

É Tudo Verdade: Mídia, Ficção e Realidade nos Filmes Policiais Brasileiros¹

It's All True: Media, Fiction and Reality in Brazilian Crime Films

Luiza Lusvarghi

Universidade Nove de Julho

luiza.lusvarghi@gmail.com

Resumen

A análise da relação entre realidade e cinema nacional é fértil e reflete a história do país. No início do cinema nacional, os filmes policiais enfocando os crimes que ocupavam as principais manchetes eram lançados para disputar espaço com as produções estrangeiras, predominantes no mercado. A consolidação da televisão levou o cinema a perder essa função de comentar a realidade. No entanto, ao longo da ditadura militar, foi o cinema policial que resgatou a realidade das ruas para as telas numa linguagem mais popular do que o “Cinema Novo”, com “O Assalto ao trem pagador” (1962), “A Grande Cidade” (1966), “Lúcio Flávio, Passageiro da Agonia” (1977). No processo de Retomada, “Cidade de Deus” (2002) vai representar um novo momento dentro dessa cinematografia, seguido por “Tropa de Elite 1” (2007), cuja sequência, de 2011, bateu o recorde de filme mais exibido da história do cinema nacional.

Palabras Claves: Filme policial, história do cinema, cinema brasileiro, jornalismo policial.

Abstract

The analysis of the relationship between reality and Brazilian cinema is rich and reflects the country's history. At the onset of Brazilian cinema, crime films focused on the felonies that occupied the main headlines were released to compete against foreign productions, which prevailed in the market. With the rise of television,

¹ Artigo baseado em Trabalho apresentado para o GP de Cinema no XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação realizado em setembro de 2013 na Ufam - Universidade Federal do Amazonas, em Manaus.

cinema lost this function of commenting on reality. However, during the military dictatorship, crime films put the reality of the street back on the screen in a more down to earth language than "New Cinema", with "O Assalto ao Trem Pagador" ("Assault on the Pay Train" - 1962), "A Grande Cidade" ("The Big City" - 1966) and "Lúcio Flávio, Passageiro da Agonia" ("Lúcio Flávio, Passenger of Agony"). In the process of resurgence, "Cidade de Deus" ("City of God" - 2002) represents a new phase in this genre of cinematography, followed by "Tropa de Elite 1" ("Elite Squad 1" 2007), whose sequel, in 2011, beat the record as the most viewed film in the history of Brazilian cinema.

Keywords: Crime film, history of the cinema, Brazilian cinema, crime journalism.

INTRODUÇÃO

Nos primórdios da história do cinema nacional, filmes e cobertura policial dialogavam com frequência. A predominância das produções cinematográficas estrangeiras no circuito exibidor nacional levou os produtores nacionais a investir em obras baseadas em grandes crimes que ocupavam as manchetes e que rapidamente se convertiam em sucesso de público. Assim, o *fait divers* local se convertia em um atrativo a mais a seduzir o público para assistir a uma produção brasileira.

O lançamento de "A Quadrilha do Esqueleto", no dia 25 de outubro de 1917, da produtora Veritas, do jornalista Irineu Marinho, contou com campanha publicitária do jornal vespertino carioca "A Noite" (Freire, 2011, p. 160). O gênero do filme reforçava a linha editorial do jornal, voltada para uma linguagem mais popular e com forte cobertura policial. E a matéria sobre o lançamento realçava precisamente a capacidade da película de reconstituir na tela situações e personagens da cidade.

Em muitas dessas produções, mesmo quando o filme não era baseado em um caso real, não era difícil para o público identificar entre os personagens as referências a personalidades conhecidas da sociedade brasileira. O filme "Os Mistérios do Rio", lançado no mesmo dia de "A quadrilha do esqueleto", refletia outra tendência, a de basear-se em fórmulas narrativas internacionais do gênero, inspirado pela onda de filmes seriados americanos e franceses – "The Exploits of Elaine" (1914-1915), "Os mistérios de New York" (1914), "Fantômas" (1913-1914), "Les Vampires" (1915-1916) –, que levavam pessoas de todas as classes ao cinema (Freire, 2011, p. 144).

Essas produções policiais desse período, provavelmente, poderiam ser classificadas muito mais como híbridas (García Canclini, 2006, p. 326), do que como aculturadas, termo recorrente para discutir a gênese de produtos que apresentam claramente interferência de outras culturas. O conceito de hibridação intercultural de García Canclini (2006, p. 326) permite discutir tanto o cruzamento do culto com o popular,

que ocorre nas grandes cidades, quanto o da articulação entre o internacional e o nacional, “passando da defesa do nacional-popular à exportação do internacional-popular” (Ortiz Apud García Canclini, 2006, p. 311). Salles Gomes (1980, p. 77) vai abordar essa questão de uma forma distinta, atribuindo esse tipo de produção à nossa incapacidade criativa de “copiar”, classificação que acaba validando a importância dessa produção híbrida. As grandes migrações, típicas da globalização, ao deslocar massas de imigrantes de diferentes etnias e religiões, vão contribuir para intensificar esse processo, criando novos fluxos de circulação cultural.

