, Mariel passa a ser perseguido pela polícia. Já não temos mais heróis e vilões, todos estão do mesmo lado. Não existe espaço para heroísmos, só homens que agem por pulsões brutas. E é exatamente o agir única e exclusivamente seguindo seus impulsos que faz de Mariel um personagem tão bem resolvido. Desde a primeira vez em que surge em cena até o desfecho do filme, ele faz apenas o que suas pulsões e desejos imediatos determinam, sem arrependimentos, esbanjando sarcasmo, arrogância e sadismo. Até mesmo o afeto que ele demonstra pela prostituta vivida por Monique Lafond – única personagem com quem parece se importar – é construído por Calmon dentro da lógica da psicologia agressiva do seu protagonista.

Antonio Calmon foi um dos grandes realizadores do cinema brasileiro, principalmente durante os anos 1970 e início da década de 1980. Pouco reconhecido, ele realizou filmes emblemáticos, verdadeiras radiografias do Brasil no período, passando por comédias de costumes até filmes leves e despreziosos como seu maior sucesso de público, *Menino do Rio* (1982). Mas foi em seus filmes em que a violência é a matéria central que o diretor realizou seus melhores longas; e *Eu Matei Lúcio Flávio* não é só um de seus melhores trabalhos, mas um dos grandes filmes da história do cinema brasileiro.

### Fernando Oriente





# INTENSO, AMORAL, CAFAJESTE

## Leandro Cesar Caraça

Inspirado em dois célebres personagens da crônica policial carioca, Lúcio Flávio Vilar Lirio (1944-1975) e o ex-policial civil Mariel Mariscot de Mattos (1940-1981), *Eu Matei Lúcio Flávio*, de Antonio Calmon (1945-), a partir de seu título, não é verdadeiro na apresentação dos fatos. Afinal, Mariel Mariscot, protagonista do filme e (na vida real) um antigo membro do Esquadrão da Morte carioca, não foi o responsável pelo assassinato do bandido Lúcio Flávio. O longa de Calmon apresenta a história sempre sob a ótica de Mariscot, de maneira errônea e exagerada, em uma resposta direta a *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* (Hector Babenco, 1977), lançado com muito sucesso alguns anos antes, e que veio com a proposta de transformar o então popular criminoso em uma espécie de anti-herói romântico do cinema nacional.

Por isso, ainda que se possa evocar produções estadunidenses como os faroestes *Eu Matei Jesse James* (*I Shot Jesse James*, 1949), de Samuel Fuller, e *O Homem que Matou o Facínora* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), de John Ford, o vigoroso título do filme de Calmon encontra, na verdade, comparação mais adequada junto ao sensacionalismo tupiniquim de *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969), aclamado exemplar do ciclo do Cinema Marginal, dirigido por Júlio Bressane (1946-).

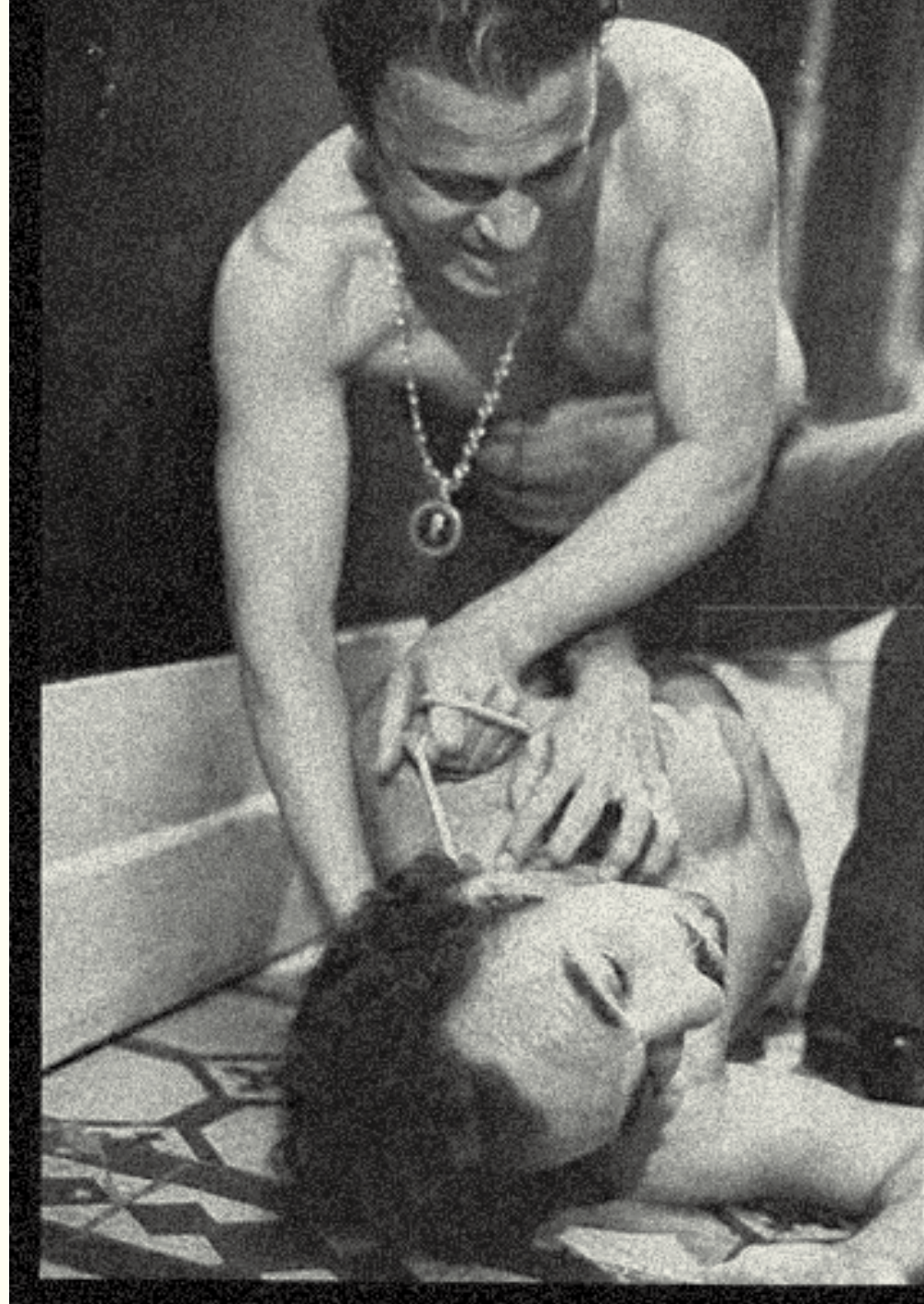
A trajetória de Antonio Calmon como profissional da sétima arte o levou a integrar o movimento do Cinema Novo na segunda metade da década de 1960, como assistente de direção para Carlos Diegues<sup>1</sup> (1940-), Glauber Rocha<sup>2</sup> (1939-1981) e Gustavo Dahl<sup>3</sup> (1938-2011), e, no mesmo período, também exerceu esta função para Júlio Bressane em *Cara a Cara* (1967), espécie de obra transicional, do cinemanovis-

mo para o emergente *udigrudi* marginal. Calmon estreou como diretor de longas-metragens com *O Capitão Bandeira Contra o Dr. Moura Brasil* (1971), seu próprio exercício dentro do modelo marginal, e do qual podemos dizer, ainda, que foi o seu exorcismo de uma proposta de cinema que não privilegiava o grande público.

Ainda que diretores símbolos do Cinema Marginal, como Júlio Bressane e Rogério Sganzerla (1946-2004), tivessem a intenção de penetrar nos grandes circuitos comerciais, como lembrou Jean-Claude Bernardet<sup>4</sup> (1936-), poucas foram as produções dessa onda que alcançaram sucesso nas bilheteiras, como *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Sganzerla. Após a ressaca com o insucesso comercial do seu primeiro longa (financiado pela Embrafilme), Calmon demorou quase cinco anos para retornar à direção, com *Paranoia*, tenso e violento drama sobre invasão de domicílio.

A partir daqui, a violência se instaurará em algumas (não todas) produções assinadas por Calmon, de maneira crua e direta, longe de qualquer pretensão mais artística, como pretendeu Júlio Bressane em *Matou a Família e Foi ao Cinema*. Em uma série de filmes realizados nos anos 1970, Calmon trocou o nihilismo destruidor de regras de Bressane (e de outros cineastas do *udigrudi*) por filmes de gênero, nos quais deixou bem claro sua predileção por tramas policiais, sejam elas detentoras de um desenvolvimento mais realista, ou completamente apegadas a situações absurdas.

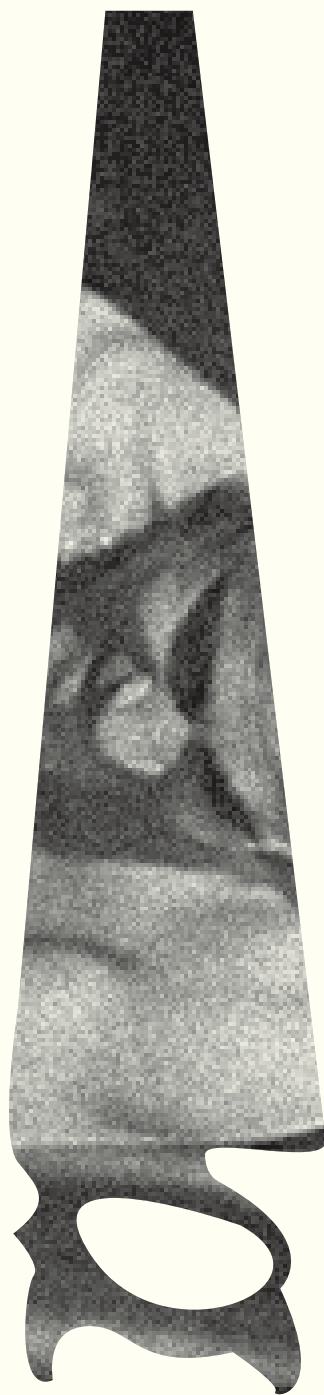
Durante essa fase prolífica, Calmon foi responsável por filmes viscerais (e atrevidos, e grosseiros) como *Paranoia* (1976), *Revólver de Brinquedo* (1977), *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979), *Terror e Êxtase* (1979) e *O Torturador* (1980),



ao mesmo tempo em que realizou interessante trilogia de comédias de costumes, que conseguiram ir muito além de uma corriqueira pornochanchada: *Gente Fina é Outra Coisa* (1977), *O Bom Marido* (1978) e *Nos Embalos de Ipanema* (1978). Divorciado de qualquer compromisso maior que os principais cineastas remanescentes dos movimentos cinemanovista e marginal ainda mantinham em suas obras, Calmon tornou-se um dos nomes em destaque de uma produção cinematográfica nacional que privilegiava a exploração de temas ousados, proibidos pelo bom gosto.

Uma categoria de filmes que poderiam retratar ansiedades culturais contemporâneas, como o sexo livre, o divórcio e o consumo de drogas, sendo capazes de elaborar uma crítica ao problema enquanto também fazem proveito de situações vulgares e chocantes para atrair a atenção dos espectadores. Esquecidos pela crítica austera de suas respectivas épocas, assim como pela historiografia brasileira clássica, o cinema de exploração (*exploitation*) nacional remonta aos tempos longínquos do período mudo, como apontou Alice Gonzaga (1929-) em “*Só Para Homens – O Sexo nos Filmes Mudos Brasileiros*”<sup>5</sup>, um texto que funciona como um bom ponto de partida para quem ainda acredita na inocência imaculada das décadas de 1910 e 1920.

O cinema apelativo brasileiro não corresponde somente aos filmes de horror de José Mojica Marins (1936-) ou ao montante de produções saídas da Boca do Lixo<sup>6</sup> paulista ou do Beco da Fome<sup>7</sup> carioca, costumeiramente reduzidas à onipresente condição de pornochanchada, ou seja, comédias rasteiras que nada mais teriam a oferecer a quem assiste senão a saúde física de suas atrizes. Dezenas de filmes ainda



sofrem com uma categorização apressada ou preconceituosa, originárias de um posicionamento social-político moralista ou incapaz de compreender o tempo em que estes filmes foram realizados, e que preferem varrê-los para debaixo do tapete.

No caso de *Eu Matei Lúcio Flávio*, temos dois momentos em especial que justificarão a sua feitura: a morte de um famoso criminoso e a prisão de um não menos polêmico policial e justiceiro, antigo membro do Esquadrão da Morte. Tão importante quanto a temática presente foi a união de profissionais como Antonio Calmon, o roteirista Leopoldo Serran (1942-2008), o diretor de fotografia Hélio Silva (1929-2004) e o produtor, ator principal e “cafajeste” Jece Valadão (1930-2006), um dos maiores astros que o cinema nacional ousou ter, e também *conhecido* de Mariel Mariscot.

Diferentemente do que fora almejado por Samuel Fuller e John Ford, nos dois filmes mencionados no início deste texto (*Eu Matei Jesse James* e *O Homem que Matou o Facinora*), o *exploitation* de Calmon não quer rever mitos ou divagar sobre como são construídos, apenas apresentar uma sucessão de situações pseudo-biográficas em um recorte sensacionalista. Como revelam os letreiros antes do título, *Eu Matei Lúcio Flávio* baseia-se livremente em relatos da crônica policial e acontecimentos da vida de Mariscot, porém, “nada tendo a ver com a pessoa do referido policial”.

A narrativa fragmentada, de maneira quase caótica, costura uma sequência de fatos que levaram Mariel Mariscot (Jece Valadão) das funções de salva-vidas e de leão de chácara para integrante do infame Esquadrão da Morte, que se originou do Esquadrão Le Cocq, divisão

extraoficial criada por policiais do Rio de Janeiro em 1965, para vingar a morte do detetive Milton Le Cocq. O filme não perde tempo com os antecedentes de Mariscot, evitando mostrar a sua infância, relações familiares, ou mesmo a carreira profissional como policial de maneira mais detalhada. Ainda assim, a presença de Jece Valadão em cena é quase constante, sendo substituído por outros personagens somente em momentos sempre carregados de violência ou degradação.

