



Eu matei Lúcio Flávio (1979) como precursor das narrativas da atual contraofensiva conservadora

Eu matei Lúcio Flávio (1979) como precursora de las narrativas de la actual contraofensiva conservadora

Eu matei Lúcio Flávio (1979) as precursor to the narratives of the current conservative counteroffensive

Leonardo Corrêa Figueira^I

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, RJ, Rio de Janeiro, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-3577-1425>

Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque^{II}

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, RJ, Rio de Janeiro, Brasil
<https://orcid.org/0000-0003-2396-6062>

Resumo: Neste artigo, apresentamos uma análise de conteúdo do filme *Eu matei Lúcio Flávio* (1979), de Antônio Calmon, a fim de demonstrar como o universo diegético da película contém elementos simbólicos também perceptíveis nas máximas adotadas pelos expoentes da atual contraofensiva conservadora. Isto é, a atual onda conservadora mobiliza certos elementos narrativos também presentes neste filme da década de 1970. Desse modo, a obra mobiliza as convenções do cinema de policial/justiceiro norte-americano de então para estabelecer a figura do policial do Esquadrão da Morte Mariel Maryscôtt de Mattos como responsável pela garantia da lei e da ordem na cidade do Rio de Janeiro (indubitavelmente ameaçada tanto pelo crime organizado quanto pela decadência de parte de sua população) quando a ele é outorgada a permissão para utilizar da *violência de caráter sagrado* na guerra contra a *violência de caráter profano* de criminosos como Lúcio Flávio, conhecido ladrão de bancos da época. Baseando-se também em certas obras de Isabela Kalil, Leticia Cesarino e Luc Boltanski, este artigo almeja, portanto, evidenciar que as máximas da extrema-direita dos dias de hoje a precedem por algumas décadas.

Palavras-chave: Contraofensiva conservadora; Mariel Maryscôtt; Violência sagrada; Violência profana.



Resumen: En este artículo presentamos un análisis de contenido de la película *Eu matei Lúcio Flávio* (1979), de Antônio Calmon, con el fin de demostrar cómo el universo diegético de la película contiene elementos simbólicos que también se reflejan en las máximas adoptadas por los exponentes de la actual contraofensiva conservadora. Es decir, la actual ola conservadora moviliza ciertos elementos narrativos también presentes en esta película de los años setenta. De esta manera, esta obra de Antônio Calmon moviliza las convenciones del cine policial/justiciero norteamericano de la época para instaurar la figura del policía del Escuadrón de la Muerte, Mariel Maryscôtt de Mattos, como responsable de garantizar la ley y el orden en la ciudad de Río de Janeiro (indudablemente amenazada tanto por el crimen organizado como por la decadencia de parte de su población) cuando se le concedió permiso para utilizar la *violencia sagrada* en la guerra contra la *violencia profana* de criminales como Lúcio Flávio, conocido ladrón de bancos de la época. Basándose también en determinadas obras de Isabela Kalil, Leticia Cesarino y Luc Boltanski, este artículo pretende destacar que las máximas de la extrema derecha de hoy la preceden por algunas décadas.

Palabras clave: Contraofensiva conservadora; Mariel Maryscôtt; Violencia profana; Violencia sagrada.

Abstract: In this article we present a content analysis of the film *Eu matei Lúcio Flávio* (1979), by Antônio Calmon, in order to demonstrate how the diegetic universe of the film contains symbolic elements that are also noticeable in the maxims adopted by the exponents of the current conservative counteroffensive. That is, the current conservative wave mobilizes certain narrative elements also present in this film from the 1970s. Thus, the film mobilizes the conventions of the North American police/vigilante cinema from the 1970s to establish the image of the Death Squad policeman Mariel Maryscôtt de Mattos as responsible for guaranteeing law and order in the city of Rio de Janeiro (undoubtedly menaced by both organized crime and the decadence of part of its population) when he is granted permission to use *sacred violence* in the war against the *profane violence* of criminals like Lúcio Flávio, well-known bank robber of the time. Also based on certain works by Isabela Kalil, Leticia Cesarino and Luc Boltanski, this article therefore aims to highlight that the maxims of today's far-right precede it by a few decades.

Keywords: Conservative counteroffensive; Mariel Maryscôtt; Sacred violence; Profane violence.

Introdução

O presente artigo examina como a determinados atores/agrupamentos sociopolíticos é atribuído o papel de ameaça/inimigo do *status quo* vigente no contexto brasileiro. O filme em análise, *Eu matei Lúcio Flávio* (1979), do diretor Antônio Calmon, expõe tal atribuição simbólica em termos audiovisuais, ao apresentar a oposição violenta do policial Mariel Maryscôtt de Mattos ao crime organizado da cidade do Rio de Janeiro.