No período do Estado Novo, os filmes musicados e os filmes-revista deram o tom, como “Coisas Nossas” (1931) e “Alô, Alô, Brasil!” (1935 – foi a época de ouro do teatro-revista, que seria sucedida pela ascendência da Rádio Nacional com suas cantoras e programas de auditório. Os documentários com finalidade educativa também eram estimulados. A influência do governo Vargas pode explicar parcialmente a escassa produção policial dessa época. A ideia do cinema enquanto contribuição para o desenvolvimento de uma nação permeava a linha política do Estado Novo que acabou resultando na criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (Simis, 1996).

Ao longo da década de 50, e durante a ditadura militar, os filmes policiais ressurgem com força, trazendo a discussão da realidade urbana e dos conflitos com o país que se industrializava a partir de uma linguagem menos onírica, com ênfase na questão do enredo e da discussão de fatos reais, e não da experimentação. Livres da preocupação com o modelo de identidade nacional projetado pelo Cinema Novo, quase sempre voltado para o campo, o sertão, filmes como “O Caso dos Irmãos Naves” (1967), “O Assalto ao Trem Pagador” (1962), e “Lúcio Flávio, o passageiro da Agonia” (1977) atingiram seu público. O grande atrativo era de fato a relação estreita com a realidade e o cotidiano do homem urbano.

O “Assalto ao Trem Pagador”, dirigido por Roberto Farias, foi efetivamente baseado em fatos reais, no caso o assalto ao trem de pagamentos da Central do Brasil ocorrido em 1960, no Rio de Janeiro. Uma gangue de bandidos, liderada pelo marginal Tião Medonho, organizou e executou o roubo do trem de pagamentos. Naquela época, a polícia chegou a suspeitar de uma quadrilha de bandidos internacionais pela ousadia do plano. No filme, os assaltantes se misturavam à realidade da pobreza e da violência brasileiras, mostrando o Brasil real. A produção promoveu um concurso para eleger o ator que iria interpretar Tião Medonho. Muitos funcionários da estrada de ferro participaram das filmagens, desempenhando seus próprios papéis. O registro naturalista, que lembra o documental e era um recurso comum dentro da cinematografia neo-realista italiana, foi incorporado para dar maior verossimilhança à narrativa.

O filme “Assalto ao Banco Central” (2010), único de Marcos Paulo na direção, de certa forma, tentou reproduzir essa estratégia na pós-modernidade, ao reproduzir em uma narrativa cinematográfica o assalto do título, cuja audácia bateu em números

o assalto do filme de Farias. O roubo de R\$ 164,7 milhões do Banco Central em Fortaleza, realizado em agosto de 2005, foi um ato audacioso². No entanto, não teve a mesma repercussão na imprensa, e nem o mesmo impacto perante o público. Mas engrossou a tendência crescente de filmes com narrativas de ação e policiais, a partir do gatilho disparado por “Cidade de Deus” (2002), de Fernando Meirelles e Katia Lund.

O thriller de ação e suspense “O Invasor” (2001) é mencionado em resenhas e pela sua produção como drama, mas aparece em diversos sites e blogs como policial. No internet Movie Database, o IMDB, o gênero atribuído ao filme de Brant é o *thriller*. A palavra vem do inglês *thrill* (calafrio, estremecimento) e foi a saída encontrada por Marco Antônio de Almeida (2007) para abordar de forma abrangente as hibridações decorrentes do gênero policial, no Brasil e no mundo, devido à dificuldade de classificação.

As principais reflexões sobre os gêneros cinematográficos, feitas fundamentalmente no âmbito americano e francês, dão conta da complexidade desta empreitada, que busca interpretar e analisar uma produção muito ampla e variada, que resiste a uma codificação global e unívoca. Esta variedade se reflete na multiplicidade de rótulos, gêneros e subgêneros criados para classificar essa produção: thriller, filme policial, film noir, filme de gângster, filme de detetive, filme de suspense, filme de mistério...A gênese proposta por Heredero e Santamarina parece-me um bom ponto de partida, tomando como foco central a noção de thriller (Almeida, 2007, p. 138).

A generalização de categorias como *thriller* e crimes contemporâneos (Neale, 2000), acaba por desprezar, em algum momento, a importância de contextualizar historicamente, essas classificações. É impossível relativizar a importância da Máfia num filme italiano e num filme americano. Nos Estados Unidos, os diversos formatos derivados dos *cop shows*, na verdade, se popularizaram a partir do rádio, da televisão e do cinema. A classificação, popular, de seriados policiais sob o termo genérico de *cop shows* enfatiza a diferença entre a era policial do detetive, e o fortalecimento da noção de corporação policial, sobretudo a partir de “*Dragnet*” (1951-1948), que começa no rádio, em 1949, vai para a televisão e se torna um filme³.