Na história real, Lúcio Flávio denunciou policiais membros do Esquadrão da Morte – Mariel Mariscot incluso – e sua atuação como principal testemunha ajudou a desmontar a organização de justiceiros. *Eu Matei Lúcio Flávio* descreve a relação entre Mariscot e Flávio como inimigos jurados, cada qual consciente de que sua nêmesis está à espreita logo ali na esquina, com armas em punho. Lúcio Flávio (Paulo Ramos) tem pouquíssimo tempo em cena, a despeito de estar presente no título, deixando todo espaço para Valadão/Mariscot brilhar.

Sucesso nas bilheterias, fracasso com a crítica e com setores da esquerda, *Eu Matei Lúcio Flávio* acabou confundido como uma apologia ao extermínio sumário de bandidos e à brutalidade policial em tempos de ditadura militar. Ao contrário de *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* e de *República dos Assassinos* (Miguel Faria Jr., 1979), também a respeito do Esquadrão da Morte, o filme de Calmon não romantiza ou problematiza sobre a questão. Jece Valadão (ou Mariel Mariscot) aparece na tela para ser aplaudido, em um espetáculo que tira parte de sua força do exagero das sequências, exagero esse que consegue criar momentos de bizarra beleza, como o cadáver do criminoso morto, deixado em frente à estátua de São Sebastião, em uma pose copiada da icônica imagem do santo. Outras memoráveis passagens de *Eu Matei Lúcio Flávio* envolvem os personagens de Anselmo Vasconcellos (o sádico parceiro policial) e de Monique Lafond (no papel do grande amor de Mariscot), mas nada que supere toda a sequência ambientada em uma farmácia (recriada em estúdio),

com a atriz Maria Zilda Bethlem sendo a maior vítima da gratuidade do filme.

Sem precisar dar desculpas a ninguém, Antonio Calmon criou um espetáculo intenso, amoral, cafajeste, e que, com a ajuda do roteiro ágil de Leopoldo Serran, soube se distanciar dos personagens reais, evitando complicações mais sérias e urgentes. Clássico incontestado do cinema policial para alguns, produção abjeta para outros, *Eu Matei Lúcio Flávio* tem seu lugar de destaque na filmografia nacional dos anos 1970.

**Leandro Cesar Caraça**



**Baseado nas crônicas radiofônicas do radialista Gil Gomes, em seu programa na Rádio Globo de São Paulo. Gil Gomes, um repórter policial, é convidado a participar da investigação de um crime passionnal: uma mulher morta por seu amante, um homem vinte anos mais jovem, que acabou tirando sua própria vida após cometer o assassinato.**

#### NOTAS

1. *A Grande Cidade ou As Aventuras e Desventuras de Luzia e Seus 3 Amigos Chegados de Longe* (1966). Antonio Calmon também ficou responsável pela continuidade do filme de Diegues.
2. *Terra em Transe* (1967); *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969).
3. *O Bravo Guerreiro* (1968).
4. “Cinema marginal?”, Folha de S. Paulo, 10/06/2001.
5. Publicado em *Ele Ela* nº150, Ed. Bloch, out/1981, pg. 36-42.
6. Ver *O Imaginário da Boca*, Inimá Simões, IDART, 1981; e *Boca do Lixo - Cinema e Classes Populares*, Nuno Cesar Abreu, Ed. Unicamp, 2006.
7. Ver “A Boca e o Beco”, Luís Alberto Rocha Melo, In: *Retomando a Questão da Indústria Cinematográfica Brasileira*, Ed. Caixa Cultural, 2009, pg. 58-75.

**O OUTRO LADO**

**DO CRIME**



# CUBO QUENTE

## Eduardo Haak

São Paulo. Brasil. América do Sul. Hemisfério meridional. Terra. Sistema solar. Universo. Um deles. Em algum momento no final dos anos 1970 estou com minha mãe num cinema na Avenida Santo Amaro. (Talvez seja o Cine Vila Rica.) E que filme viemos ver? Não faço ideia, mas é bem possível que seja algum dos Trapalhões. A sala escurece e os trailers começam a ser exibidos. E, antes de cada trailer, aparece aquela ficha da Censura Federal. Leio o título do filme escrito na ficha que acabou de aparecer. “Cubo Quente”. Uau. Que filme será esse, “Cubo Quente”? O título me deixa absolutamente fascinado, embasbacado. Aos sete ou oito anos ainda não tenho como perceber a semelhança entre esse título e o estupendo título da novela de William S. Burroughs, *The Soft Machine*, a máquina suave. Se me perguntassem na saída do cinema, o que é *Soft Machine*?, eu responderia: a marca do jeans. (*Soft Machine* era o jeans preferido da jeunesse dorée paulistana da época.) De qualquer forma, o apelo enigmático, abstrato, surreal do título, “Cubo Quente”, para mim é o que basta.

Então o trailer propriamente dito de “Cubo Quente” começa a ser exibido. Trata-se de um western feito no Brasil, dirigido por Clery Cunha. Tiros pra cá e tiros pra lá. Gosto de westerns, de banguê-banguês? A bem da verdade, não. Quando ouço falar em banguê-banguês me vem à cabeça aquela coloração fosca e o som estridente dos banguê-banguês à italiana exibidos na TV Record. Não, definitivamente não sou fã de westerns. Mas isso pouco importa, eu gostar ou não de westerns, o que está em jogo aqui é outra coisa, o que está em jogo é o apelo de um filme chamado “Cubo Quente”.

Estarão esses pistoleiros aí disputando à bala o tal do cubo quente?

Pergunto à minha mãe, eufórico, se ela pode me levar para ver esse filme cujo trailer está sendo exibido. Mas eu sei que a pergunta é meio inútil. Minha mãe, como a quase totalidade do público frequentador de cinema, não é muito chegada a filmes brasileiros. Faz concessões eventuais aos Trapalhões, por causa de mim e meus irmãos, e olhe lá. Portanto, a chance de ela me levar para ver “Cubo Quente” é praticamente nula.

(Faço aqui duas retificações: o cinema brasileiro nessa época era, sim, prestigiadíssimo pelo público pagante, consumidor de cinema popular, comercial, etc. Lembro-me dos pais de um amigo, família de classe média, sem qualquer tipo de vaidade intelectual. Numa semana eles foram ver *Eu te amo*, do Arnaldo Jabor, e na semana seguinte viram *Mulher Objeto*, do Sílvio de Abreu. Lembro-me de eu pensar, não sem uma boa dose de admiração por eles: aqueles dois, hein?, com aquelas caras de santinhos. Há, há. A segunda retificação é que a coloração fosca e o som estridente dos filmes que, num futuro próximo, eu iria ver na Sala Especial, também na TV Record, não seriam impeditivos para que

eu me tornasse fã de um gênero de filme que, na falta de um termo melhor, convencionou-se chamar de pornochanchada. Algumas dessas pornochanchadas que vi na minha adolescência – filmes cômicos que mostravam mulheres com os peitos de fora, sim, uma definição simplista, mas não completamente errada – se tornaram clássicos pessoais para mim e meus irmãos, como o “filme do Geninho” (*Elas são do baralho*, direção de Sílvio de Abreu, 1977), o “filme que a Sandra Bréa chama o barbudinho parecido com o Alan Parsons de broxa” (*Os Imorais*, direção de Geraldo Vietri, 1979) e o “filme do Herman” (*Será que ela aguenta?*, direção de Roberto Mauro, 1977). (A cena clássica do “filme do Herman”: Herman Nietzsche-Freud fazendo, com um disco riscado, uma serenata para a Wilza Carla, “vou trepaaar, vou trepaaar, vou trepaaar... na escada, minha doce amada, só para te ver...”. Há, há.) Havia também o “filme da Cristiane dos Anzóis Pereira”. Sobre esse último, o “da Cristiane”, não tenho absolutamente nenhum dado técnico. Nunca vi esse filme ser reprisado e ninguém que eu conheça já ouviu falar dele. Que eu me lembre o filme era passado no Guarujá, litoral sul de São Paulo, e o elenco era formado apenas por atores obscuros (nenhum ator que, mesmo que eventualmente, aparecesse nas novelas da Globo). Fazendo aqui, de cabeça, uma reconstituição do enredo, quase quarenta anos depois de o ter visto pela última vez, o filme era um dramalhão que contava a história da tal da Cristiane e seu envolvimento romântico com um sujeito que acaba se metendo com uns bandidos, aí os bandidos se vingam do sujeito, cegando-o, aí o sujeito resolve se afogar. Alguém aí já viu esse filme?

Mas, voltando à vaca fria, ou melhor, ao cubo quente: pra resumir aquela história toda, eu acabei nunca vendo o “Cubo Quente”. (O que, aliás, seria impossível mesmo vê-lo, como constatamos logo a seguir.) E, de certa forma, vim a me tornar mais ou menos receptivo ao estilo western. Sei, por exemplo, que Northrop Frye, o crítico literário canadense, dizia que o western é a versão moderna do gênero literário pastoral. Que o Dennis Hopper dizia que *Easy Rider* era um western, com as motocicletas chopper ocupando o lugar dos cavalos. Que o diretor Clery Cunha, em entrevista cedida a Andrea Ormond em 2009, afirmou que seu filme *Chumbo Quente* (chumbo, chumbo!, não cubo!) acabou ficando um western meio burlesco, meio circense, com os bandidos fazendo piruetas, abrindo queijos de onde saíam ratos, etc. O western, de fato, é um gênero dúctil, aberto, plural. Cabem nele tanto filmes esrachados, paródias como *Um Pistoleiro Chamado Papaco*, de Mário Vaz Filho, quanto livros de alta literatura, como o aclamado *Meridiano de Sangue*, do Cormac McCarthy.

Depois de dirigir o western *Chumbo Quente* (1977), Clery Cunha, cineasta goiano radicado em São Paulo, realizou *O Outro Lado do Crime* (1978), talvez um de seus filmes mais notáveis. O filme, uma história de crime (José Lewgoy às voltas com a esposa velhusca e a amante brotinho, etc.), é narrado em off pelo radialista Gil Gomes. O efeito dessa narração é espetacular. Clery Cunha foi dos poucos artistas que perceberam o grande potencial artístico e estilístico da narrativa policial radiofônica. Hector Babenco usou a voz do radialista Afânasio Jazadji num trecho de *Pixote*, mas foi uma aparição incidental, sem maior importância para o filme. Rogério Sganzerla em *O Bandido*



# RÁDIO, CINEMA E TELEVISÃO

## BEATRIZ SALDANHA

Somente quem viveu os anos 1970 e início dos 80 tem ideia da dimensão que tinha o programa policial matinal narrado por Gil Gomes nas estações de rádio paulistas. Com seu estilo dramático, inimitável e inconfundível, Gil Gomes estendia o quanto podia sua narração de crimes reais ocorridos na cidade; mesmo os mais banais invariavelmente ganhavam uma intensidade eletrizante e sempre terminavam em tragédia. Como não poderia deixar de ser, grande parte dos relatos se referia a crimes passionais, traições, ganância ou brigas fúteis. Havia uma espécie de lição de moral torta ao final e a conclusão óbvia de que o crime não compensa nunca.

A geração seguinte pôde conhecer o peculiar jornalista investigativo em sua sobrevivência na televisão, quando Gil Gomes se tornou repórter do jornal *Aqui agora*, transmitido pelo SBT entre 1991 e 1997. Com uma equipe de profissionais advindos do rádio, proclamava-se um “telejornal vibrante, que mostra a vida como ela é”. Os repórteres extraindo o máximo de emoção de cada fato cotidiano e batendo recordes de audiência. A forte carga dramática que sobrepujava as matérias fez com que o *Aqui agora* fosse criticado por seu sensacionalismo e pela abordagem irresponsável em alguns casos (os repórteres interceptavam o sinal de rádio da polícia e muitas vezes chegavam ao local do crime antes mesmo dos agentes da lei). Em uma de suas edições mais infames, na busca sedenta por audiência e furo de reportagem, o programa chegou a exhibir o suicídio de uma adolescente, atitude até hoje bastante discutida quando se trata da ética no jornalismo.

Repórter policial de rádio desde 1968, quando tinha 28 anos de idade, o paulistano Gil Gomes

da *Luz Vermelha* criou uma narrativa em off de inspiração radiofônica, mas não propriamente policial (a narrativa em off do Luz está mais próxima da locução do *speaker* cretino usada por Nelson Rodrigues em *Álbum de Família*). Já Clery Cunha assimilou à narrativa cinematográfica o modo como os programas policiais de rádio vinham sendo feitos nos 1970 e 1980 – aquela sonoplastia nervosa, feita com músicas de inspiração moderna, atonal; o modo de narrar, cheio de ênfases e suspenses. Aliás, esses programas policiais tinham uma surpreendente semelhança com certas composições de Arnold Schönberg (um dos papas da música moderna), ou mais precisamente com uma, um oratório para voz recitante, coro e orquestra chamado *O Sobrevivente de Varsóvia*. (É bastante possível que o compositor Arrigo Barnabé tenha percebido a grande afinidade entre os programas policiais de rádio dos anos 1970-80 e essa peça específica de Schönberg, o que o levou a explorar isso, essa afinidade, em sua canção pop dodecafônica Tubarões Voadores, de 1984, “Fecha a janela, Joãozinho, ou senão nós seremos comidos pelos...”.)

Gil Gomes (e Afanásio Jazadji), mais do que jornalistas informativos, na verdade eram os grandes narradores da distopia, da antiepopéia paulistana daqueles tempos. Johnny Rotten, o vocalista dos Sex Pistols, uma vez não hesitou em dizer que achava São Paulo um lixo. E nenhum paulistano deu uma de bairrista ofendidinho, todos rimos muito com aquela afirmação do pistoleiro sexual. Sim, Johnny Rotten estava certo, São Paulo era mesmo um lixo, uma cidade violenta, poluída e degradada, uma cidade sem qualquer senso de solidariedade ou de comunidade humana, a não ser em circunstâncias muito excepcionais, como no caso do trágico incêndio do Edifício Joelma. (Clery Cunha, aliás, dirigiu em 1979 um filme sobre esse incêndio, *Joelma, 23º Andar*, filme que foi um grande sucesso de público. E eis que me ocorre aqui uma variação daquela frase atribuída a Otto Lara Resende, “O paulistano só é solidário quando está sendo queimado vivo”.)