Logo ao princípio da obra, um detetive expõe um cenário bastante perturbador a Mariel: o Rio de Janeiro está completamente mergulhado no que ele chama de “loucura”. De um lado, há o crime organizado (com seus roubos, subornos, entre outras violações da lei) e, de outro, a inegável decadência da população como um todo (com suas brigas, atropelamentos, suicídios, abuso de drogas, contravenção e miséria generalizados). Sem sombra de dúvidas, a situação beira o distópico.

A ditadura civil-militar (1964-1985) acabaria alguns anos após o lançamento desta obra de Antônio Calmon, mas o contexto histórico brasileiro ainda estava repleto



de instabilidade e incerteza. Lançado no último ano da presidência de Ernesto Geisel, o filme também representa uma resposta ao enorme sucesso de *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977), do diretor Héctor Babenco. Este, ao invés de retratar Lúcio Flávio como um bandido sanguinário, apresenta aos espectadores a figura de um conhecido criminoso que, na verdade, é visto simplesmente como um serviçal pelos policiais corruptos que lucram com a venda de “proteção” para ele, o que consome uma parte considerável do dinheiro proveniente de seus assaltos a bancos.

Ao contrário de Calmon, Babenco optou por representar em Lúcio Flávio a trágica figura do povo brasileiro durante a ditadura: manipulado, espoliado e, por fim, executado. O Lúcio Flávio de Calmon, por sua vez, é a prova por excelência da necessidade da “proteção” fornecida pelo Esquadrão da Morte. É a ascensão dessa organização que sacramenta o fim de Lúcio Flávio em ambas as obras. Contudo, para Babenco, trata-se de uma tragédia; para Calmon, de uma grande conquista.

Como ambos os filmes estão inseridos no período de intensificação da luta da sociedade civil pelo fim da ditadura, pode-se facilmente perceber de qual lado cada um se posiciona: Babenco condena simbolicamente um regime ancorado na morte e na tortura; Calmon exalta um regime que, supostamente, garantiu a segurança e o bem-estar de uma nação que, assolada por marginais, terroristas e assassinos, precisava da aplicação da tortura e de execuções sumárias para manter-se de pé. Calmon, por temer que Babenco tenha simplesmente decidido transformar um perigoso bandido em herói nacional, opta por atribuir o verdadeiro heroísmo de sua narrativa fílmica ao Esquadrão da Morte: ao menos seus membros seriam – supostamente – policiais íntegros e incorruptíveis.

É necessário abrir um parêntese para caracterizar um certo tipo de filme em voga na época de *Eu matei Lúcio Flávio* (1979): o cinema de policial/justiceiro. Com o aumento da criminalidade e do consumo de drogas nos Estados Unidos da década de 1970, filmes como *Perseguidor implacável* (Don Siegel, 1971), *Desejo de matar* (Michael Winner, 1974) e *Taxi Driver – Motorista de Táxi* (Martin Scorsese, 1976), que retratavam policiais/justiceiros incorruptíveis (ainda que embrutecidos) garantindo a lei e a ordem por intermédio da violação de preceitos e garantias legais/constitucionais, fizeram enorme sucesso de bilheteria tanto dentro quanto fora dos Estados Unidos. Execuções sumárias de criminosos, tortura e um certo carisma de alguns protagonistas produziam efeito catártico no público, cansado de ter de lidar com uma criminalidade pretensamente fora do alcance da lei na vida real.



No caso brasileiro, Lúcio Flávio e o Esquadrão da Morte acabaram por protagonizar alguns filmes da década de 1970 que lidavam justamente com a questão da criminalidade nacional. Diferentemente dos Estados Unidos, contudo, dada a existência de uma ditadura no Brasil de então, esses filmes acabaram por retratar certos elementos da realidade brasileira, ao invés de serem meras cópias das películas norte-americanas. Como indicado no artigo *El perpetrador en el cine brasileño: genealogía de un personaje (1979-2007)*,

Em diálogo com o cinema de gênero (Almeida, 2007; Ferreira, 2019) e com as questões políticas de sua época, nesses filmes o torturador é um anti-herói, mas não exatamente um vilão. [...]. Segundo Renata Ferreira (2019), esses filmes devem ser analisados não apenas em si mesmos, mas também em diálogo com a imprensa (no caso, a crônica policial), que consagrou a temática do Esquadrão da Morte, e no âmbito da recepção, uma vez que o público consumidor desse tipo de cinejornal estava, de certa forma, em sintonia com a ideologia propagada pelos filmes (Ferreira, 2019). (Morettin; Napolitano; Seliprandy, 2021, p. 6, tradução nossa)¹.