2 Francisco Laurindo dos Santos, conhecido como "Tucano", estava preso no Instituto Presídio Professor Olavo Oliveira II (IPPOO II), em Itaitinga, na Região Metropolitana de Fortaleza (RMF). Ele era o motorista que dirigia a Van Sprinter branca que fez o transporte de dinheiro da Rua 25 de Março para o local do esconderijo do dinheiro. Detido em janeiro de 2007, teve a pena reduzida para 16 anos. Como cumpriu um terço da pena, foi solto este ano, e a notícia não obteve uma menção maior na imprensa nacional.

3 *Dragnet* teria mais de uma versão para o cinema e para a televisão.

O criador de “*Dragnet*”, Jack Webb, marcou posição na televisão, pois exigiu que fosse filmada em película, diferenciando a série do padrão da época, com gravações ao vivo em auditório. Webb pretendia fazer um filme baseado na série, e de certa forma previu a tendência de projetos transmidiáticos. A série narrava a resolução de casos criminais pelo dedicado detetive de Departamento de Polícia de Los Angeles (LAPD), o Sargento Joe Friday, e seus parceiros. O seriado *Dragnet* era escrito com a colaboração do verdadeiro LAPD, que copidescava os roteiros, revisados para garantir maior “autenticidade” às tramas (Mittell, 2004, p. 126) na verdade assuntos como aborto, drogas e qualquer conteúdo sobre sexo eram vetados. Havia a ideia de fortalecer a atuação da corporação, por diversas vezes acusada de corrupção.

As histórias, centradas no diálogo, com poucas menções à vida privada de seus personagens, com perfil psicológico explorado apenas em função do roteiro, e narradas em primeira pessoa pelo protagonista, popularizou o bordão “*just the facts, ma ‘m*” (apenas os fatos, senhora). O formato que ele contribuiu para criar se opõe visceralmente à tendência que mais tarde seria classificada como *noir*, e cuja maior referência são filmes como “O Falcão Maltês” (1941) e “The Naked City” (1948) a do policial que aborda o crime sob a ótica dos conflitos sociais. Neles, a sociedade é a grande culpada. Para resolver o enigma, o herói- investigador segue caminhos alternativos aos da lei e à corporação, à qual ele pode até ter pertencido, mas com a qual precisa romper para fazer valer a justiça, pois ela se limita a reproduzir a organização social.

A influência do contexto histórico nas formas de recepção se manifesta ainda hoje nas análises de filmes como “Os Matadores” (1997) e “Ação entre amigos” (1998), ambos do diretor Beto Brant, em parceria com o escritor e roteirista Marçal Aquino, que fariam ainda “O Invasor” (2001). O primeiro foi tratado pela crítica como um policial de textura incomum, ao analisar a vida de matadores de aluguel na fronteira Brasil-Paraguai, levando para as telas uma realidade pouco conhecida do público, porém utilizando recursos narrativos de filmes de aventura e ação. Já o segundo foi duramente criticado por tratar da vingança arquitetada por ex-militantes de esquerda contra seu torturador, transformando a questão política num thriller de ação, o que desqualificaria o filme enquanto obra nacional. Quando se trata de discutir política na ditadura, o peso dado ao estilo narrativo é diferenciado.

Se entendermos o gênero como categoria social, ou prática social, e levarmos em conta as formas de recepção, não seria possível limitar a classificação dos filmes à sua divulgação, ou apenas à crítica especializada.

O motivo de divergências quanto à forma de classificar não se deve, naturalmente, à questão de ser a trama policial o centro do filme ou não, ou não, embora ela também integre a discussão. Ao longo da história do cinema nacional, filmes com temas explicitamente policiais eram raros. Muitas vezes, eles surgiam até mesmo como paródias, no caso das chanchadas, de produções hollywoodianas como “Carnaval

no Fogo” (Watson Macedo, 1949), “Aviso aos Navegantes” (Watson Macedo, 1950), “O Homem do Sputnik” (Carlos Manga, 1959). Sem deixar de lado a questão de que no Brasil, a corporação policial, aliada da ditadura, dificilmente caberia como protagonista da ação. Delegados, investigadores, de modo geral, são sempre papéis secundários tanto no cinema quanto na televisão. Há uma visão romântica do marginal, visto como um excluído social.

Uma constante na cinematografia policial brasileira, entretanto, é a vocação para discutir a realidade, baseada predominantemente na cobertura jornalística, em vez de recorrer à literatura, como ocorre com frequência no cinema de temática policial.

O GÊNERO POLICIAL, O CINEMA BRASILEIRO E A CRÍTICA.