Clery Cunha, que também dirigiu *Os Desclassificados* (1972), *A Pequena Órfã* (1973), *O Rei da Boca* (1982), entre outros, é um diretor com profundo domínio da técnica cinematográfica e, ao mesmo tempo, um conhecedor bastante íntimo do universo boca do lixo (uso aqui a expressão em seu sentido abrangente; Cunha, não só como também, foi diretor jornalístico do *Aqui Agora*, noticiário exibido pelo SBT entre 1991 e 1997). Talvez por isso tudo tenha conseguido realizar em *O Outro Lado do Crime* “aquele tipo de poesia torta que o cinema brasileiro desaprendeu a produzir e demonstrar com cores e sensações tão vivas”, como escreveu Andrea Ormond num ensaio sobre o filme. E, estando Clery Cunha ainda atuante (alvissaras!), vou encerrar esse texto com um pedido para ele: ei, Clery, filma agora o “Cubo Quente” que eu estou querendo ver esse filme desde os meus sete anos. Ok?

### Eduardo Haak

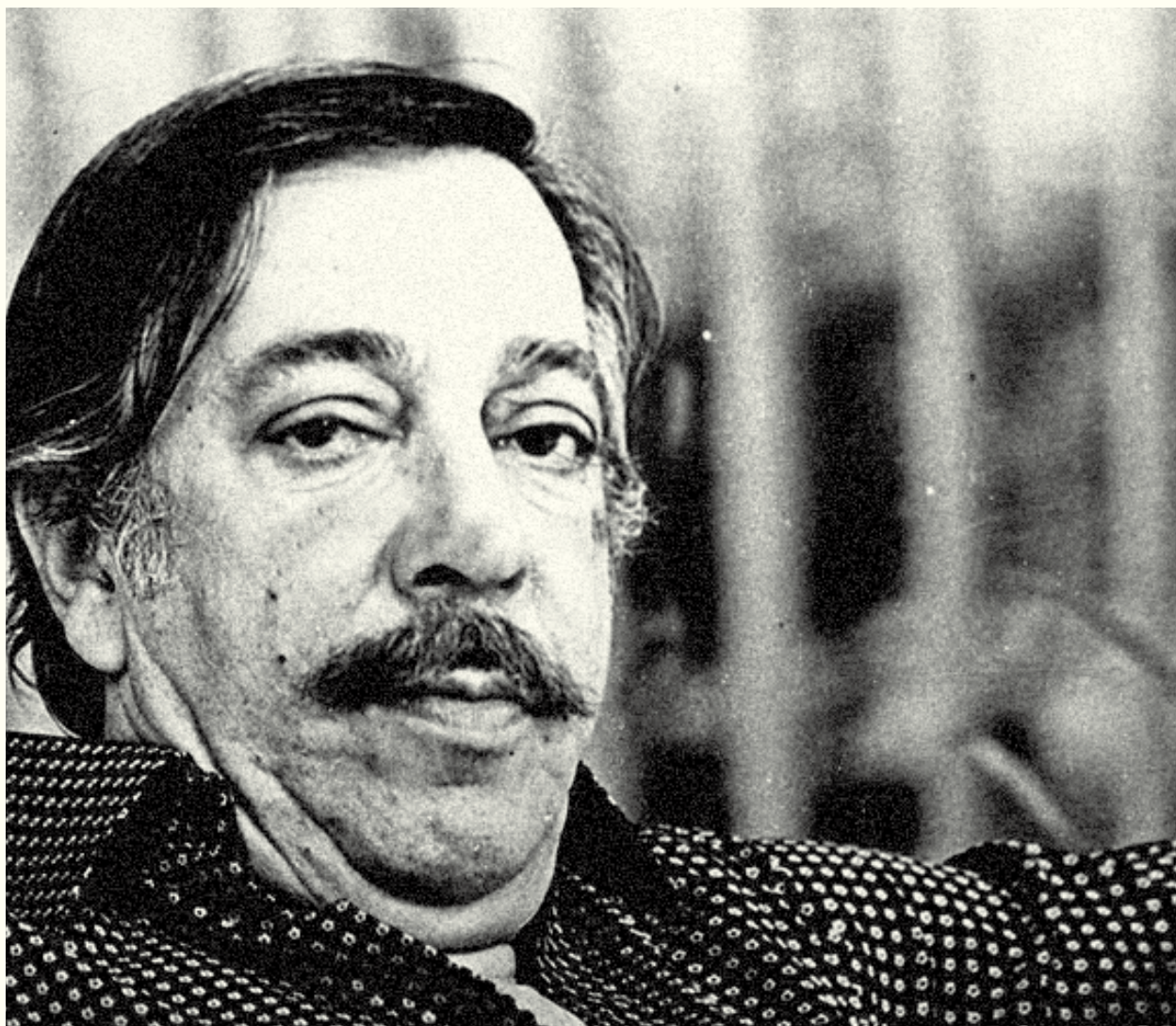
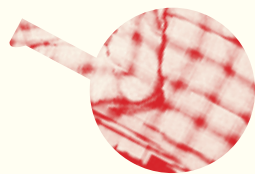




levou sua experiência para a televisão, tornando-se responsável principalmente pelas reportagens que abordavam crimes passionais, entre cônjuges e familiares, dando prosseguimento ao estilo que havia desenvolvido com sucesso no rádio. A voz marcante era o único instrumento de trabalho do locutor; na televisão os relatos ganharam, evidentemente, apoio das imagens, marcando a figura de Gil Gomes como o conhecemos até hoje: um homem de postura encurvada vestindo camisas de cores berrantes e sempre fazendo o mesmo gesto com a mão espalmada, agitada em movimentos horizontais.

O tamanho do sucesso de Gil Gomes no rádio levou o repórter policial a protagonizar o filme *O outro lado do crime*, lançado em abril de 1979, dirigido por Clery Cunha, um dos principais cineastas da Boca do Lixo quando se trata de filmes policiais. Nascido no interior de Goiás e criado em São Paulo desde pequeno, Clery foi diretor de clássicos do cinema de exploração como *Pensionato de mulheres* (1974), *Chumbo quente* (1978, com a dupla de cantores sertanejos Leo Canhoto & Robertinho), *Joelma 23º andar* (1979) e *O rei da boca* (1982). Sua primeira fita, *Os desclassificados*, realizada em 1972, já antecipava a temática da violência na cidade de São Paulo; um de seus últimos trabalhos, como codiretor ao lado de Francisco Cavalcanti, foi *Horas fatais: cabeças trocadas*, um policial de vingança estrelado por Chico Cavalcanti e tendo José Mojica Marins como antagonista.

*O outro lado do crime*, que tem argumento do próprio Gil Gomes, baseado em um caso verídico, e roteiro assinado por Clery Cunha e Jesse J. Costa (mais conhecido como Jesse James, que em seus últimos anos foi cinegrafista do canal ESPN), o jornalista aparece como ele mesmo, um incansável repórter policial que apresenta um programa de rádio no qual narra histórias de crimes passionais. Representado como um homem de grande prestígio, de quem todos querem estar perto, é convocado para auxiliar na investigação de um estranho caso de assassinato seguido de suicídio. Elisabete Cordeiro (Liana Duval), uma senhora de 55 anos, estaria traindo o marido, Alberto Lima Cordeiro



(José Lewgoy), com um rapaz mais jovem que seria, no fim das contas, um chantagista. Uma querela teria acabado com os dois mortos. Apesar de todo o esforço da polícia em defender o marido como “injustiçado”, “cidadão respeitável” e “pacato talvez até demais”, um detalhe se sobressaía: pouco antes do acontecimento fatídico, o marido triplicara o valor do seguro da esposa. Intrigado, Gil Gomes inicia a leitura da pasta com os dados sobre o caso e começa a contar a história como tradicionalmente fazia nos programas de rádio. Ou seja, com intensa e esmagadora dramaticidade.

É então que Alberto, o suposto cidadão respeitável e viúvo inconsolável, é trancado em uma sala e confrontado por um grupo de pessoas, pressionado a contar a verdade sobre o crime. Ele desaba diante das evidências e revela que mantinha um caso amoroso com Luciene

(a novata Marneide Vidal), uma jovem adorável que conheceu no metrô a caminho do trabalho. O filme assume, então, a estrutura de um grande *flashback*, o qual Gil Gomes narra com sua intensidade característica. Sua locução é, como sempre, vigorosa e apaixonada, enfatizando o marasmo e a mecanicidade do casamento de maneira persistente, repetindo palavras e frases até quase perder o fôlego, como uma bomba prestes a explodir. É a crônica de uma morte anunciada. Diferente do que se espera de um filme de investigação, não existe aqui a dúvida sobre quem matou, e sim a curiosidade sobre como o “respeitável” Sr. Alberto armara a situação, desde forjar o adultério de sua pacata esposa até construir um álibi que o protegesse. O detalhe final – descoberto pelo investigador da agência de seguros, e não por Gil Gomes, que desta maneira fica resumido a narrador da história, a exemplo do que fazia no rádio – envolve as condições em que o revólver foi encontrado na mão do suposto suicida. A plateia da época talvez tenha percebido alguma semelhança com a estrutura dos episódios da série *Columbo*, estrelada por Peter Falk e muito popular na TV brasileira.

É interessante imaginar o processo de criação do roteiro de locução da história, visto que Gil Gomes estava habituado a descrever tudo da maneira mais detalhada possível, a fim de desenvolver uma ilustração mental para o ouvinte de rádio. No cinema, é claro, a ação se concentra nas imagens, portanto havia grandes chances de haver redundâncias entre o que era visto e o que era falado, mas a narração é, de modo geral, muito bem resolvida. Os comentários de Gil Gomes são constantes e incisivos, interferindo diretamente na trama e oferecendo um tom dramático que provavelmente não se perceberia através da atuação contida de José Lewgoy, que muitas vezes aparece sozinho em cena, reflexivo.

*O outro lado do crime* é um filme muito masculino, uma história cotidiana sobre afirmação da masculinidade, sobre o prazer de se sentir macho novamente, recuperar a virilidade: “O homem agora se perfuma, não mais arrasta os pés. Estufa o peito. Alberto Lima Cordeiro, um

homem!” Alberto reencontra na amante a vontade de viver e de prover. No começo do filme, a narração parece tomar partido dele, falando sobre Elisabete de maneira ofensiva e cruel, quase como um diabrete no ombro: “Ela comia, comia, e por isso engordava. De atrativos físicos não tinha absolutamente nada. Geleia, bolo, e Elisabete comia. Desesperadamente comia. Freneticamente comia.”

Luciene, por sua vez, é o completo oposto. Moça de formas delicadas, alimentava-se como um passarinho. Quase uma ninfa sedutora. Mas a crueldade da narração não é seletiva. Gil Gomes enfatiza o romance entre Alberto e Luciene como algo completamente grotesco: “Aos locais mais pitorescos ele ia e era ridículo. Alberto Lima Cordeiro era praticamente ridículo. Ele tentava dar uma de apaixonado, mas nem beijar ele sabia! Era realmente ridículo. Era um homem apaixonado, totalmente apaixonado. Um homem enamorado que não sentia como estava tudo, tudo, tudo tão ridículo.” No fim das contas, a revelação guardada para o finalzinho: todos foram vítimas da encantadora Luciene, que seduz homens casados no metrô para lhes tirar dinheiro e bens materiais (mas que curiosamente escapa impune). Deste modo, *O outro lado do crime* remete aos contos da tradição oral, sempre carregados com uma moral que se revelava no final de cada história. Mas, ao invés do lobo na floresta, temos uma mulher fatal que ataca na selva de cimento armado. Este tipo de representação misógina não é uma exclusividade deste filme; pelo contrário, as mulheres fatais são bastante presentes no imaginário da Boca do Lixo, o que diz muito sobre o público que consumia os filmes.

O filme termina com o anúncio e uma espécie de *trailer* de um segundo filme protagonizado por Gil Gomes, prometendo muito mais emoção e ação efetiva do repórter policial na resolução de crimes – que sai em perseguição a bandidos e até dispara um revólver. O filme, contudo, não chegou a ver a luz do projetor. A parceria entre Gil Gomes e Clery Cunha foi retomada anos depois no programa *Aqui agora*, do qual Clery era um dos coordenadores.

*O outro lado do crime* é um filme bastante peculiar na cinematografia brasileira, construindo graças à personalidade de Gil Gomes um curioso diálogo entre três meios de comunicação de massa que viveram seu apogeu em diferentes épocas: o rádio, o cinema e a televisão. A maneira particular como trabalha a narração e sua ressignificação faz com que seja um dos filmes mais interessantes originados na Boca do Lixo ainda em sua fase prolífica.

**Beatriz Saldanha**

**Celeste vive sob a educação rígida do pai. Durante um curso de astronomia, conhece Mário e inicia um tórrido romance. Ao perceber o envolvimento do rapaz com o tráfico de drogas, Celeste passa a rejeitá-lo.**

# BEIJO NA BOCA



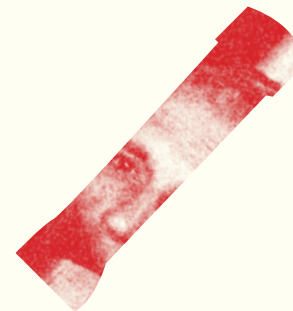
# “EU NÃO SOU ALUNA DE NINGUÉM” OU COMO APRENDER COM CELESTE. UMA LEITURA SOBRE BEIJO NA BOCA.