Lúcio Flávio: o passageiro da agonia (1977), *Eu matei Lúcio Flávio (1979)* e *República dos Assassinos (1979)*, portanto, fizeram o Esquadrão da Morte preencher o lugar do típico policial/justiceiro norte-americano. E, também ao contrário do cinema norte-americano, é possível perceber uma clara associação entre o Esquadrão da Morte e a repressão da ditadura nas obras de Héctor Babenco e Miguel Faria Júnior (*Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* e *República dos Assassinos*, respectivamente). Contudo, *Eu matei Lúcio Flávio (1979)* é o único desses três filmes que reproduz com considerável fidelidade as características do cinema de policial/justiceiro norte-americano,

¹ Do original: *En diálogo con el cine de género (Almeida, 2007; Ferreira, 2019) y con las cuestiones políticas de su época, en estas películas el torturador es un antihéroe, pero no exactamente un villano. [...] Según Renata Ferreira (2019), estas películas deben analizarse no solo en sí mismas, sino también en el diálogo con la prensa (en este caso, la crónica policial), que consagró el tema del Escuadrón de la Muerte, y en el ámbito de la recepción, ya que el público consumidor de este tipo de noticiario estaba, en cierto modo, en sintonía con la ideología propagada por las películas.*



associando diretamente o Esquadrão da Morte à garantia da lei e da ordem por intermédio da violação dos preceitos e garantias legais/constitucionais.

Neste trabalho, analisaremos como um determinado longa-metragem alcança simbolicamente seu objetivo maior: apontar como uma sociedade específica se encontra visceralmente ameaçada por atores/grupos/elementos externos, e, ao fazê-lo, justificar a utilização da violência em toda e qualquer ação que vise sua proteção. E este tema é a pedra fundamental da película. Aqui, portanto, percebe-se a direção tomada pela narrativa fílmica construída em torno da vida do policial Mariel Maryscôtt de Mattos: a sociedade carioca, que se encontra ameaçada em sua estabilidade por atores/grupos/elementos externos, deve ser salvaguardada pela brutalidade, pela violência policial. Estado de coisas este explicitamente qualificado pelo próprio filme como uma “guerra”.

Este artigo articulará partes das obras *Políticas antiderechos en Brasil: neoliberalismo y neoconservadorismo en el gobierno de Bolsonaro* de Isabela Kalil (2020), *How social media affords populist politics: remarks on liminality based on the Brazilian* e *Pós-Verdade e a crise do sistema de peritos: uma explicação cibernética*, ambos de Letícia Cesarino (2020; 2021), *Mysteries & Conspiracies* de Luc Boltanski (2014) e *O sagrado e o profano: do rito religioso ao espetáculo midiático* de Jaime Carlos Patias (2009) com o longa-metragem *Eu matei Lúcio Flávio* (1979), do diretor Antônio Calmon. Jaime Carlos Patias, tendo como referência a obra de René Girard, elabora a diferenciação entre “violência sagrada” e “violência profana”. Em suas palavras, “Quando um sistema ou instituição se coloca acima das demais instituições ao combater a violência, o faz como violência purificadora. A sua atuação se dá numa dimensão religiosa, transcendental” (Patias, 2006, p. 12).

Com base em Patias, o presente artigo procurará mostrar como *Eu matei Lúcio Flávio* (1979) almeja, quase sem reservas, compor um quadro fundamentado numa divisão altamente dicotômica entre, de um lado, o “mundo interno”, isto é, o “mundo da ética e da moral”, e, de outro, o “mundo externo”, o “mundo da corrupção”. Assim, defende-se que os membros do primeiro grupo, indivíduos “virtuosos”, “inocorríveis”, ou, para usar as palavras da própria obra, “de ouro”, podem empregar violência e tortura e violar todo e qualquer direito de seus inimigos “corruptos”, “viciados”, enfim, “marginais”.

Além disso, o trabalho visa analisar a conexão entre a elaboração da representação do herói-policial em fins da década de 1970 e a contraofensiva



conservadora atual, com o novo protagonismo da extrema-direita – encarnada na figura de Jair Messias Bolsonaro – e a pauta de defesa dos costumes tradicionais por grupos religiosos fundamentalistas. Esse herói-policial representa a violação dos preceitos do Estado Democrático de Direito em prol da defesa excepcional da sociedade como um todo, uma visão gestada no ventre da ditadura civil-militar muito antes dos dilemas contemporâneos a respeito da integridade dos preceitos democráticos (Kalil, 2020). Nesse sentido, o papel ocupado por *Eu matei Lúcio Flávio* (1979) seria o da exposição da degradação da área da Segurança Pública no Rio de Janeiro de então, justificando as intervenções dos parceiros do detetive Milton Lecocq – ou, como são chamados em determinado momento da película, a “tropa de elite”, o “esquadrão de ouro” – nas ruas da capital carioca. Inicialmente, faremos uma breve exposição da narrativa do filme para contextualizar o ambiente simbólico abordado neste artigo.