A narrativa policial tal qual a conhecemos começa a se delinear na virada do século XIX para o XX na literatura. Mas os contos policiais são anteriores. A figura do detetive se coloca como fundamental nestas narrativas modernas, uma vez que a corporação policial na sociedade contemporânea só vai surgir no final do século XIX (Reimão, 1983). A criação do gênero costuma ser atribuída ao poeta, jornalista e escritor Edgar Allan Poe, que em 1841 escreveu um conto que introduziu a figura do detetive e o desvendamento de enigmas, baseado na lógica e no raciocínio. Essa estrutura teria influenciado a criação do mais famoso detetive da literatura mundial, Sherlock Holmes, feita por Conan Doyle mais de cinquenta anos depois.

A grande referência contemporânea de filmes policiais modernos no Brasil, em que pese a tradição francesa, é a produção americana. Podemos creditar, de certa forma, o surgimento do gênero entre nós ao cinema hollywoodiano, e aos seriados televisivos. Já no cinema, ele parece ganhar fôlego sobretudo a partir do sucesso internacional de “Cidade de Deus” e “Tropa de Elite” com títulos como “Federal” (2010, Erick de Castro), “400 contra 1” (Caco Souza, 2010), “Assalto ao Banco Central” (Marcos Paulo, 2011). Se o primeiro joga lenha na fogueira da discussão do internacional-popular, o segundo certamente fortalece a ideia do policial heroico em sua luta contra a corrupção para estabelecer a verdade e a justiça.

Afinal, o que é filme policial? A existência de um filme nacional policial sempre foi alvo de polêmicas ou de indiferença. Poucos críticos e autores usam o termo para se referir à produção nacional. Para Ortiz Ramos, um dos maiores problemas na discussão de gêneros dentro do cinema nacional foi o legado do Cinema Novo, que teria deixado um modelo de cinema de autor politicamente correto que não reservava nenhum espaço para a filmografia de entretenimento. Assim, como ele vai assinalar, um gênero importante da produção, como o policial, vai ser descaracterizado sob o manto social do “romance reportagem”, classificação adotada para lhe garantir um reconhecimento enquanto função social e uma legitimidade enquanto filme sério e

comprometido (Ramos, 1993, p. 112), caso de “Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia” (1977), de Hector Babenco, “O Caso Cláudia” (1979) de Miguel Borges, ambos baseados em casos reais, e até mesmo de “Pixote” (1980), do mesmo Babenco, que o projetaria internacionalmente e abriria caminho para suas produções em Hollywood.

A indústria cultural brasileira de entretenimento vai se erigir a partir da televisão, e nela o principal formato é a telenovela, voltada para o melodrama (Paes, 1995, p. 36). A esse respeito, é interessante observar a posição de Glauber, que via no gênero policial a representação da indústria hollywoodiana e seu apetite expansionista, mas tinha reverência pelo western. Historicamente, os movimentos nacionalistas do primeiro cinema também davam respaldo a essa posição, explicitada nas produções do Ciclo do Recife (Lusvarghi, 2011, p. 125). Os filmes de cangaço tinham a pretensão de apropriar-se do mito do cowboy num cenário tropical e local. Os verdadeiros cangaceiros, por exemplo, andavam a pé, e não a cavalo, como nos alertam alguns artigos da crítica (Freire in Caetano, 2005, p. 70).

Paes acredita que a questão é ainda anterior, pois atinge a própria literatura, uma vez que a nossa indústria cultural de entretenimento tem como principal mídia a televisão, em que o formato ficcional mais bem-sucedido é o formato telenovela, com a prevalência do melodrama. Autores relacionados a obras de entretenimento, nicho onde está localizado na maior das vezes o gênero policial, são desprezados pela pesquisadora Sandra Reimão (2005, p. 51), ao tentar uma historiografia do gênero na literatura brasileira, obedece aos padrões convencionais do gênero. Se não existem policiais, detetives, ou uma investigação formal, a obra não pode ser considerada uma narrativa policial. Desta forma, ela não considera, por exemplo, obras como o conto “Matadores”, que originou o filme homônimo dirigido por Beto Brant, ou mesmo “O Invasor”, de Marçal Aquino, igualmente convertido em roteiro, como autênticos policiais. No cinema, ocorre o mesmo. Em geral, filmes que trazem a questão da investigação como secundária, não recebem a classificação de policiais, ou filmes de ação, suspense.

No entanto, a expressão *noir* é justamente utilizada para nomear aqueles filmes em que a investigação do crime fica em segundo plano para dar espaço à crítica social. Os protagonistas dessas histórias não conseguem mais se ver dentro das normas propostas por essa sociedade, mas ao mesmo tempo, não conseguem criar novos códigos morais. São, portanto, figuras errantes. A inspiração para esse tipo de protagonista surge na literatura de autores como Rubem Fonseca, que criaram personagens cínicos e desencantados como Mandrake, que viria a ser personagem de uma série da HBO (2005-2013).