**Eliska Altmann**

Em 1982, doze foram os filmes brasileiros de maior público: *Os trapalhões na Serra Pelada*, de J.B.Tanko, com 5.043.350 espectadores; *Coisas eróticas*, de Raffaele Rossi, com 4.729.484; *Os vagabundos trapalhões*, de J.B.Tanko, 4.631.914; *Menino do Rio*, de Antonio Calmon; *Luz del Fuego*, de David Neves; *Fome de sexo*, de Ody Fraga; *Pra frente, Brasil*, de Roberto Farias, com 1.298.055 espectadores; *Aventuras da Turma da Mônica*, de Maurício de Sousa; *Amor estranho amor*, de Walter Hugo Khouri; *A noite dos bacanaís*, de Fauzi Mansur; *Índia, a filha do sol*, de Fábio Barreto; e *Beijo na boca*, de Paulo Sérgio Almeida, que contou com 562.851 espectadores.<sup>1</sup>

Segundo o pesquisador Arthur Autran, nos anos 1980, devido a uma “censura mais liberal, filmes tornam-se mais ‘pesados’ e degradingolam no pornográfico, com cenas de sexo explícito, chegando a representar cerca de 70% do total da produção brasileira em 1988”.<sup>2</sup> Nesse sentido, a referida década teria sido marcada “pela decadência das formas de produção cinematográfica desenvolvidas no Brasil durante o decênio anterior”.<sup>3</sup>

Deste contexto, o presente ensaio trata do longa carioca *Beijo na boca*, cujo realizador, posteriormente, viria filmar *Banana split* (1988), *Sonho de verão* (1991), *Xuxa popstar* (2000), *Xuxa e os duendes* (2001) e *Xuxa e os duendes 2 - No caminho das fadas* (2002). Seguindo temáticas comuns à maioria das produções do período, *Beijo na boca* não se furta a cenas de nudez, sexo e violência, como indica a sinopse encontrada na ficha catalográfica do filme disponibilizada pela Cinemateca Brasileira: “Uma garota de Copacabana enamora-se de um misterioso rapaz.



Quando é pega com tóxicos, acaba sendo expulsa da casa dos pais e vai morar com o namorado. Este, influenciado por um primo, parte para investimentos em cocaína. O amor louco cresce em meio a drogas e revólveres e, para amenizar o ciúme do rapaz, os dois decidem matar os ex-namorados da moça”. Além do referido trecho, na ficha ainda podem ser lidos os seguintes dados: “Gênero: drama; Termos descritores: tóxico, comportamento social, juventude, homicídio; Descritores secundários: cocaína, praia; Termos geográficos: Rio de Janeiro”.

Mais do que “Rio de Janeiro”, *Beijo na boca* se passa, sobretudo, na Zona Sul (além da Cinelândia e Barra da Tijuca), revelada desde a abertura em cenas de Copacabana, do Pão de Açúcar, de orlas cariocas intercaladas com uma mão que segura um revólver e porta um soco inglês, sob a música de Marina Lima “Nos beijamos demais”. Entre os cenários “clichês” da “cidade maravilhosa” que ilustram a ficha técnica, o espectador ainda é apresentado aos protagonistas Claudia Ohana (Celeste), que sai do mar e veste uma camiseta “*Rio I love you*”, e Mário Gomes (Mário) a fazer exercícios na janela de seu quarto antes de se arrumar para sair. O prólogo termina com uma visão ampliada do Rio a se enquadrar numa espécie de cartão postal.

Tais informações dão ideia dos “termos descritores” de *Beijo na boca*: praia; homicídio (por meio dos signos revólver e soco inglês); comportamento social (também verificado através de marcadores sociais como classe, gênero e raça) e juventude. Destes, relacionados a índices socioeconômicos nacionais e regionais do período, vale conferir alguns dados: Cr\$ 16.608,00



era o salário mínimo vigente em 1982.<sup>4</sup> 6.313 foi o número de vítimas de homicídios por armas de fogo no país no ano do lançamento de *Beijo na boca*. De acordo com o especialista Julio Jacobo Waiselfisz (2016), em 1980, “as armas de fogo foram utilizadas para cometer 43,9% dos homicídios”, como os consumados por Mário e Celeste. Interessante notar ainda que o desenvolvimento econômico nacional concentrado nas grandes regiões metropolitanas, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo, era fator para o aumento da violência. Enquanto as taxas nacionais de homicídio eram de 5,1 por 100 mil habitantes, as das capitais seriam de 21,3.<sup>5</sup> Recortados por sexualidade, índices mostram exclusividade masculina das vítimas, como os ex-namorados da protagonista: “94,4% na média nacional”. Deste número, a imensa maioria compre-

endia (e ainda compreende) a população negra. Na faixa de 15 a 29 anos de idade, igualmente em semelhança com os personagens, o crescimento da letalidade foi mais intenso do que no resto da população. Em 1982, 3.118 jovens foram mortos no Brasil.<sup>6</sup>

Na década do lançamento de *Beijo na boca*, o antigo Estado da Guanabara liderou o processo de transição da fecundidade no país. Como aponta o sociólogo José Eustáquio Diniz Alves,

as mulheres cariocas tinham em média 5 filhos em 1960, caindo para 3,5 em 1970, e chegando ao nível de reposição (2,1 filhos) na década de 1980. Entre 1980-85, contudo, o maior grupo etário brasileiro foi o de 0-4 anos. Conforme Alves, o aumento não teria ocorrido devido ao crescimento da fecundidade, mas porque havia mais mulheres em idade reprodutiva, especialmente entre 15 e 24 anos<sup>7</sup>, como Celeste.

Entretanto, contrária aos ideais reprodutivos, familiares e religiosos de uma sociedade a viver os resquícios da ditadura militar que durou 20 anos, Celeste diz frases do tipo “dispenso seu dinheiro e esse tal de marido, tá legal?” Desse modo, pode-se supor que a personagem desvia, em certo sentido, da visão objetificada da mulher dos filmes eróticos campeões de bilheteria da época, bem como se posiciona numa margem de erro dos estereótipos<sup>8</sup> ilustrados no filme. Destes, vale ressaltar 1) o protagonista: homem branco, músculos definidos (Mário aparece quase 90% do filme sem camisa), que cumpre papel de protetor apaixonado por sua *femme* não submissa. Com verve machista, obstinado em apagar o passado de Celeste, ele pergunta incessantemente “que namorado? Quanto tempo vocês namoraram? Tem certeza que não tem mais nada com esse Arthur? Como pode provar?” Depois da decisão de assassinar o ex da moça, Mário justifica: “Ele te comeu. Precisava mais alguma coisa? Você é minha mulher. Ninguém come”; 2) Osmar (Milton Moraes), o pai de Celeste. “Sempre em viagens de negócios”, o coronel da polícia reformado “sempre quis ter filho homem”, mas “como nasceu mulher, a responsabilidade maior da educação dela é sua”, diz à esposa ao limpar seu revólver. O personagem, evidente-

mente, é o provedor da família e também fornece mesada à filha; 3) a mãe de Celeste (Joana Fomm): do lar, “passou a vida inteira passando panos quentes” na cria. “Deixa a menina... Osmar, Celeste acabou de fazer 21 anos. Você não sabe o que é a cabeça de uma mulher nessa idade”. Por outro lado, adverte a filha: “Assim você não vai conseguir casamento. Não sabe nem fazer café!”.

Ao lado e à margem desses lugares-comuns, Celeste, de certa forma hesitante, parece antecipar princípios feministas mais articulados no Brasil contemporâneo<sup>9</sup>. Há mais de trinta anos, a jovem dava indícios de uma desnaturalização das estreitas relações entre sexo e gênero. Assim, apesar de ter nascido biologicamente “fêmea”, parecia entender que não possuía uma “condição invariável”. Não precisava cumprir o papel reprodutivo de sua mãe, não precisava ser boa esposa nem moça de família. Seu dever mulher lhe conferia certo desapego e liberdade a ponto de dizer, com segurança e empáfia, a Mário ao telefone: “eu não te disse que era pra ligar só no final de semana? Saudades... já? Você não acha que está exagerando um pouquinho?”. Ademais, Celeste enfrentava o pai: “tira a mão de mim!”. “Mania de querer saber o sobrenome das pessoas... Até parece que aqui alguém tem sangue azul”. Seu pecado foi ter se apaixonado por Mário. Apesar de também enfrentá-lo (“deixa de ser ridículo! Fica me vigiando, se quiser. Eu, hein, que saco!”), confessa: “Estou com medo. Qualquer dia você me mata e diz que matou por amor”.

Tais tipos de *Beijo na boca* viviam numa urbe eminentemente praiana. Das raríssimas locações do filme, pode-se dizer que 90% são praias. Em tomada no Cristo Redentor, ouvimos de Celeste: “Ai, eu adoro o Rio. Acho que não conseguiria morar em outra cidade”. Deste

amplo cenário, poderíamos concluir que o Rio de Janeiro de 1982 ou, pelo menos, de Paulo Sérgio Almeida, era branco, classe média, autoritário e machista – por meio das representações masculinas –, conformado e insubmisso no que concernia às mulheres. Como tal visão parece reducionista, valeria perguntar: Por que e para quem tal recorte discursivo? Como seriam representados outros grupos e tipos? Quem fala através do filme e quem o assiste? E se a geografia fosse deslocada do Centro – Zona Sul – Barra?

Como reflexão para estas e outras questões, averiguamos uma minutagem das aparições a apontarem para as representações das subjetividades cariocas no filme.

Dos primeiros 02’49’ a praticamente 04’07” (com um pequeno intervalo), Claudia Ohana aparece nua e só. A atriz ainda ocupará a tela na mesma forma por mais meio minuto ao longo do filme. Nua ou seminua, Celeste aparece, em cenas de sexo com Mário, também nu ou seminua, por mais 16 minutos. Diminuindo esses 17’50” dos 97 minutos totais do longa sobram 79 minutos. Destes, vemos por três segundos (12’45” a 12’ 48”) um menino negro vendedor de balas e por cinco segundos (29’03” a 29’08”) a empregada da casa de Celeste – igualmente negra e com uniforme – que nada fala. Em menos de meio minuto (28’36” a 29’01”) ouvimos um porteiro branco e idoso, do tipo “fofoqueiro”, e por seis segundos, “Alemão”, um rapaz negro prestador de serviços, responde ao Mário dando-lhe a chave de seu conversível: “Ai, já está na mão, chefia”.

Como apontam e denunciam as inúmeras discussões sobre raça e gênero no Brasil atual, os tempos contados acima confirmam que percepções multiculturalistas a refletirem pluralidade racial e social não estavam na pauta dos dias de 1982. Entretanto, hoje, se lido a partir de

abordagens culturais complexas, *Beijo na boca* serve-nos para compreender historicidades cinematográficas e sociais, e questioná-las. Um exame do passado, por meio de jogos políticos do presente, fornece ferramentas intelectuais sobre imaginários e resistências.

\*\*\*

Em tempo: *Beijo na boca* ganhou primeira página do Caderno B do Jornal do Brasil no domingo, 10/10/1982. Na matéria intitulada “O sonho de ser uma estrela começa a se realizar”, a crítica Susana Schild indica que “embora o diretor negue a inspiração do filme no Caso Lou (e ao final de *Beijo na boca* surja na tela a advertência de praxe ‘qualquer semelhança é mera coincidência’), o enredo segue a trilha daquela tragédia”.

**Eliska Altmann**





## NOTAS

1. Listagem de filmes brasileiros com mais de 500.000 espectadores. Documento da Ancine disponível em [https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/2105\\_1.pdf](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/2105_1.pdf). Acesso em janeiro de 2018.
2. AUTRAN, A. “Anos 80”. In RAMOS, F. P. e MIRANDA, L. F. A. de. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2000, pp. 27-28.
3. Idem.
4. Fonte: <http://www.fontacontabilidade.com.br/capa.asp?infoid=1336>. Acesso em janeiro de 2018.
5. WASELFISZ, J. J. *Mapa da violência - homicídios por armas de fogo no Brasil - 2016*. Flacso Brasil, 2016.
6. Idem.
7. Para mais detalhes, ver <https://www.ecodebate.com.br/2015/04/29/decrecimento-da-populacao-da-cidade-do-rio-de-janeiro-artigo-de-jose-eustaquio-diniz-alves/>. Acesso em janeiro de 2018.
8. Sobre o conceito de estereótipo, ver SHOHAT, E; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
9. Note-se que, no Brasil, um maior uso dos conceitos e entendimentos sobre gênero – suas desigualdades e representações – teve início justamente nos anos 1980, chegando a um amadurecimento jurídico com a Lei Maria da Penha, criada mais de duas décadas depois. Referências para fontes inesgotáveis de estudos e pesquisas sobre a temática são as revistas *Estudos feministas* (UFSC) e *Cadernos Pagu* (Unicamp).

# VIOLÊNCIA NA CARNE

## Marcelo Miranda

Entre a Boca do Lixo e o pornô, o cinema brasileiro do começo dos anos 1980 tentava se equilibrar entre a relevância estética ou temática e o erotismo, entre o impacto de narrativas pautadas pela crescente violência urbana e por questões sociais sempre urgentes no país ao apelo à nudez e ao sexo que garantiriam o naco de bilheteria de quem só quisesse assistir a uns corpos bonitos. Em 1982, ano em que *Beijo na Boca* chegava às salas de exibição, vários títulos disputaram espaço ao longo dos meses, muitos deles na busca pela divisão perfeita entre a relevância e a picardia, ou o perfeito encontro entre um elemento e outro: de *Rio Babilônia* (Neville D’Almeida) a *O Segredo da Múmia* (Ivan Cardoso), de *Menino do Rio* (Antonio Calmon) a *Amor Estranho Amor* (Walter Hugo Khouri), de *Karina Objeto de Prazer* (Jean Garrett) a *Das Tripas Coração* (Ana Carolina), todos, em alguma medida e por caminhos às vezes radicalmente opostos, expuseram as inquietações de um tempo incerto (o Brasil quase na pós-ditadura) mescladas a seus efeitos, com maior ou menor intensidade, nos corpos de atores e atrizes.

*Beijo na Boca*, portanto, não está isolado em sua concepção de filme urbano-policia com pitadas generosas de erotismo, nudez e sexo (mistura então consagrada há duas décadas pela literatura de Rubem Fonseca). É um exemplar típico do cinema popular brasileiro que depois seria difamado por estetas do bom-gostismo, muitos deles com poderes em instâncias oficiais e que, na ânsia de gentrificar a produção, construíram uma falsa narrativa histórica de que os filmes do país se resumiam a sacanagem. Com o fim da Embrafilme em 1990, no famigerado governo de Fernando



Collor, a retomada que se seguiu a partir de 1994 trouxe produções de limpeza exemplar, que tentavam aflitivamente se apresentar como “relevantes” e “legítimas” num cenário de terra arrasada e amaldiçoada. Sob certas variáveis, o estrago permanece ainda hoje.