Em seguida, examinaremos como cada uma das personagens da película personifica os diferentes grupos sociopolíticos do Brasil de então. Concomitantemente, esclareceremos como o escrutínio dos acontecimentos considerados anormais no interior do universo diegético da obra contribui tanto para a associação imagética e simbólica da criminalidade de Lúcio Flávio, e sua gangue à degradação ético-moral, quanto para a conexão do comportamento machista-heteronormativo de Mariel e dos “homens de ouro” ao privilégio de se violar as garantias e os preceitos democráticos pela violência tendo em vista a “limpeza” da cidade do Rio de Janeiro.

Subsequentemente, indicaremos as consequências da exaltação da violência de caráter sagrado levada a cabo pelo filme para a legitimidade das garantias e dos preceitos do Estado Democrático de Direito. Isto é, demonstraremos como tanto na década de 1970 quanto posteriormente, já na atual era da contraofensiva conservadora, a discriminação entre a violência de caráter sagrado e a violência de caráter profano contida em obras como *Eu matei Lúcio Flávio* (1979) contribui sobremaneira para o enfraquecimento da percepção de legitimidade de regimes democráticos em prol de ações autoritárias por parte de grupos/indivíduos que sequer reconhecem a necessidade de uma nação se estabelecer sobre direitos e garantias fundamentais. Após isso, chegaremos às considerações finais.

Antes de apresentarmos o universo diegético da obra, contudo, é necessário enfatizar que esta análise se restringirá à história do filme. Embora reconheçamos que montagem, trilha sonora, direção e outros elementos tenham importância fundamental para a elaboração de produções fílmicas, nosso foco recairá na diegese de *Eu matei*



Lúcio Flávio (1979). Nas palavras de Manuela Penafria em seu artigo *Análise de filmes – conceitos e metodologia(s)*, a análise de conteúdo

[...] considera o filme como um relato e tem apenas em conta o tema do filme. A aplicação deste tipo de análise implica, em primeiro lugar, identificar-se o tema do filme [...]. Em seguida, faz-se um resumo da história e a decomposição do filme, tendo em conta o que o filme diz a respeito do tema. Por exemplo, se o filme *M*, de Fritz Lang, for visto nesta perspectiva, faz-se a sua decomposição destacando ou as cenas em que o *serial killer* é capturado pelos ladrões, o que poderá remeter para uma discussão sobre a hierarquização da marginalidade; ou destacando a cena em que o *serial killer* se apresenta como uma vítima, problematizando a sua culpa e lançando-a para a sociedade em que vive. (Penafria, 2009, p. 6).

Filme

O filme começa com os detentos indignados de um presídio gritando que Lúcio Flávio, conhecido assaltante de bancos do Rio de Janeiro das décadas de 1960 e 1970, foi morto. Mariel Maryscôtt (inspirado, segundo o próprio filme, no policial Mariel Moryscôte de Mattos, e interpretado por Jece Valadão) é apresentado olhando para o corpo de Lúcio Flávio e, em seguida, dirigindo um sorriso de satisfação para a câmera. Segue-se a abertura da obra, acompanhada da voz de um oficial da Polícia Militar que, oculto, exclama algumas máximas que os seus subordinados – e os espectadores – deverão aprender no desenrolar do filme, às quais ele chama de uma “lição pra toda a vida”.

– Sentido! O que vocês vão aprender aqui hoje é uma lição pra toda a vida! A primeira coisa que vocês têm que aprender é que isso aqui é uma guerra! Uma guerra sem quartel, sem fim! A polícia é a protetora da sociedade! A polícia protege a



sociedade contra aqueles que estão fora dela! O marginal não existe! O marginal não é gente! Agora, eu quero todos vocês repetindo comigo: o marginal não existe!

- *O marginal não existe!*
 - O marginal não é gente!
 - *O marginal não é gente!*
 - Com ódio! O marginal não existe!
 - O marginal não é gente!
 - *O marginal não é gente!*
 - E a nossa classe existe pra acabar com eles! Como vocês vão fazer aqui e agora! Na porrada! Até matar!”
- (*Eu matei Lúcio Flávio*, 1979, entre 02min10s e 03min48s).