Os personagens de Rubem Fonseca são indivíduos que se deparam, a todo instante, com essa ausência de fundamentos e de critérios que lhe permitam julgar-se e julgar o que se passa ao seu redor – no entanto, se já não conseguem crer nos valores criados

pela cultura ocidental, tampouco dele se libertaram para criar novos parâmetros (Figueiredo, 2003, p. 20).

Mas o problema de definir o gênero não é necessariamente nacional, e nem passa somente pelas questões locais. As principais reflexões sobre os gêneros cinematográficos, que são de origem francesa e americana, também encontram dificuldades para dar conta desta empreitada: thriller, filme policial, film noir, gângster film, filme de detetive, filme de suspense, filme de mistério (Almeida, 2007, p. 138). Autores como Neale (2000:71) chegam a criar uma categoria intitulada “crimes contemporâneos” para dar conta dessa diversidade.

Ao ser lançado no exterior, “Cidade de Deus” (2002) foi lançado como um *ganster film*, uma das categorias que Neale (2000, p. 72) inclui em crimes contemporâneos. Para muitos críticos, essa denominação visava tão-somente atingir o público estrangeiro, ao utilizar uma classificação já existente e da qual ele possui referência, e para evitar o limbo do *World Cinema* para uma obra francamente periférica ao circuito hollywoodiano. “Cidade de Deus” foi lançado na Europa junto com o filme de Martin Scorsese, “Gangues de Nova York” pela Miramax. De certa forma, é verdade, no entanto, o impacto de “Cidade de Deus” na crítica levou o termo favela para o dicionário mundial do gênero⁴. O filme de Meirelles e Lund, lançado no Brasil em 2002, e indicado para o Oscar de Filme Estrangeiro em 2003, foi relançado novamente em 2003 pela Miramax para tentar concorrer com indicações na categoria principal dentro do Oscar.

O que levou o cinema nacional a eleger o modelo do Cinema Novo para comentar o Brasil, contudo, não foram simplesmente modelos narrativos inspirados na *Nouvelle Vague* ou no neorrealismo. Baseado no conceito de estrutura de sentimentos, criado por Raymond Williams, Marcelo Ridenti (2004:84) vai identificar um modelo romântico-revolucionário na intelectualidade de esquerda dos anos 60, que via no homem do campo a salvação da sociedade urbana capitalista, transformando o camponês num herói brasileiro que iria liderar a revolução. O movimento operário brasileiro só iria se fortalecer na década de 80, ocupando um papel protagonista na história do país. Esse modelo romântico-revolucionário foi a grande referência da geração daquela década, e se encaixa como uma luva nas produções do Cinema Novo, sobretudo em Glauber Rocha, que se tornaram expressão do cinema brasileiro no Exterior, e até mesmo em algumas obras da Globo, por influência de nomes como Dias Gomes. A visão do atraso cultural, de um país agrário, coincidia extraordinariamente com a visão política local, e mesmo com a visão do europeu.

4 O termo em inglês é *slam*.

REALIDADE, FICÇÃO E LITERATURA EM CIDADE DE DEUS, O INVASOR E TROPA DE ELITE

Filmes recentes tendem a mostrar uma relação mais complexa entre realidade e ficção. “Tropa de elite” foi baseado no livro “Elite da Tropa”, mas sua sequência, “Tropa de Elite – O inimigo agora é outro” foi lançada simultaneamente ao livro-reportagem, com conteúdos autônomos. Ao mesmo tempo em que eles reproduzem os novos tempos, em que filmes baseados em procedimentos narrativos próximos aos filmes de ação americanos, como “Cidade de Deus”, conquistam a plateia local e internacional, eles parecem reforçar um traço antigo, em que a denúncia da situação social e a reportagem legitimam o filme enquanto entretenimento.

No caso de “Cidade de Deus”, baseado no romance homônimo escrito por Paulo Lins, a ideia de discutir o filme enquanto realidade surgiu embalada por uma polêmica que atribuía ao filme a função de maquiagem a realidade, traindo os ideais cinemanovistas, e Meirelles foi acusado de tentar estabelecer no cinema nacional a “cosmética da fome”, alusão irônica ao manifesto de Glauber Rocha, “a estética da fome”. Algumas teses a respeito do filme chegaram a classificá-lo como um docudrama brasileiro (Abreu, 2009, p. 52), ao lado de “Carandiru”, por sua vez baseado no livro-reportagem homônimo de Drauzio Varella, e “Tropa de Elite”. Outras matérias usam o termo semidocumental, salientando que são baseados em fatos reais, sem nunca identificar quais e em que situação eles ocorreram.