Voltemos a *Beijo na Boca*, esse trabalho desavergonhado de Paulo Sérgio Almeida, no qual uma Cláudia Ohana de 19 anos é estopim de uma história de paixão, ciúme e morte ainda





capaz de fazer a alegria de programas sensacionalistas de TV ávidos por explorar a desgraça humana no seu mais fundo grau de degradação. O noticiário violento de jornais pinga-sangue sempre foi matéria-prima para o cinema brasileiro desde sua fundação como narrativa, ainda no começo do século XX. Gigantes como Julio Bressane e Rogério Sganzerla iniciaram suas carreiras a partir de relatos de violência saídos diretamente das páginas dos tabloides cariocas e paulistas, vide *Matou a Família e Foi ao Cinema* (Bressane, 1969) e *O Bandido da Luz Vermelha* (Sganzerla, 1968).

*Beijo na Boca* se vincula a essa tradição, vindo no embalo da libertinagem dos anos 1970, numa espécie de *exploitation* à brasileira que deixa o recalque de lado para se entregar aos prazeres da(s) carne(s) e preparar cuidadosamente um caldeirão que eventualmente irá explodir. Estruturalmente, o filme é construído como a evolução de um ato sexual casual, no qual as preliminares estão no tesão entre Mário (Mário Gomes) e Celeste (Cláudia Ohana), imediatamente atraídos um pelo outro logo no primeiro encontro; o gozo vem num estouro de violência desmedida; e a calma se dá num tribunal de acusação, em que um amante mal olha para o outro. O roteiro de Euclides Marinho não é tão sofisticado para que a analogia seja evidente, estando bem mais preocupado em acumular cenas de sexo e conflitos, mas a forma como Paulo Sérgio filma os corpos dos protagonistas (em cenas de duração ampliada) e como registra os dois tiroteios do enredo (com certo fetichismo pela forma como articula visualmente os ataques aos homens que transaram com Celeste) permite outras camadas de apreensão.

Mário, *bon vivant* pobretão num núcleo marginal que parece sair de uma peça de Plínio Marcos, é o macho travestido de corajoso. Sua

insegurança se manifesta por atos de violência. A inconformidade em dividir a existência com outros dois sujeitos que conhecem a intimidade de sua namorada é a crise existencial de um personagem que, no limite, é incapaz de se fixar em outra coisa senão eliminar aquilo que denuncia a total inadequação e fragilidade de seu estar no mundo. O encontro com Celeste é simultaneamente a glória e a derrocada de Mário, pois, ao mesmo tempo em que ele se identifica com a moça sexualmente livre, não se conforma de que essa liberdade inclua um passado, uma vivência anterior que ainda não o incluía. As ações de Mário têm o objetivo de eliminar esse passado; sua passionalidade é, na prática, a obsessão por apagar o que não lhe convém.

Celeste, desprendida no auge da pós-adolescência, demora a compreender as intenções de Mário, até que se depara com o comportamento violento do namorado diante de homens do passado dela. Então, tal como a Holly (Sissi Spacek) de *Terra de Ninguém* (Terrence Malick, 1973) ou, para ficarmos mais perto, a Sandra (Cristina Aché) de *Amor Bandido* (Bruno Barreto, 1979), Celeste embarca na onda sanguinária do companheiro, dividindo-se entre a resignação de quem reconhece a sedução da inocência e o distorcido entendimento de que aqueles atos fazem algum sentido. Ou, como escreveu Andrea Ormond no site “Estranho Encontro”, o casal “enxerga somente a possibilidade de vingança e autorrealização – fática, perversa – diante do mundo. Matam por conta desse revanchismo patético”.

Diferente do que acontece na maioria das narrativas de casais assassinos, em que a dupla quase sempre morre durante os caminhos de fuga, o desfecho de *Beijo na Boca* usa duas cenas e algumas manchetes de jornal para colocar Mário e Celeste no banco dos réus, respon-

dendo aos crimes que cometeram. A narrativa assume, pela imagem, a inspiração no noticiário de *fait-divers*, porém negando a suíte (desdobramento de um fato noticiado no jornal do dia anterior) e deixando à imaginação do espectador as possibilidades de conclusão do processo iniciado nos minutos finais.

Ao mesmo tempo, *Beijo na Boca* se assume, com o final em aberto, como crônica moral de um Rio de Janeiro esfacelado por um caldo político grotesco e efervescente do qual a mais cruel consequência é justamente a despolitização da juventude em cena. Nada mais distante e também mais próximo de um país em vias de sair de uma ditadura militar para uma democracia ainda de fachada do que uma garota de classe média e um traficante pé-de-chinelo respondendo a um tribunal por um relacionamento que deu ruim. O instantâneo de um tempo cheio de contradições, retratado num filme como *Pra Frente Brasil* (dirigido por Roberto Farias e lançado no mesmo ano de *Beijo na Boca*), encontra no traquejo às vezes torto de Paulo Sérgio Almeida um retrato possível. Os dois protagonistas terminam separados, e assim ficarão, unidos apenas pelo filme, revivendo em *looping*, como tantos outros amantes trágicos do cinema, as delícias do desejo que antecedem a catástrofe.

**Marcelo Miranda**



**A cidade de São Paulo vive um clima pré-eleitoral (1982). Em meio a muita propaganda, comícios e agitação, o repórter David vê-se envolvido no caso dos assassinatos de prostitutas do bairro do Brás, principalmente através de seu relacionamento com a prostituta Luna, uma das possíveis vítimas.**

# A PRÓXIMA VÍTIMA

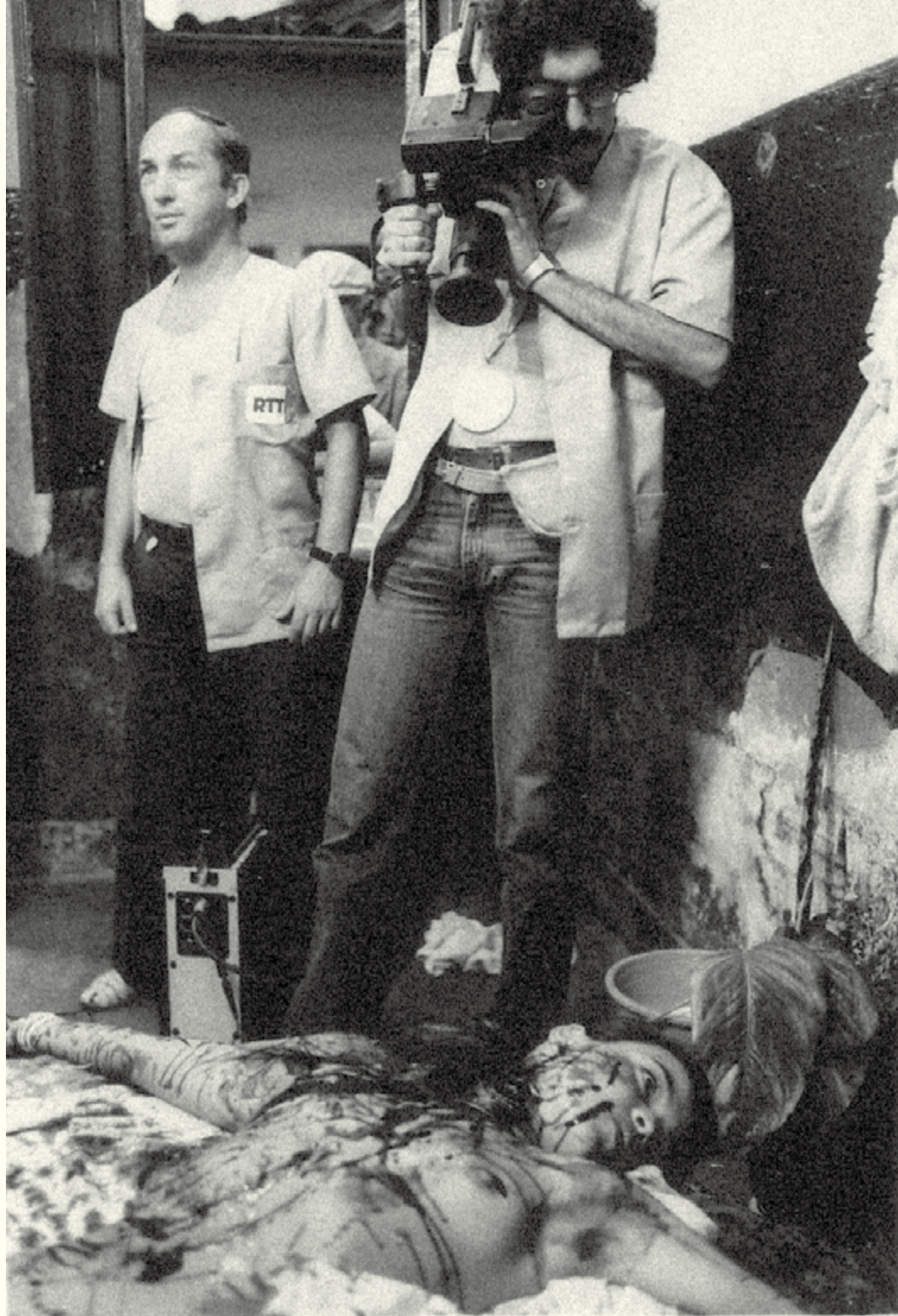


# UM THRILLER CONTUNDENTE E SOMBRIO

Fábio Leite

Na época em que *A Próxima Vítima* estava sendo produzido, o Brasil vivia um período de transição política, desenvolvimento social e crescimento populacional intenso: em 1982 acontecia a primeira eleição para governador de estado desde 1964 e, no ano seguinte, iniciava-se o movimento Diretas Já!, que deveria ter culminado na eleição presidencial de 1984. A produção cinematográfica brasileira acompanhava no mesmo ritmo esse movimento, chegando a lançar 111 filmes em 1981 e 98 em 1984 (a década de 80 teve um total de 908 lançamentos, sendo a mais produtiva de todo o século XX). E os filmes para adultos tinham boa recepção do público, muitos ultrapassando a marca de um milhão de ingressos vendidos, entre eles, *Bye Bye Brazil* (1980), *Pixote* (1980), *Eles Não Usam Black-Tie* (1981), *Eu Te Amo* (1981), *Luz del Fuego* (1982), *Pra Frente Brasil* (1982) e *Parahyba Mulher Macho* (1983).

Uma produção das mais interessantes desse período, *A Próxima Vítima*, no entanto, não fez sucesso de público quando de seu lançamento nos cinemas, em 1983. Entre outros fatores, porque não se integrava em nenhuma das vertentes do cinema feito naquela época: não é um filme que explora o erotismo, nem libertário e eufórico, não cumpre uma revisão da nossa história recente e muito menos oferece biografia de bandidos e marginalizados, fórmula que rendeu bem-sucedidos filmes nos anos 70. O que o filme de João Batista de Andrade oferecia, de fato, era uma radiografia nada positiva da realidade do país, tomado pelo medo e a violência, sem líderes ou proposta social. Um discurso que ia de encontro ao cenário otimista de desenvolvimento, liberdade e cidadania pintado pelos políticos em campanha e que a



população ansiava em acreditar. Na contracorrente da efusiva propaganda eleitoral, o filme revolve os escombros da ditadura e projetava a escalada insana da violência, antes restrita às favelas e periferias, mas que naquele momento se instalava nos bairros tradicionais dos grandes centros urbanos. Situação que, preconizava o filme, nenhum governo conseguiria reverter e, pior, iria se agravar: menos de dez anos depois, o crime organizado já tomava de assalto as ruas de São Paulo e do Rio de Janeiro.

*A Próxima Vítima* é um filme grave, incômodo, talvez o mais sombrio de sua época. A começar pelo título, seco, incisivo, desnortante: sem identificação, não propõe barganha ou concede esperança. *A Próxima Vítima* é um filme sem nome: seu “sujeito” é anônimo, um qualquer, qualquer um de nós. É o que acaba reconhecendo o repórter de TV David Duarte (Antonio Fagundes) ao investigar uma série de assassinatos de prostitutas: ninguém está totalmente a salvo.

*A Próxima Vítima* traz a história de David Duarte, um repórter de variedades de uma TV paulistana que é designado para cobrir a investigação policial de uma série de assassinatos de prostitutas, ocorridos numa região decadente do Brás, bairro famoso pela forte presença da imigração italiana. Ele aceita a missão a contragosto, afinal não é repórter policial, como diz ao seu chefe de reportagem, e acaba se enredando numa trama sórdida protagonizada por cafetões, traficantes de drogas e policiais corruptos. Ingênuo, romântico e inexperiente na área criminal, o repórter acaba conhecendo uma garota de programa adolescente, por quem se interessa. Luna (Mayara Magri estreando no cinema, em atuação que lhe valeu o prêmio de atriz

coadjuvante no Festival de Gramado de 1984), a menina, está na lista das vítimas desejadas do misterioso assassino. A polícia, conivente com esta eliminação de personagens indesejadas, escolhe para bode expiatório um marginal em ascensão no tráfico de drogas, o insolente Nêgo, uma pedra no sapato do delegado Orlando Barone (Othon Bastos), um legítimo agente da ditadura. Neste ambiente sombrio, David, encantado pela menina Luna, vai fazer o que pode (o que não é muito) para tirá-la daquele lugar. Enquanto isso, nas áreas transparentes da cidade, boa parte da população se mobiliza em torno da campanha eleitoral.

O diretor João Batista de Andrade e seu roteirista, o autor de novelas Lauro César Muniz, apostaram em uma narrativa inusitada: uma trama de *serial killer* tendo como pano de fundo um momento político real, a eleição de 1982 para governador do estado de São Paulo. E uma história em que o assassino não é o protagonista, nem mesmo um personagem, mas vários. Talvez eles sejam mortos-vivos da ditadura.

A campanha eleitoral de 1982 é presença constante na narrativa, seja em cartazes, carros sonorizados ou mesmo em falas de transeuntes. Em algumas sequências, os personagens fictícios chegam a se misturar com os militantes nas ruas, o que confere certa estranheza à narrativa, uma vez que a trama criminal é substituída por diálogos vagos sobre o momento político. (Vale lembrar que Tizuka Yamazaki faria empreitada semelhante dois anos mais tarde, ao inserir uma história de ficção dentro das eleições presidenciais de 1984, no filme *Patriamada*, com resultado bastante irregular).