Mariel Maryscôtt é, então, apresentado ao dar uma surra em três clientes do bar no qual trabalha como “leão de chácara” (ou, como prefere, “diretor de disciplina”) por estarem atrapalhando a música da cantora da noite. Em seguida, descobre-se que ele é também salva-vidas. Após auxiliar um garoto que estava se afogando, é inclusive convidado pelos pais do menino para a festa de aniversário dele! Pouco depois, o detetive Milton Lecocq, que já havia observado sua truculência no bar, conversa com Maryscôtt. Impressionado, Lecocq o convida a abandonar suas atividades profissionais e tornar-se policial. Convite que Maryscôtt aceita prontamente.

A área de Lecocq? Copacabana. Com mais de 200 mil habitantes, ela está – segundo o próprio – cercada por todos os lados pela “loucura”. Como já indicado anteriormente, o Rio de Janeiro está completamente afundado em “Roubos, brigas, atropelamentos, suicídios, contravenção, prostituição, tóxicos, assaltos, suborno, miséria. Os tubarões trocaram o mar pelo cimento. É ali [Copacabana] que eles habitam. As paredes e as ruas estão sujas de sangue” (*Eu matei Lúcio Flávio*, 1979, entre 16min05s e 16min27s).

Na polícia, apenas ensinam a Mariel como matar bandidos rápida e eficazmente. Ensino bem-sucedido, pois ele não somente ascende rapidamente à posição de melhor homem da sua área como também é contratado como segurança de Ramon, um importante político, cuja vida Mariel salva de uma tentativa de assassinato à bomba. Apesar de o atentado permanecer inexplicado no restante da película, ele pode ser facilmente associado aos temores do regime civil-militar, de então, quanto à



possibilidade de atentados à bomba por parte das guerrilhas de esquerda. Como recompensa, Mariel é promovido a guarda-costas do superior de Ramon, referido na obra somente como “Excelência”. É a partir desse momento que surge na narrativa a figura de Lúcio Flávio, “[...] um bandido loiro que anda pintando por aí nas paradas” (*Eu matei Lúcio Flávio*, 1979, entre 29min03s e 29min05s). Mariel, após testemunhar uma “queima de arquivo” levada a cabo pelo tal bandido loiro, inicia uma caçada ao criminoso.

Em sua cruzada, além de invadir a casa de um casal inocente por engano, ele também impede um roubo a uma farmácia na Zona Sul do Rio de Janeiro. Em uma das sequências mais icônicas do filme, Mariel e seu parceiro executam sumariamente três assaltantes claramente drogados. Alucinado e completamente fora de controle, um deles sequer se lembra de repor a munição de seu revólver antes de assaltar a farmácia e ainda estupra a farmacêutica do estabelecimento. A mensagem é mais do que clara: tal como exposto no início da película, a polícia serve para proteger a sociedade daqueles que estão à margem, os que “não existem e nem são gente”. O próprio Secretário de Justiça do Estado do Rio de Janeiro exalta a incisividade e o “heroísmo” de Mariel no caso em questão.

“Tropa de elite” e “esquadrão de ouro” são expressões utilizadas por “Excelência” para denominar a “equipe especial para combater bandidos de alta periculosidade” que a polícia planeja criar. Desejoso de participar dessa iniciativa, Mariel solicita liberação da função de guarda-costas a seu empregador. “Excelência” concede seu desejo, dando-lhe um presente de despedida: um isqueiro de ouro para um “homem de ouro”. Nesta parte da obra, pode-se inferir que as ações de Mariel terão como foco a repressão policial, não a política, tão comum na época da ditadura.

O Secretário de Justiça anuncia, então, a criação de um “esquadrão especial” com plenos poderes (e carta branca) para “fazer uma limpeza nessa cidade, onde a incidência de crimes já virou uma questão de alarme nacional” (*Eu matei Lúcio Flávio*, 1979, entre 48min17s e 48min25s). As barreiras da “burocracia e da formalidade legais” (que, segundo o Secretário, só ajudam os “marginais” na sua luta contra os “homens de bem”) serão suspensas para que os “homens de ouro” possam levar a cabo a definitiva “limpeza” da cidade do Rio de Janeiro. Em outras palavras, aos “homens de ouro” é outorgada a permissão para fazerem uso da *violência de caráter sagrado* no embate contra os inúmeros criminosos que assolam o dia a dia da cidade do Rio de Janeiro com sua *violência de caráter profano*.

O primeiro executado é o conhecido “bandido da bandeira 2”. O Esquadrão da Morte tem como “assinatura” um bilhete – com a imagem de uma caveira e ossos cruzados e a inscrição “Estamos limpando a cidade” – deixado sobre os cadáveres das pessoas que eles assassinavam, os “presuntos”. Mariel e o Esquadrão da Morte acabam ganhando tanto renome que um dos membros da gangue de Lúcio Flávio, Célio, cogita tentar trazê-los para o seu lado. Lúcio, por sua vez, considera mais adequado assassinar Mariel o mais cedo possível.