A discussão do filme “Cidade de Deus” enquanto denúncia social foi alimentada pela discussão que também surgiu em torno do livro, em paralelo à discussão do filme. Em algumas críticas, o livro de Lins chegou a ser classificado como autobiográfico, uma vez que seu autor era oriundo do conjunto habitacional Cidade de Deus, que dá origem ao nome da obra. Lins faz um painel das transformações sociais pelas quais passou o conjunto habitacional Cidade de Deus, da criminalidade doméstica dos anos 60 à situação de violência generalizada e de domínio do tráfico de drogas dos anos 90. Para reconfigurar o lugar onde cresceu, Lins usa o termo neofavela em contraposição à favela retratada na obra de Nelson Pereira dos Santos, da malandragem romântica da Lapa. As classificações propostas pela crítica oscilam entre romance naturalista, e narrativa realista. O livro de Lins não tem um personagem principal, como ocorre com o filme, em que Buscapé interpreta o rapaz que sonha com um destino melhor longe do crime, e os capítulos se sucedem de forma autônoma, formando um todo ao final. Constrói seu registro de violência, sobretudo, a partir de um estudo minucioso da linguagem utilizada pelos marginais, e de descrições de extraordinária precisão e realismo, lembrando cenas de um filme.

A polêmica ganhou os jornais acentuada pelo repúdio da antropóloga Alba Zaluar ao filme, uma vez que o escritor teria baseado seus relatos em pesquisa efetuada por ele como seu assistente de 1986 a 1993. Meirelles não teve sorte melhor.

Mesmo transformando Buscapé num jovem ingênuo, que busca na fotografia uma oportunidade para sair do inferno da neofavela, e que puxa fumo apenas para impressionar as meninas, foi acusado em diversas críticas de ter transformado a realidade social em sensacionalismo, num filme que não se preocupa em passar nenhuma “mensagem social positiva”.

Já o romance “O invasor” foi escrito e lançado depois do filme. Marçal Aquino escreveu ambos, o livro e o roteiro do filme, este último com Brant e Renato Ciasca. São projetos transmidiáticos, explorando o mesmo tema em suportes diferentes, uma concepção distinta da adaptação literária para o cinema ou mesmo do *spin off*, embora possam até se confundir, pois ocorrem simultaneamente.

No filme “O Invasor” (2001), o marginal Anísio, o personagem de Paulo Miklos, alinhava a narrativa como personagem principal. No livro, o engenheiro interpretado por Marco Rica é o narrador, num procedimento clássico que lembra até mesmo os livros de Rubem Braga e boa parte da ficção do gênero suspense e policial. A narrativa do filme não privilegia os elementos comuns ao gênero policial.

O narrador do filme é a câmera, que delega assim ao espectador a função de investigar, como um intruso, e de solucionar o crime sem interferência de um herói-protagonista, radicalizando um efeito documental mais afeito às influências do cinema direto, do que à vertente cinema-verdade que predominou na produção brasileira. O tratamento digital de pós-produção dado às imagens, que acentuam o lado sombrio da grande metrópole, e o colorido estourado da periferia, recortam os dois mundos que se cruzam, em recorte que lembra o videoclipe, acentuado pelo diálogo que a trilha sonora estabelece com a trama do filme, em longas sequências, lembra a linguagem vertiginosa do telejornalismo e teledocumentários.

A captação em 16 mm contribuiu certamente para essa associação, bem como a relação que os personagens desempenham com relação a esse processo - Anísio chega a piscar para a câmera na sequência em que invade o escritório da dupla de empresários com seu amigo e personagem real Sabotage, o rapper⁵ - reforçam essa sensação de cumplicidade do espectador, transformado a ele também em personagem (Lusvardi, 2004:3). A polícia, dentro dessa visão, em que o matador de aluguel assume aos poucos o papel do empresário, é parte do sistema e não se interpõe em nenhum momento ao crime encomendado pelos sócios Giba (Alexandre Borges) e Ivan (Marco Rica), mas ao contrário se associa ao criminoso. Não é mais a polícia da ditadura, mas é uma polícia corrupta, e certamente preconiza a polícia das milícias – é

5 Foi a primeira aparição em filme do rapper Mauro Mateus dos Santos, o Sabotage, ex-interno da Febem e traficante, que viria a ser assassinado em 2003, um ano após o lançamento. Antes, ele participaria ainda do filme “Carandiru”, de Hector Babenco. Sua orientação como consultor de linguagem teria sido decisiva para que o músico e ex-Titãs Paulo Miklos incorporasse o personagem marginal Anísio.

a ascensão da Classe C colocada de forma perversa. Ao final do filme, trilha, cores e narrativa contribuem para dissolver diferenças sociais não em função uma sociedade mais justa e igualitária, mas ao contrário, o banditismo surge plenamente integrado à sociedade capitalista pós-moderna. Anísio assume o lugar do empresário que foi incumbido de matar, casa-se com sua filha e se livra do cúmplice arrependido, Ivan.