### Narrativas convergentes

*A Próxima Vítima* é estruturado, assim, num enredo singular, com ingredientes alheios à fórmula tradicional do filme policial brasileiro em que se destacam bandidos românticos e excêntricos e policiais covardes e corruptos (*A Rainha Diaba*, *Esquadrão da Morte*, *Amor Bandido*, *Lúcio Flávio*, *Passageiro da Agonia*). Desse modo, o filme de João Batista de Andrade tem mais proximidade com *A Lira do Delírio* (1978), de Walter Lima Jr., que aborda o tráfico de bebês no Rio de Janeiro (um tema até então inédito entre nós), *Hardcore - O Submundo do Sexo* (1979), de Paul Schrader, sobre a busca de um pai por sua filha adolescente no submundo da pornografia, e *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese (com roteiro de Schrader), a única produção do gênero drama policial a ganhar a Palma de Ouro do Festival de Cannes. É bem provável que *Taxi Driver* tenha inspirado em algum momento os criadores brasileiros. Há, pelo menos, três semelhanças entre estes filmes: *Taxi Driver* foi filmado nas ruas de Nova Iorque, é ambientado durante uma eleição e o personagem central tenta salvar da prostituição uma menina de 13 anos.

Mas as correspondências param aí. Se Scorsese e Schrader optaram por um estudo sobre a degradação individual, o interesse de João Batista e Lauro César era o de registrar a via de mão dupla em que se encontrava o país: de um lado, o Brasil idealizado pelos políticos e desejado pela população, que saía às ruas exigindo direitos e liberdade: do outro, um povo decaído, pobre, amedrontado, ainda às voltas com os desmandos da ditadura.

### Personagens marcantes

Essa parcela marginal da sociedade está bem representada por dois personagens que praticamente – e significativamente – passam e não voltam pela trama do filme: Nêgo e Guido Andreolli. Com a entrada em cena de Nêgo, a propósito, o filme atinge seu ponto mais alto,

em dramaturgia, interpretação e cinematografia. É o momento em que David Duarte vai ao encontro de Nêgo para uma possível entrevista. E descobre que o marginal é um sujeito pensante, consciente de sua situação e dono de um discurso articulado. E que reage com fúria ao bom-mocismo do repórter. Primeiro, de forma irônica: “Eu digo o que quero e vocês colocam no ar o que querem, não é?”, reagindo à proposta de Duarte para a entrevista (“Você vai poder dizer tudo o que quiser”). E logo depois, dirigindo-se aos seus companheiros: “E aí, moçada, estou bem para aparecer na televisão?”. Quando percebe que fora dali não haverá diálogo, que está em frente a um assustado jornalista, ele dispara, colérico, como se soubesse que aquelas seriam as suas últimas palavras: “Você grava tudo o que eu tenho a dizer, você também, todos vocês” (momento em que ele se dirige também ao espectador). Esta pungente atuação de Aldo Bueno foi devidamente reconhecida pelo júri de Gramado em 1984, que lhe concedeu o prêmio de melhor ator coadjuvante.

Outro momento de destaque é a desajeitada excursão de David Duarte pelo Brás, onde chega para fazer a matéria sobre os assassinatos. É o momento em que João Batista de Andrade se permite registrar a vida cotidiana, intensa e alegre do bairro. A sequência tem como guia o trambiqueiro Guido Andreolli, dentista prático que faz amizade com David Duarte e promete ajudá-lo na investigação. Um sujeito cordial e divertido, Guido mantém com o jornalista uma relação ambígua, uma vez que sua sobrevivência ali está ligada ao seu silêncio.

A sequência, além de sua excelência, guarda uma curiosidade cinematográfica. Guido Andreolli é interpretado pelo ator e dramaturgo Gianfranceso Guarnieri, que estreou no cinema no papel de rapaz de origem italiana e morador do Brás, no filme *O Grande Momento* (1958), de Roberto Santos. Seria o trambiqueiro Guido uma versão corrompida e desesperançada de Zeca, o jovem sonhador de *O Grande Momento*?



### Feminismo em pauta

O roteiro de *A Próxima Vítima* aborda também, mesmo que de passagem, um tema que ganhava distinção naquela época: a crescente presença das mulheres nas redações e o comportamento dos homens em relação a essa “intromissão”. É o que acontece com Tereza (papel de Louise Cardoso), namorada e colega de trabalho de David Duarte. Jovem assumidamente de esquerda (“O importante é que a oposição vença”, diz ela ao namorado) e bem-humorada, ela não se deixa enredar nas manifestações e brincadeiras machistas dos colegas de trabalho.

Em que pese o desnecessário e inconvincente ‘final feliz’ reservado ao casal de jornalistas, *A Próxima Vítima* resulta ao mesmo tempo em um bom thriller policial e um contundente retrato do Brasil das derradeiras manobras da ditadura militar.

### Fábio Leite

# OS CRIMES DO BRÁS E O MEDO DE QUE NADA MUDE

Felipe M. Guerra

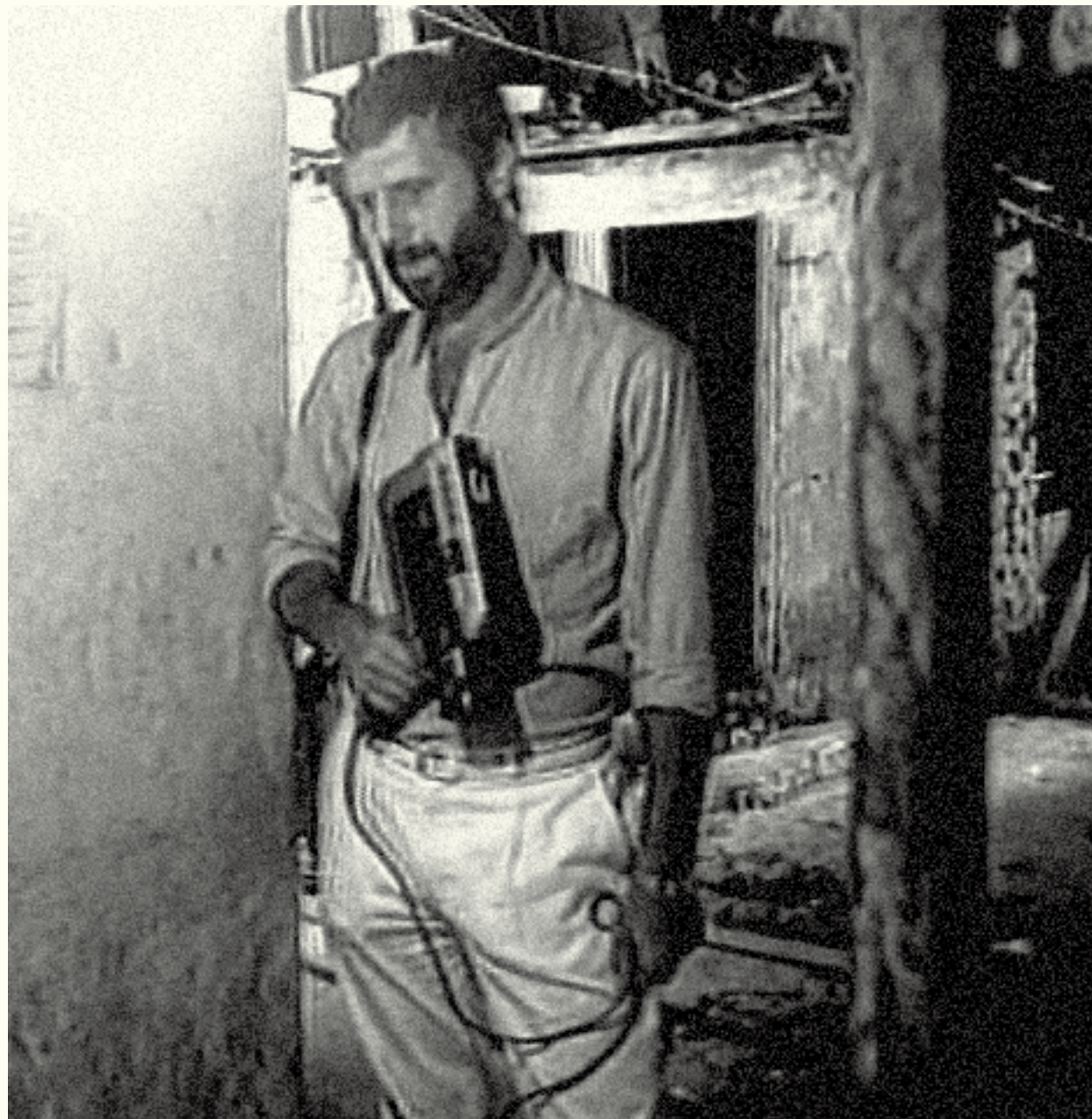
Separados por um oceano e quase um século, *Jack, o Estripador* e o *Maníaco do Brás* têm muito em comum. Os dois assassinos seriais mataram prostitutas em bairros pobres (Jack na Whitechapel de 1888, na periferia de Londres; o Maníaco, no bairro paulista do Brás de 1982) considerados “antros de imoralidade”, pela alta criminalidade e prática de prostituição. Ambos abalaram o *status quo* em suas respectivas épocas (marcadas pelas próprias tensões sociais), atraindo a atenção da opinião pública pela imprensa, que cobrava ação da polícia. E tanto Jack quanto o Maníaco do Brás desapareceram sem que se soubesse suas identidades.

Mas se *Jack, o Estripador* virou lenda que até hoje inspira livros e filmes, o “nosso” Maníaco do Brás já teria sido esquecido se não fosse por *A Próxima Vítima*, um belo *thriller* policial dirigido por João Batista de Andrade em 1982 e lançado no ano seguinte.

À época, o cinema policial brasileiro já buscava inspiração na crônica policial em títulos como *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, e *Ato de Violência* (1980), de Eduardo Escorel – este, baseado em outro *serial killer* nacional, Chico Picadinho.

O diferencial de *A Próxima Vítima* para estas e para as diversas produções estrangeiras sobre assassinos em série é que João Batista não se limitou a retratar o psicopata e suas vítimas, preferindo usar o personagem real como pano de fundo para analisar o contexto social e político do período – anos antes de filmes norte-americanos como *O Verão de Sam* (1999), de Spike Lee, e *Zodíaco* (2007), de David Fincher, fazerem o mesmo.

O verdadeiro Maníaco do Brás cometeu seus crimes entre abril e maio de 1982. Como



Jack um século antes, as vítimas eram prostitutas mortas ora a punhaladas, ora asfixiadas. No quarto de hotel que foi cena de um dos crimes, ele deixou uma mensagem na parede anunciando suas próximas vítimas.

Embora alguns desses elementos apareçam no filme, não era exatamente o *modus operandi* do psicopata que interessava ao diretor de *A Próxima Vítima*. “Eu não queria fazer um filme sobre o Assassino do Brás”, explicou João Batista, em depoimento ao autor. “O que me chamou a atenção foi que havia este mito dos assassinatos no Brás na crônica policial e, certo dia, um policial entregou a um repórter a foto do suposto assassino, e esta foto foi para a TV. Apareceu até no Fantástico. Quando eu vi aquilo fiquei espantadíssimo porque percebi a loucura que era. Quer dizer, o policial dá a foto de um suspeito, o sujeito põe no ar e pronto, aquele suspeito está morto e podem alegar que ele era o assassino”.

Além disso, em 15 de novembro daquele ano seriam realizadas as primeiras eleições diretas para governador de Estado após quase duas décadas do país sob o comando dos militares. Em São Paulo, Reinaldo de Barros era o candidato da situação (pelo PDS, partido sucessor da Arena que depois viraria PP), enquanto Franco Montoro (PMDB), Luiz Inácio Lula da Silva (PT) e Jânio Quadros (PTB) representavam a oposição e a esperança da renovação.

A volta da democracia foi o estopim de uma autêntica guerra. As manchetes dos jornais da semana que precedeu a eleição dão uma ideia do clima turbulento: “Assaltado comitê no ABC”; “Filho de Brizola sofre espancamento”; “Candidato assassinado no Nordeste”; “PT impede o comício peemedebista”.



Ou seja, se o Maníaco do Brás tivesse cometido seus crimes em meio a esse caos, e não mais cedo naquele mesmo ano, é possível que tivesse sido ignorado pela imprensa. E João Batista brinca com essa ideia, tomando a liberdade poética de situar a ação do assassino em meio às eleições de 1982.

“Comecei a pensar o filme pelo momento que a gente vivia”, explicou o diretor. “Entrei no PMDB para tentar fazer dele um partido de oposição. Para mim, [a eleição de Montoro] era fundamental para consolidar a reabertura, um governador de oposição numa área como São Paulo criaria um núcleo democrático. Comecei a ligar aquele momento, aquela miséria toda, com algo que eu achava que a oposição não estava vendo. A oposição ficava no terreno do jogo da política tradicional, e eu tinha a percepção de que o Brasil era muito mais complexo do que aquilo. Acabei costurando o filme com estas duas ideias”.

Escrito por Lauro César Muniz a partir de argumento do diretor, *A Próxima Vítima* começa com o jornalista David Duarte (interpretado por Antonio Fagundes) recebendo uma pauta que ninguém quer: as mortes de prostitutas no Brás. Ele não é repórter policial, mas seus colegas estão ocupados com os comícios e todos concordam que “a única coisa que interessa são as eleições”.

A imprensa batizou o maníaco de “Vampiro do Brás” (alcunha inventada para o filme), e, enquanto investiga para sua reportagem, o protagonista se envolve com uma realidade miserável, povoada por prostitutas, cafetões e policiais corruptos. Seu guia neste estranho novo mundo é Guido (o saudoso Gianfrancesco Guarnieri), um descendente de italianos que atua como cafetão, dentista “prático” e infor-

mante da polícia. E, num hotel miserável, David conhece Luna (Mayara Magri, em sua estreia no cinema), uma jovem prostituta, menor de idade, com quem se envolve – e que logo será marcada para morrer pelo “Vampiro”.

Também cruza o caminho do repórter o delegado Orlando (Othon Bastos). Incapaz de solucionar os crimes, ele resolve acalmar a opinião pública forjando seu próprio culpado, um marginal inexpressivo conhecido como “Nego” (Aldo Bueno). O irmão do suspeito (João Acaiabe) resume o porquê da escolha: “Faltou bandido para mostrar, é só achar um negro e aí fica tudo certo”.