Os policiais, todavia, provam ser incorruptíveis. Mariel, em particular, começa a tratar o caso Lúcio Flávio como pessoal, condenando o esquema de venda de automóveis roubados pelos criminosos e reagindo com repulsa ao descobrir que a gangue é protegida pelo delegado Goulart, um conhecido seu. De fato, Lúcio Flávio realmente é preso pouco tempo depois da recusa de Mariel ao convite da gangue. “Não se mata um homem apenas por diversão, Lúcio. Tem que haver um motivo” (*Eu matei Lúcio Flávio*, 1979, 1h5min16s). Interessante notar que são de Mariel essas palavras. As de Lúcio são: “Mariel, o fato de eu estar aqui não quer dizer que a luta acabou. Guerra é guerra” (1h59min59s), mais uma vez enfatizando a declaração do princípio da obra: “A primeira coisa que vocês têm que aprender é que isso aqui é uma guerra! Uma guerra sem quartel, sem fim!” (*Eu matei Lúcio Flávio*, 1979). O restante da narrativa simplesmente corrobora essa premissa.

O subsequente embate entre a gangue de Lúcio Flávio e o Esquadrão da Morte de Mariel Maryscôtt segue escalando. Os policiais utilizam técnicas de tortura para infligir morte lenta e dolorosa aos membros da gangue do criminoso. Já os assaltantes passam a executar na calada da noite os membros do esquadrão. Com a situação se acirrando cada vez mais, o promotor Lobo ordena a prisão de Mariel e o fim do Esquadrão da Morte como soluções para os “excessos” da polícia carioca. Os minutos finais do filme, entretanto, retratam Mariel Maryscôtt como um verdadeiro homem “virtuoso”.

Ao invés de buscar vingança contra os responsáveis pela sua prisão e pela extinção do esquadrão, após a sua fuga (implicitamente garantida por agentes e contatos externos), Mariel almeja apenas duas coisas: encontrar-se com Marlene, sua mulher, e sepultar uma velha conhecida, a prostituta Margarida Maria. Marlene acaba de dar à luz um filho de Mariel. Já Margarida seria enterrada como indigente e para sepultá-la com dignidade o policial rouba seu corpo e paga todas as despesas do enterro. Em mais um momento icônico da obra, Mariel volta a ser preso no exato instante

do sepultamento, enquanto fazia uma oração pela alma de Margarida Maria (Figuras 1 e 2)².



Figura 1: Mariel é cercado enquanto ora pela alma de Margarida Maria.
Fonte: Fotograma do filme *Eu matei Lúcio Flávio* (1979).



Figura 2: A morte de Margarida Maria lhe toca tão completamente que mal se preocupa.
Fonte: Fotograma do filme *Eu matei Lúcio Flávio* (1979).

² A complicada relação de Mariel com as diversas mulheres do filme será retomada com maior atenção posteriormente. A propósito, para os fins do presente artigo, é importante ressaltar este elemento do filme que perdeu destaque desde a década de 1970: o protagonista que nutre inúmeras relações afetivas. As vedetes do filme (assim como as outras mulheres com as quais Mariel se relaciona) garantem um ar de refinamento e carisma pessoais ao policial que simplesmente deixam de ganhar os holofotes na era da contraofensiva conservadora. A razão pela qual isso ocorreu, contudo, não é abordada no presente artigo. De qualquer forma, é interessante observar como a questão da sexualidade parece perder o papel apelativo da década de 1970 para ganhar contornos mais comedidos (pelo menos da parte dos protagonistas) em filmes como *Tropa de Elite* (2007) e *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro* (2010). Em ambos, por exemplo, as relações afetivas dos protagonistas são tratadas de maneira singela, na mesma medida em que as de seus antagonistas são retratadas com o excesso e a ostentação que caracterizam Mariel em *Eu matei Lúcio Flávio* (1979), estabelecendo uma equação segundo a qual quanto mais corrupto um indivíduo, mais propenso ele está ao exagero de relações afetivas marcadas exclusivamente pela promiscuidade exacerbada.