No audiovisual, a narrativa em primeira pessoa cumpre uma dupla função: dá à obra um caráter documental, o que lhe confere verossimilhança com a realidade, e, ao mesmo tempo, coloca o espectador na posição de narrador, pois passa a ter uma visão mais abrangente sobre o enredo do que o próprio narrador, que não é onisciente. A audiência percebe a fraude e o assassino antes mesmo do protagonista do filme, e participa da ação.

Por fim, as duas sequências de “Tropa de Elite”, a primeira de 2007, e a segunda de 2011, abordam o Brasil atual, em moldes semelhantes. Uma das maiores inovações da obra de Padilha foi sem dúvida ter transformado um policial da corporação em herói e protagonista do filme, algo que ocorreu de forma mais contundente na sequência, cujo subtítulo, “o inimigo agora é outro” faz menção a um novo momento e ao empenho em ter sua importância social e política reconhecida. O personagem do Capitão Nascimento (Wagner Moura), certamente, não poderia ser mais ambivalente, mas caiu no gosto do público. É interessante que, mesmo salientando o caráter violento de seu “mocinho”, a obra representa um avanço na discussão da sociedade brasileira e o controle social. De certa forma, ele dialoga com o filme de Brant, e de Meirelles.

O momento não poderia ser melhor para os filmes de Padilha, sobretudo se levarmos em conta a sequência, ressaltando as ações do Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE) e da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro num decisivo momento que antecede à realização de dois eventos mundiais, a Copa Mundial (2014) e as Olimpíadas (2016). O fato de conquistar a maior bilheteria da história do cinema brasileiro apenas ratifica esse função do filme junto ao público. A discussão sobre Direitos Humanos, subjacente ao filme em que, paradoxalmente, Nascimento surra um político, na cena mais aplaudida pela plateia em diversos locais de exibição, vai coroar o empreendimento, que foi capaz de dialogar com sua audiência de modo ímpar na cinematografia nacional.

A narrativa, classificada até mesmo pela imprensa estrangeira como *thriller* de ação (Holden, 2011), é pontuada pela voz over de Nascimento. O título dos filmes, extraído da música do conjunto Tihuana, “Tropa de Elite”⁶ conquistou definitivamente o público jovem. Quando a polícia carioca invadiu o morro do Alemão, no Rio de Janeiro, em 2010, o BOPE foi recebido ao som das estrofes da banda brasileira de

6 O livro do qual o filme extrai situações se chama “Elite da Tropa”

metal alternativo surgida em 1999, na cidade de São Paulo. A música original não foi composta para o filme (a "tropa" seria a própria banda), mas contribuiu para celebrar ainda mais o BOPE entre os adolescentes. Na sequência, os músicos alteraram parcialmente a música para compor com o filme, a pedido da produção.

O cineasta José Padilha, após o sucesso do documentário "Ônibus 174", aparentemente pretendia filmar outro documentário, baseado no best-seller "Elite da Tropa", livro do antropólogo Luiz Eduardo Soares e dos oficiais do BOPE André Batista e Rodrigo Pimentel, narrando histórias reais do dia a dia da corporação.

O documentário "Ônibus 174", que rendeu ainda o filme "Última Parada 174" (2008) de Bruno Barreto, figurou durante muito tempo em sites internacionais como sugestão de compra ao lado do DVD do premiado "Cidade de Deus", e garantiu um espaço internacional para o seu jovem diretor, apesar de sua curta exibição em circuito comercial. O documentário, feito a partir de gravações das próprias emissoras, entremeadas de entrevistas e depoimentos, ficou famoso por mostrar ao mundo o controverso episódio da captura e morte de Sandro do Nascimento, sobrevivente da chacina da Candelária, que sequestrou os passageiros de um ônibus no Rio de Janeiro. A cobertura ao vivo eletrizou o país e dividiu as opiniões com relação à atuação da mídia, que teria contribuído para o trágico desfecho. O ponto de vista da obra enfatiza o caráter comprometido da cobertura, que teria precipitado os acontecimentos que resultaram na morte da refém e do sequestrador. O grande culpado seria a mídia, e não a polícia.

Em "Tropa de Elite", uma obra de ficção inspirada no livro, Padilha trouxe para a produção o premiado montador Daniel Rezende, bem como o roteirista Bráulio Mantovani, ambos indicados ao Oscar por "Cidade de Deus". O ritmo da edição na abertura da primeira sequência, e o movimento de câmera remetem efetivamente ao filme de Meirelles. Aqui terminam as coincidências. A estruturação do crime organizado na favela, quando o traficante assume o lugar do malandro, é o tema principal de CDD. No filme de Padilha, a corporação e a necessidade de efetuar a "limpeza" da corrupção despontam como temas principais, mesmo que para isso seja necessário usar da mesma violência que os marginais.