É quando o filme dramatiza aquele episódio verídico que inspirou o diretor: Orlando entrega a David uma fotografia do “suspeito”, e a exibição da imagem em rede nacional faz com que um inocente seja caçado. Arrepentido, o repórter corre contra o relógio para salvar Nego, ao mesmo tempo em que tenta proteger Luna do verdadeiro assassino.

Mas o destino de todos já está traçado enquanto o povo celebra, nas urnas, a vitória da oposição e o início de “novos tempos” – num desfecho que dialoga com um filme anterior de João Batista, *Doramundo* (1978), em que os assassinatos numa pequena cidade dos anos 1930 são esquecidos com a inauguração de um campo de futebol.

Existem dois “Brasis” em *A Próxima Vítima*. Um é o Brasil em polvorosa com as eleições, sempre mostrado à luz do dia; alegre, colorido, com comícios repletos de militantes e muita fé na mudança. O outro é o Brasil “subterrâneo”, do medo e da impunidade, representado pelo Brás à noite.







*da importância de votar e de lutar pela vitória da oposição. Meu filme, porém, não é sobre as certezas que eu tinha, e sim sobre as dúvidas”.*

Em depoimento ao autor, Andrade confirmou: *“Eu tinha certa dúvida sobre a capacidade de a oposição conduzir bem o Brasil com a reabertura. Tem uma cena no filme em que o Fagundes e o Guarnieri estão urinando diante da foto de um político. O Guarnieri fala: ‘Desculpe, senador’, e o Fagundes responde: ‘Ele nem está ouvindo, ele está*

São usadas incríveis imagens filmadas durante a verdadeira eleição de 1982: Lula, Jânio e Brizola na TV, Ulysses Guimarães e Milton Nascimento num comício, e até o “Cavalo de Tróia”, um impresso clandestino real que tentava sabotar um dos candidatos. E o chefe de redação da TV onde David trabalha é o famoso jornalista Goulart de Andrade, interpretando ele mesmo. Com isso, o filme ganha estilo e visual de documentário. O eclético diretor de fotografia Antonio Meliande – que trabalhou tanto com Khouri quanto com Mojica, e dirigiu pornôns na Boca do Lixo – contribui com a câmera sempre em movimento que registra pessoas reais em ruas reais, seguindo o protagonista por becos escuros, hotéis fuleiros, bares e inferninhos.

Embora enfoque as eleições, João Batista não caiu na armadilha de imprimir sua própria visão política à obra. Em uma entrevista para a Folha de São Paulo na véspera da estreia do filme, em novembro de 1983, ele explicou: *“Como cidadão, estive mergulhado nessas eleições, convencendo os amigos*

*discursando’. Esta frase é sobre a desconfiança que eu tinha sobre o real conhecimento do que era o Brasil por parte da esquerda e dos democratas que estavam derrubando a Ditadura”.*

Fugindo da cartilha do *thriller* policial, *A Próxima Vítima* jamais materializa seu assassino. O espectador vê apenas os corpos mutilados de suas vítimas, em cenas cruas que ressaltam um sentimento de fatalismo e desesperança. Mas o criminoso é uma presença quase fantasmagórica (talvez por isso o apelido de “Vampiro do Brás”), que nunca aparece, mas em torno dele gira toda a história. Um porteiro de hotel sugere sua versão para o mistério: *“Ele não é um só, são muitos. Um mata, outro aproveita e mata também, outro aproveita a onda e mata mais uma, e mais outra. São três ou quatro assassinos”.*

Na vida real, o Maníaco do Brás nunca foi identificado. Reportagens de maio de 1982 anunciam a caçada a um suspeito conhecido como “Nego Testa” (daí o apelido usado no filme). Porém, ao contrário do que acontece com a versão cinematográfica do personagem, o destino do verdadeiro Nego não ficou registrado na crônica policial, mas em 1984 ele ainda estava sendo convocado para interrogatório sobre uma das mortes atribuídas ao Maníaco, segundo o Diário Oficial.

Em um filme que funciona tanto pela trama policial quanto como registro de uma época, o mais impressionante é constatar que, passados trinta-e-poucos anos do seu lançamento, pouca coisa mudou. Tanto Goulart quanto Orlando terminam o filme com declarações de falsa esperança (*“Vai ficar tudo bem, estamos numa democracia”*; *“Agora os tempos são outros”*), mas ainda assim a obra de João Batista de Andrade segue assustadoramente atual.

Numa ironia estilo “a vida imita a arte”, um novo psicopata atacou recentemente no mesmo bairro e acabou recebendo novamente a alcunha de Maníaco do Brás. Isso aconteceu em 2014, um ano eleitoral, remetendo ao filme.

Por fim, é marcante o diálogo entre Antonio Fagundes e Louise Cardoso, que interpreta sua colega de trabalho e caso amoroso, durante um comício da oposição. Já transformado por toda injustiça e violência que testemunhou, ele declara:

*- Gostaria muito de acreditar em tudo isso. Esta eleição é uma puta mentira, não vai dar em nada outra vez.*

*- O importante é que a oposição vença - responde ela.*

*- Que oposição? Tudo igual, tudo governo! Você acha que empresário, latifundiário algum dia vai ficar do lado do povo? Quero ver o que essa merda de oposição vai fazer com essa miséria que eu estou vendo por aí!*

**Felipe M. Guerra**



**Em 1970, os crimes do Esquadrão da Morte pelo requinte de violência provocaram uma onda de reações por todo o país. As fotos das vítimas, adornadas pela caveira, símbolo do grupo, causaram uma incômoda indignação. Esta é a história de Mateus Romeiro, o mais famoso dos policiais, que integrou o grupo dos Homens de Aço, uma das facções em que se dividia o esquadrão.**

**REPÚBLICA DOS**

**ASSASSINOS**



# IMAGEM E VIOLÊNCIA

**Bianca Dias**

Em *Totem e Tabu* Freud ensina que a violência está na base do laço social. A própria noção de contrato social supõe uma violência, pois seu princípio é de uma ordem universalizante. Há nuances da violência: aquela em que se viola uma ordem estabelecida, seja ela considerada da ordem da natureza ou da civilização; ou a da própria linguagem sobre o vivente que, ao nascer, encontra o Outro do discurso.

*República dos Assassinos*, filme de Miguel Faria Jr., aborda a violência a partir de uma série de eixos que se combinam de modo a produzir, não significação, mas enigma. Prazer sexual, esquadrão da morte, repressão, militarismo e outros aspectos mais ou menos sutis se encontram num roteiro baseado no romance homônimo de Aguinaldo Silva, publicado em 1976. O livro é um emaranhado de histórias da crônica policial, do submundo que Aguinaldo conheceu de perto na época em que atuou como jornalista.

A interrogação que nos convoca eticamente é: afinal, que república é essa?

O filme coloca em cena uma figura que condensa em si parte da tensão da trama: Mariel Mariscot, policial que fazia parte do famoso “Esquadrão da Morte”. Elevada ao status de grande problema nacional, a impunidade esteve no cerne da criação desse grupo de extermínio e uniu policiais, comerciantes, bicheiros, traficantes – e criminosos. O Esquadrão atribuía a si mesmo uma função moralizadora da sociedade: limpar o banditismo a partir da execução dos delinquentes.

A imprensa da época e toda a política higienista declararam apoio ao Esquadrão, numa espécie de gozo coletivo moralizador sustentado pela indústria da violência e pelos slogans sedutores de uma pretensa “política do bem”

que incide no social como uma verdade totalitária. A identificação com o justicamento e não com a lei simbólica é uma forma ampliada do mesmo gozo que participa dos outros processos de identificação.

O prazer de matar era evidente nas ações do Esquadrão. Para citar dois exemplos: em 1962, o bandido Mineirinho foi assassinado com 13 tiros; em 1964, Cara de Cavalo foi morto com 52 tiros.

Mineirinho foi tema de crônica de Clarice Lispector que, perplexa, se interroga sobre cada bala que o matou e, na sua divisão subjetiva, nos devolve uma ética ao invocar uma justiça que olhe para a “lama viva” que somos e, justo por isso, “nem mesmo a maldade de um homem pode ser entregue à maldade de outro homem: para que este não possa cometer livre e aprovadamente um crime de fuzilamento”. E termina fazendo uma convocação: “Uma justiça que não se esqueça de que nós todos somos perigosos, e que na hora em que o justiceiro mata, ele não está mais nos protegendo nem querendo eliminar um criminoso, ele está cometendo o seu crime particular, um longamente guardado. Na hora de matar um criminoso – nesse instante está sendo morto um inocente. Não, não é que eu queira o sublime, nem as coisas que foram se tornando as palavras que me fazem dormir tranquila, mistura de perdão, de caridade vaga, nós que nos refugiamos no abstrato. O que eu quero é muito mais áspero e mais difícil: quero o terreno”.

Estar na existência com todas as aporias, na possibilidade viva de mediação dessa violência que nos constitui sem derrapar nas passagens brutais ao ato, no curto-circuito da palavra, que retorna no real, como imperativo de aniquilação do outro.

A justiça, diferente do justicamento do Esquadrão da Morte, pressupõe ir além da rivalidade especular com o semelhante, além da identificação imediata que conclama a matar no outro aquilo que é insuportável. Trata-se de um apelo ao simbólico, elemento pacificador dessa paranoia estrutural, que permite aos homens viverem juntos, estando separados.

Cara de Cavalo, outro bandido exterminado pelos justiceiros, estampou a obra mais famosa de Hélio Oiticica: “Seja marginal, seja herói”. Eram as primeiras obras a refletir o sentido do Esquadrão para o imaginário urbano da época. Numa carta ao crítico de arte Frederico Moraes, em 1968, Oiticica explica o que o levou à construção das obras em homenagem a Cara de Cavalo: “foi um momento ético”. Aqui cabe lembrar a barbárie da polícia carioca: 2.000 homens mobilizados para a caça ao inimigo público número 1, com requintes de crueldade: foram encontrados no seu corpo aproximadamente 100 projéteis.

O Esquadrão da Morte traz em si outro problema: a espetacularização da violência. Imagens na imprensa da época aplainam qualquer possibilidade de entrada que não seja o empuxo ao justicamento. O filme traz um contraponto ético interessante: um beijo gay entre Tonico Pereira e Anselmo Vasconcellos, em primeiro plano. E encontra saídas para não criar imagens espetaculares que explorem a mera contempla-

ção da violência e de corpos destroçados, o que poderia terminar por nos tornar relativamente indiferentes.

Na época, a estratégia sensacionalista na divulgação dos crimes criou uma espécie de círculo vicioso: na medida em que as pessoas se acostumavam com a exposição a cenas mais tenebrosas, apelava-se para efeitos espetaculares cada vez mais violentos, mais assustadores nas narrativas.

O filme sintetizou muito bem nossa relação com a violência institucionalizada e banalizada, e toca numa ferida contemporânea: a discussão sobre a desmilitarização da polícia e seus efeitos. Cabe pensar em como isso pode ser feito numa cultura que ainda glorifica o autoritarismo, a repressão, a força.

Uma sociedade que desconhece a história e enaltece com saudosismo os tempos mais autoritários da curta história de liberdade da República brasileira é a mesma que é conivente com a arbitrariedade de grupos de extermínio: uma sociedade siderada na imagem e sem capacidade crítica e ética para tratar a violência pela via simbólica. O impacto dessa violência do imaginário está descrito em Freud, no texto “O Inconsciente”, em que o imaginário é apresentado como o campo das “primeiras e verdadeiras relações de objeto” que se forma antes que o contato dos humanos com o real seja mediado pela palavra. O imaginário, nesse sentido, nos dispensa da falta. É o campo da certeza e das ilusões totalizantes, território sobre o qual se ergue a fortaleza protetora do narcisismo. É campo das identidades, que sustentam a miragem do ser. O campo em que se constituem, por efeito de espelhamento, todas as identificações humanas. O imaginário é essencial ao funcionamento psíquico. Por outro lado, também não é possível viver sob o domínio absoluto de seu efeito totalizador.

O filme revela a lógica de uma sociedade que se organiza predominantemente pelo jogo de visibilidade profundamente imaginário, onde a relação com o outro fica marcada pela paranoia em que é preciso expulsar, matar,



aniquilar tudo aquilo que “descoincide” com a própria imagem.

Marie José-Mondzain escreveu um contundente ensaio, com um título que é uma interrogação – A imagem pode matar? –, sobre uma questão crucial e que dialoga agudamente com as questões trazidas pelo filme: o poder e a violência da imagem.

A imagem pode gerar violência e exemplo disto são os filmes nazistas que exaltavam a perfeição ariana e se alimentavam da fusão de todos no ódio ao outro. Há uma responsabilidade moral e ética da imagem, como detentora de poder sobre os atos humanos. Uma imagem é uma coisa, e uma coisa não pode agir. Pode, no entanto, fazer agir ou influenciar – “fazer fazer”, como é referido no texto. O que faz com que entidades produtoras e difusoras de imagem tenham uma responsabilidade acrescida. Sendo a imagem uma forma de comunicação é, neste sentido também, um “prolongamento dos gestos e das palavras”. Logo, é-lhes permitido não só representar coisas como também ideias, conceitos e simulacros. Assim, é inegável a sua capacidade de influenciar e promover a dialética da transformação das ideias.

A função ética do cinema deve ser convocada justamente aí: fazendo uso das imagens em contraponto ao descuido com a dimensão simbólica da vida que circulou e circula nos “ícones” da violência. Impossível não evocar aqui a imagem do Esquadrão da Morte e a difusão da caveira, marca dos justiceiros, que depois foi reencarnada no cinema no filme *Tropa de Elite*, com a imagem e o slogan do Bope – “Faca na Caveira” – exposta pelos meios de comunicação à exaustão e transformada em produto pela indústria cultural que, em seu discurso, reduz a violência à objetividade de sua constatação, contabilizando-a, demonstrando-a por meio de estatísticas. O sentido que ela porta pouco importa, pois convocar esta dimensão seria assinalar o aspecto ético e as coordenadas discursivas de poder e suas incidências sociais e subjetivas.

Se a agressividade é constitutiva do eu, não se trata de negar sua existência, mas, ao contrá-

rio, de afirmá-la como uma violência passível de ser inscrita na ordem humana e libidinal, com o recurso da palavra, pela mediação simbólica. Há uma paranoia estrutural dos sujeitos vinculada à constituição do eu, pela marca da relação agressiva com o outro, mas há uma possibilidade de outra que acolhe a dimensão traumática da linguagem e do encontro com o outro sem, no entanto, resvalar no império do imaginário e na mortificação da diferença.