Preso dessa vez no presídio de Ilha Grande, Mariel elabora, junto de um de seus contatos externos, um plano para assassinar Lúcio Flávio, que está encarcerado no presídio Frei Caneca. Coincidentemente, Lúcio também planeja o assassinato de Mariel. Todavia, cada um consegue sobreviver às ações de seu oponente. A película se encerra com a mesma sequência com a qual começou: os detentos do presídio Frei Caneca gritam indignados que Lúcio Flávio foi morto. Desta vez, Mariel olha para o cadáver, morde seu medalhão do Esquadrão da Morte e dirige um sorriso de satisfação para a câmera. O seguinte parágrafo é exibido:

Mas quem é o culpado da morte de Lúcio Flávio? Você? Não. A polícia que o prendeu? Não. Os seus familiares? Não. A Justiça que o condenou? Não. O sistema penitenciário que não o protegeu? Não. Bem! Se ninguém quer dividir a culpa, então fui eu, Mariel Moryscôte de Mattos, que empunhando uma navalha cortei sua carótida, escondido atrás da covardia do bandido, coitado, chamado “Marujinho” que por ironia do destino morreu em terra na Ilha Grande, cercado de águas por todos os lados... – Mariel Moryscôte de Mattos.
(*Eu matei Lúcio Flávio*, 1979, entre 1h32min48s e 1h33min28s).

Muito mais do que simples personagens

Primeiramente, é interessante notar como cada uma das personagens do filme personifica determinados grupos sociopolíticos do Brasil de fins da década de 1970. Mariel, o detetive Lecocq e o Esquadrão da Morte são, evidentemente, a polícia, apontada na abertura da obra como responsável pela proteção da sociedade, custe o que custar. Lúcio Flávio e sua gangue (assim como todos os criminosos da narrativa) personificam claramente os ditos “marginais”, que devem ser eliminados sem exceções ou piedade.

As autoridades policiais, como o delegado Goulart; políticas, como Ramon, “Excelência” e o Secretário de Justiça do Estado do Rio de Janeiro; e judiciárias, como o promotor José Lobo, representam um grupo de poder constituído que pode ser digno

de respeito ou de condenação e escárnio. O Secretário “preza” pela segurança da população. Por outro lado, “Excelência”, Ramon e Goulart estão envolvidos em esquemas de corrupção; já José Lobo persegue “injustamente” os “homens de ouro”, responsáveis pela garantia da segurança pública no Rio de Janeiro. Finalmente, as mulheres da obra oscilam entre, por um lado, representantes das relações heteronormativas, recorrentemente defendidas no desenrolar da trama, e, por outro, como no caso da prostituta Margarida Maria, encarnações da degradação, da promiscuidade, enfim, da decadência generalizada que consome a cidade do Rio de Janeiro.

Assim sendo, de acordo com Boltanski (2014),

No caso da ficção de detetive, tal como acontece com o romance social em geral, os personagens apresentados numa narrativa, necessariamente em número limitado, são retratados em termos de grupos [...] e especialmente de classes sociais, cujos agrupamentos e relações constituem a sociedade como um todo. Cada personagem é assim tratado tanto como um indivíduo singular [...] quanto como um representante típico de um todo maior, um agrupamento com contornos mais ou menos definidos que figura na sociedade e constitui um dos seus componentes (Boltanski, 2014, p. 12, tradução nossa)³.

Desse modo, mesmo se tratando de um filme, e não de um livro com temática de detetive ou um romance, *Eu matei Lúcio Flávio* (1979) joga luz sobre determinados estratos sociopolíticos brasileiros por intermédio de personagens claramente inspiradas pelas características estruturais e estruturantes desses grupos. Ainda que o filme se exima de qualquer compromisso com a memória histórica – a cartela de abertura da película assinala enfaticamente que a obra não tem “nada a ver com a vida do referido policial” –, ele claramente almeja expor ao seu público uma narrativa que exalta os

³ Do original: *In the case of detective fiction, as with the social novel more generally, the characters featured in a narrative, necessarily limited in number, are depicted in terms of groups [...] and especially of social classes, whose groupings and relationships make up society as a whole. Each character is thus treated both as a singular individual [...] and as a typical representative of a larger whole, a grouping with more or less defined contours that figures in society and constitutes one of its components.*



homicídios e as torturas praticadas na época por agentes do Estado encarnados em Mariel e no Esquadrão da Morte⁴.

A sobreposição de determinados códigos de gênero à denúncia dos acontecimentos considerados anormais traz duas questões fundamentais para o filme. Por um lado, há a associação simbólica entre a criminalidade e a degradação ético-moral. Por outro, a conexão entre o comportamento machista-heteronormativo e o privilégio de se violar de dentro do sistema estatal as garantias e os preceitos democráticos pela violência. Segundo a lógica da *violência sagrada*, indivíduos “virtuosos” e “inocorrupíveis” podem violar a lei em nome de um “bem comum”. Começamos, portanto, a abordar os três principais elementos simbólicos do filme que contêm essas duas relações.