Em conjunto com o lançamento de "Tropa de Elite – O inimigo agora é outro", que aborda corrupção política, mídia sensacionalista e a presença de milícias na favela, foi lançado o livro "Elite da Tropa 2" (2010), escrito por Rodrigo Pimentel, Luís Eduardo Soares, ex-Secretário de Segurança Pública do Rio de Janeiro, Cláudio Ferraz e André Batista. O livro traz a seguinte epígrafe: *"Este livro narra histórias verdadeiras e fictícias. Cabe a você aplicar os adjetivos a cada episódio e personagem"*. Um dos eixos do livro, que também norteia o filme, é a CPI das Milícias, presidida pelo deputado estadual do PSOL-RJ Marcelo Freixo, que no filme é interpretado pelo ator Irandhir Santos. Em vez de traficantes, entra em cena a atividade de criminosos que, organizados como milícias paramilitares, cobram ágio e proteção nas favelas cariocas,

com a convivência da mídia e de políticos corruptos. Graças ao sucesso estonteante dos filmes, o ex-capitão do Batalhão de Operações Policiais Especiais (Bope) BOPE, Rodrigo Pimentel, que assina o livro juntamente com Soares, agora atua como repórter e consultor de mídia, especializado em segurança. Enquanto isso, Padilha se prepara para lançar a sequência de “Robocop” em agosto nos Estados Unidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na ausência de uma tradição literária policial local, foi a cobertura jornalística que representou a maior influência para os argumentos do cinema policial brasileiro desde a era muda. Exceto por alguns períodos, como as chanchadas, em que a paródia se constituía como elemento fundamental da narrativa cinematográfica, os crimes do noticiário forneciam a principal matéria-prima desta cinematografia policial e de ação. Os filmes brasileiros investigativos, embora por vezes adotando os mesmos recursos estilísticos e narrativos dos filmes de ação americanos, sua principal referência, só atingiram êxito de público abordando temas e fatos do imaginário nacional.

Referencias bibliográficas

- Abreu, A. P. C. (2009). *O Docudrama Brasileiro: Cidade de Deus, Carandiru e Tropa de Elite*. Dissertação de Doutorado defendida na University of North Carolina at Chapel Hill, Department of Romance Languages and Literatures (Português).
- Almeida, M. A. (2007). O cinema policial no Brasil. Entre o entretenimento e a crítica social. *Revista Especiaria*, 10(17).
- Figueiredo, V. L. F. (2003). *Os crimes do texto. Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Freire, A. (2005). Remake de O Cangaceiro, nova versão, velhas leituras. In M. R. Caetano, “Cangaço” *O Nordeste no Cinema Brasileiro*. Brasília: Editora Avathar.
- Freire, R. de L. (2011). *Carnaval, Mistério e Gângsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. Tese defendida na Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ).
- García Canclini, N. (2006). *Culturas Híbridas, estratégias para sair e entrar da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Gomes, P. E. S. (1980). *Cinema, Trajetória no Subdesenvolvimento*, Rio de Janeiro, Paz e Terra: Embrafilme.
- Holden, S. (2011). *In This Version of Rio, Violence and Gore Are All in a Day's Work*.

- Disp em <http://movies.nytimes.com/2011/11/11/movies/elite-squad-the-enemy-within-from-brazil-review.html> acesso 22-06-2012
- Lusvarghi, L. (2010). A reinvenção do Nordeste: pós-modernidade e indústria do audiovisual. In I. Gomes, F. Trota, y L. Lusvarghi, *Fora do Eixo; Indústria da Música e mercado audiovisual no Nordeste*. Recife PE: Editora Universitária.
- Lusvarghi, L. (2004). *O Invasor - a tecnologia digital e a linguagem da tevê no cinema na*. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 27., 2004. Porto Alegre. Anais. São Paulo: Intercom, 2004. CD-ROM.
- Memória Globo (2003). *Dicionário da TV Globo, v.1: programas de dramaturgia & entretenimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Mittell, J. (2004). *Genre and Television. From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York and London: Routledge.
- Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood (Sightlines)*. New York: Routledge.
- Paes, J. P. (1990). Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o único culpado). Em *A aventura literária, ensaios sobre ficção e ficções* (pp. 25-38). São Paulo SP: Companhia das Letras.
- Ramos, J. M. O. A questão do gênero no cinema brasileiro. *Revista da USP, 19*. Disponível em <http://www.usp.br/revistausp/n19/numero19.html> acesso em 01.05.2013
- Raimao, S. (2005). *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro RJ: Jorge Zahar Editora.
- Ridenti, M. (2004). Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. *Tempo Social, revista de sociologia da USP, 17*(1).
- Shaw, M. (2005). The Brazilian Goodfellas: City of a God as a Gangster Film. In E. Vieira (Org.), *City of God in several voices: Brazilian social cinema as action*. London: CCCPress.
- Simis, A. (1996). *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Editora Annablume.