A violência atual, que ainda é a mesma encenada no filme, é forma de expressar de que algo não vai bem na ordem instituída pela civilização. E é preciso, então, retomar a voz de Clarice Lispector: “É, suponho que é em mim, como um dos representantes do nós, que devo procurar por que está doendo a morte de um facínora. E por que é que mais me adianta contar os treze tiros que mataram Mineirinho do que os seus crimes. Perguntei a minha cozinheira o que pensava sobre o assunto. Vi no seu rosto a pequena convulsão de um conflito, o mal-estar de não entender o que se sente, o de precisar trair sensações contraditórias por não saber como harmonizá-las. Fatos irredutíveis, mas revolta irredutível também, a violenta compaixão da revolta. Sentir-se dividido na própria perplexidade diante de não poder esquecer que Mineirinho era perigoso e já matara demais; e, no entanto, nós o queríamos vivo”.

**Bianca Dias**



# O NOVELESCO MACHO DA DANAÇÃO E O ROMANESCO DIVA DO LUTO TARDIO

Luiz Soares Junior

*República dos Assassinos* começa sua odisseia melo-patética – de “thriller foto-reportagem novelesco” sobre o Esquadrão da Morte –, com uma foto do policial Mateus (Tarcísio Meira), espécime de factótum criminoso onde exemplarmente se figura aquele funcionário corrompido da Lei. Aquele que, até então às margens do sistema, adquiriu com o Sistema implantado pela ditadura militar os *modi operandi* de se tornar o agente legítimo da ilegalidade: hibridismo perverso entre a Política e a Polícia, em que o filme, ao esposar diversas táticas de *exploitation* – a novela de televisão, o pornô-candy caramelo, o sensacionalismo garrafal, e isto com a complicação suplementar de jamais estabelecer linha divisória formal entre estes domínios incendiários de ultraficção –, vai figurar o imbróglcio.

Precisamente, este primeiro plano é um still simbólico, onde as funções de leão de chácara, infiltrado “oficial”, torturador exímio, assassino oficioso serão sincretizadas com aquela água-forte terrorista que a aliança entre o close – petardo de insolência epifânica e nota de rodapé dialética na história do cinema – e o *attaca!* da manchete de jornal explorarão o poder de fogo entrecruzado. Mas este não será o único still de *República dos Assassinos*. Ele deve ser raccordado com o congelamento – em plano médio e vista – postal da Ilha Bela, que nos assombra “de novelesco” desde a Vera Cruz – com que o filme se encerra. Agora a serviço da personagem oposta mas complementar a Mateus: Eloína (Anselmo Vasconcelos). Sim, dois stars opostos e complementares de um *fait divers* fotonovelesco. Mas será tão “segura” a equação acima descrita?

Estes são os vértices elementares de um triângulo agora completo (no *rewind* vidente da revisão, tudo re-conheceremos) entre a Polícia, a Política e o Imaginário. É preciso talvez retomar nossos românticos de Iéna – que um hegelianismo de direita barbaramente sofismou – para entender que esta é a indispensável mediação de todo *fait divers*. De natureza metafísica (Poe, Kleist) ou não. Da Aurélia de Gérard de Nerval ao Machão de Fassbinder, foi com a Imaginação que os grandes folhetinistas sempre contaram para “raccordar” – sim, uma operação de montagem – a vida real, em geral mais árida seara para a emergência de *possíveis*, à virtual encenada, recitada, romanceada por Grace Kelly e Delegado Fleury. Exato, pois cada povo tem a fábula que merece, ou que *deseja merecer*.

Mas falemos de Eloína e Mateus. O *casal* maldito (pelo menos segundo a fórmula “do espírito”, pois no filme é Carlinhos o par da travesti) que estrutura o filme, menos segundo a regra mais clássica de dualismo alegorista da Virtude “*non troppo* virtuosa”. Fulmina o vício que, segundo uma lógica mais polimorfo perversa da ultraficção, pressupõe antes o *Bild* mais desterritorializado da Máscara e do Simulacro.

*República dos Assassinos* é um desses espécimes contrabandeados do final dos 70 nos quais delituosamente – exato, *culpados*, por quereremos gozar ainda, apesar de todo este tempo decorrido desde a confecção de teatros mais suturados, como Great Garrick de James Whale e George Cukor na época clássica, sem que esqueçamos, é claro, entre nós a Hollywood cabocla da Vera Cruz e os carnavais *in vitro* da



Atlântida, “teatros filmados” em virtuosos e venais sentidos – ainda necessitamos da *jouissance* clássica. *Jouissance* que consistiu essencialmente na cópula, à la Mateus e Eloína, entre a inocência e o divertimento, ambos questão de *crença*. Se tivesse permanecido, porém, nesta dimensão fascinante-encantatória, provavelmente não teria chegado até nós, pois seria um filme academicista que certamente não mereceria constar desta mostra.

Esta *jouissance*, portanto, embora ainda necessite *crer e gozar* (crer na possibilidade do gozo integral, elididas as mediações em jogo: crença na plenitude do *campo*), e aposte no *fait divers* televisivo como plataforma para a ativação masturbatória das projeções da recepção, o faz com tanto aparato de Cena – cenários, personagens: um teatro luxuoso de tapera atapetada para a chegada do vice-rei, dicção empostada e continuidade deficitária “ato falho” – que nos leva a desconfiar da operação “inocente” em jogo. Leva-nos a ver na mais-valia de recursos melo-patéticos utilizados pelo filme não apenas o gancho diegético para falar de uma História do Brasil que soube raccordar com tão criminosa eficiência a Política e a Polícia. Leva-nos também para a saturação dos códigos mais do que deslavados pela crônica televisual à época, incutindo-lhes certo “tardio de overdose”, como os houve de boutique e tardios simplesmente (ou seja: natimortos).

*Espécime tardio de cinema* é uma rubrica crítica que se refere a certo cinema contemporâneo desvitalizado, astênico por efeito de excessiva autoconsciência. Aqui se inverte



tudo, mas mantém-se o princípio da valoração: a mortificação de aquarela crepuscular se converte em tintas históricas de sitcom escabroso, e os meios-tons deliquescentes de tantos em *scherzi* de forró berrado. Não mata tanto quanto a inanição a indigestão daqueles famintos onde o crítico-sintomatologista deve ler o significado idêntico, mas de significante invertido, da entropia (de uma época, modo de fazer cinema, recepção também)?

Neste sentido, a sequência onde mais claramente se ilustra o delírio bulímico do filme é aquela em que a personagem de Mariana vai revelar a Gilberto que sua filha está tendo um caso com um bandido do porte de Mateus. O velho, indiferente, cheira carrada e meia de cocaína diante da estarecida atriz, arrasta-a para o sofá, para um *brandy for two* lisérgico, e a câmera ao final acaba por se identificar ao estado mental do homem, dando-nos um vertiginoso giro-*plongée* sobre o improvisado casal.

*República dos Assassinos* se serve do populismo de seu tema para – acrescido de estridência de música, rugoso de gouache, fá desafinado de melodrama das 8, aresta de pau-a-pique de cenário reaproveitado da Boca do Lixo – servir-nos o cadáver de certo *thriller* clássico

em uma ceia de suntuosas “entradas”, reaproveitadas do banquete anterior. “*Demi-faisandé*”, falam os franceses daqueles acepipes só reservados aos marqueses decadentes, pois, sem dentes nem força para mastigar, só podem ingerir com suficiência as carnes semiapodrecidas das caças outrora *inocentes*.

Mas e de Eloína e Mateus? Em que sentido esta relação se configura estruturalmente num espécime tardio, por indigestão, como *República dos Assassinos*?

Falei mais acima em mais-valia, não foi? De luxo, da *maniera* de *República* ser um filme tardio, porém segundo a lógica invertida, com relação a este gênero mortuário de arte, de um excedente de cinema. Acresça-se a esta mais-valia, porém, uma correção de espátula que antes intensifica que “corrige” a perversão, pois, como em alguns filmes mascarados que contrabandearam lautos banquetes Belair sob a máscara da ceia dietética Embrafilme, *República dos Assassinos* se equilibra mal e gostosamente (sim, ainda e sempre da *jouissance*) entre uma economia restrita (George Bataille) de um “*exploitation* de tese”, com os indefectíveis demonstrativo de roteiro, kuleshoviano de atuação, crescendo de ritmo, e um excedente propriamente dito. Excedente que, sob as figuras atabalhoadas ou acidentais de um *raccord* que escorrega – como de uma sequência que se alonga sem razão –, imprime ao filme convencional a cicatriz insuturável de uma *parte maldita* (ainda Bataille), em que sentido?

Mas não, esperem... não falo ainda, não falo sempre do “casal estrutural” Mateus e Eloína? Se Mateus – debitário do *star* Tarcísio Meira e da teleologia de um novelesco *quod erat...* – encampa no filme a economia mais restrita da convenção, é Eloína quem introduz, em sequências menos chave para a estrutura do que parecem – e não consiste formalmente nisto a quota da *part maudite*? no acidente, no intempestivo da *fresta perversa*? –, a rusga crapulosa, a inflexão desejante, o aliciamento do novelesco “macho” da danação pelo romanesco da diva enlutada...

Lembram da associação, tantas vezes ilustrada de Sade a Proust, que René Girard fez entre romanesco e morte? O romanesco é a

narrativa do Desejo, e este espectro impenitente haverá sempre de espessar a seu bel-prazer (sim, seu luxuoso prazer, pois para preencher a ausência da presença talvez necessitemos de uma mais-valia de signo, de *star*, de *mise/cadre*, *scène*) nossas convencionais estruturas teleológicas em nome do Fantasma a que ele se incumba de dar voz. Sim, de dar voz a Carlinhos.

E então, o que nos dão as cenas “comandadas” por Eloína? A introdução liricamente lancinante – um marco de beijo homoerótico, pois sem sombra “de marca” *queer*, e num contexto mais hostil impossível – na varanda, em entente giratória e ao som de Roberto Carlos; a oferta de seu sangue diante do miché a quem jura enrubar toda noite; a apresentação carnavalesca ao som de Elba Ramalho; o constrangimento pigarrento dos homens da Lei durante a sessão do tribunal; e finalmente o *grand finale* expiatório: dois, três, infinitos tiros?...

É disto que falo: de uma infinitude; mas uma Infinitude desejante que comparece com pontualidade no filme, e com o esquadro de um bisturi secciona a sua estrutura “novelesco macho” de base com acordes de intimidante lirismo, angústia lacrimante e – vocês repararam? – a interlocução de um Eu que se dirige frontal e fatalmente para a câmera, e pode nos interrogar como divinatórios arcanos antigos a seus heróis malditos, incapazes de conjugar seu destino segundo o metro da Eternidade.

Aqui a narrativa pertence “de direito” a Eloína, porque é sob o signo da mais-valia desejante que o filme se posta, embora, como espécime perverso, esteja “de fato” comandado pelo novelesco de Mateus. Eloína é a fresta infantil da fechadura, a exceção brutalmente intempestiva sem a qual nenhuma conjugação novelesca terá o direito à voz, porque a arte, como o sonho e a psicose, é questão de Fantasma, agora presentificado na carne do signo.

**Luiz Soares Júnior**





# FICHA TÉCNICA

## REALIZAÇÃO

Le Petit

## DIREÇÃO

Daniela Fernandes

## PRODUÇÃO EXECUTIVA

Cláudio Constantino

## CURADORIA

Andrea Ormond

## PRODUÇÃO

Vinicius Correia

## EDITOR

Alex Queiroz

## PROJEÇÃO DIGITAL

FRAMES

## RECEPTIVO

Juliana Ito

## DESIGNERS

Estúdio Copo  
Gustavo Gontijo e Rafael Amato

## ILUSTRAÇÃO

Gustavo Gontijo

## WEBSITE

Vinicius Moore

## CENOGRAFIA

Estúdio Mira  
Bárbara Schall

## MARCENARIA

João Rosa do Carmo

## IDEALIZAÇÃO

Associação Curta Minas/ABD-MG

## VINHETA

Os Testas  
Vinicius Testa e Vitor Testa

## COMUNICAÇÃO

**Imprensa** Bárbara Prado  
**Redes Sociais** LE PETIT  
**Fotografia** VAL+WANDER Fotografias  
**Vídeos e Making Of** Mascote

## MIMOS LE PETIT

**Concepção** Daniela Fernandes  
**Designers** Gustavo Gontijo e Rafael Amato  
**Ilustração** Gustavo Gontijo  
**Execução** Libretto e Sois Plato

## CADERNO DE CRÍTICA/PUBLICAÇÃO

**Coordenação Editorial** Daniela Fernandes  
**Designers** Gustavo Gontijo e Rafael Amato  
**Ilustração** Gustavo Gontijo  
**Colaborador** Laly Cataguases  
**Críticos** Carlos Primati, Marcelo Carrard Araújo, Adilson Marcelino, João Carlos Rodrigues, Ailton Monteiro, Elpidio Rocha, Fernando Oriente, Leandro Cesar Caraça, Eduardo Haak, Beatriz Saldanha, Marcelo Miranda, Eliska Altmann, Fábio Leite, Felipe M. Guerra, Bianca Dias e Luiz Soares Júnior  
**Fotos** Agradecemos à Cinemateca Brasileira e aos detentores das obras que exibiremos nesta edição do Curta Circuito. Fica a certeza de que, juntos, caminhamos em prol da permanência do audiovisual brasileiro, trabalhando pela memória dos filmes e de todos aqueles que os construíram.

Este caderno foi realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo a Cultura de Belo Horizonte. Fundação Municipal de Cultura.



## PATROCÍNIO



Realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte



## PARCERIA



## APOIO CULTURAL



## APOIO INSTITUCIONAL



## APOIO



## CORREALIZAÇÃO



MASCOTE

## REALIZAÇÃO



## INCENTIVO





Realização:



IF 411/2015 R\$100.000,00

[producaocurtacircuito@gmail.com](mailto:producaocurtacircuito@gmail.com)  
+ 55 31 3226-9625

Rua Goitacazes, n 90/903, Centro  
CEP 30190-050 Belo Horizonte - MG