O primeiro desses elementos é a acusação/denúncia. O falante oculto na abertura da obra e o detetive Milton Lecocq denunciam logo no início da narrativa fílmica que há uma verdadeira guerra infindável em curso entre a sociedade brasileira e tudo o que se encontra à sua margem, e que o Rio de Janeiro – e, mais especificamente, o bairro de Copacabana – foi tomado pela “loucura”. Sem sombra de dúvidas, há aqui duas afirmações de que as circunstâncias objetivas da cidade do Rio de Janeiro tanto pedem quanto justificam a violência dos agentes do Estado, neste caso, a polícia. Afirmações essas que precisam satisfazer determinados pré-requisitos antes que possam ser levadas a sério por seus ouvintes.

Uma das figuras mais utilizadas é a do aumento da generalidade. O autor da narrativa parte do seu próprio caso singular e compara-o com outros casos que considera semelhantes para justificar o seu ato de denúncia pública, argumentando que não está agindo no seu interesse pessoal, mas em favor do bem comum, atenuando assim a violência de seu ato. Pelas mesmas razões, uma denúncia tem maior poder de persuasão se não for feita diretamente pela vítima, mas por um actante (o “denunciante”) que não

⁴ Do ponto de vista histórico, esse tipo de narrativa fílmica retornará com toda a força no Brasil de início do século XXI. Filmes como *Tropa de Elite* (2007), *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro* (2010) e *O doutrinador* (2018) estabelecerão as bases simbólico-imagéticas para a ascensão da extrema-direita via eleição de Jair Messias Bolsonaro ao apresentar policiais embrutecidos como Mariel se opondo direta e violentamente a um Estado brasileiro completamente consumido pela corrupção e pela degradação ético-moral. Sobretudo no caso de *O doutrinador* (2018).



tenha sofrido pessoalmente os alegados atos malévolos.
(Boltanski, 2014, p. 216, tradução nossa)⁵.

A originalidade de *Eu matei Lúcio Flávio* (1979) se encontra precisamente no fato de que o falante oculto e o detetive Lecocq, além de se tratarem (implicitamente, no caso do primeiro) de policiais – e, portanto, de figuras que detêm uma certa autoridade moral –, têm o conteúdo de suas falas confirmado pelas imagens que as sucedem. Nelas, podem ser observados o vício em drogas espalhado pela sociedade, a vulgaridade/promiscuidade dos criminosos do filme e da prostituta Margarida Maria, a corrupção de determinados atores da política carioca, que beneficia consideravelmente Lúcio Flávio e sua gangue, e a tentativa de assassinato de Ramon com uma bomba. Esses exemplos servem para justificar verbal e imagetivamente as atrocidades cometidas por Mariel e seus companheiros ao longo de todo o filme.

Assim, o final da película é especialmente sintomático das escolhas simbólicas de Antônio Calmon para compor sua narrativa. Mesmo com o fim formal do esquadrão e a prisão de Mariel, este ainda prossegue em sua inabalável luta contra o crime organizado, tanto ao encomendar a morte de Lúcio Flávio quanto ao reivindicar a autoria desse assassinato na última cena do filme, que, na vida real, não traz conexão alguma com o policial Mariel Moryscôtte de Mattos. Essa construção simbólica, que transcende Mariel e o Esquadrão da Morte, convida os espectadores – ainda que de maneira indireta – a apoiarem as torturas e as execuções sumárias com as convocações iniciais do filme: “E a nossa classe existe pra acabar com eles! Como vocês vão fazer aqui e agora! Na porrada! Até matar!” (*Eu matei Lúcio Flávio*, 1979).

Fotografia, trilha sonora, efeitos visuais e sonoros, roteiro, edição e montagem da obra corroboram esse convite aos espectadores. Há presença incessante da música popular brasileira na trilha sonora, de filtros coloridos, de uma iconografia intertextual. O filme tem um ritmo dinâmico, pois os ângulos e movimentos de câmera são chamativos. Os atores, em diversos momentos, falam para a câmera, como que interpelando diretamente o público. O linguajar dos policiais é cínico e cômico, o que recorrentemente despersonaliza os bandidos. Todos esses elementos contribuem para borrar a fronteira

⁵ Do original: *One of the most commonly used figures is that of a rise in generality. The author of the narrative starts from his own singular case and compares it to other cases that he deems similar so he can justify his act of public denunciation by arguing that he is not acting in his own personal interest but in favour of the common good, thereby attenuating the violence of his act. For the same reasons, a denunciation has greater persuasive power if it is made not by the victim directly but by an actant (the “denouncer”) who has not personally suffered from the alleged malevolent acts.*

entre o filme e o espectador – e, portanto, entre ficção e realidade – estabelecendo uma relação de reflexividade mais interativa no transcorrer da obra (Brum, 2023). Ao fomentar a ilusão de imersão no filme, Calmon consegue fazer com que o público “participe” da obra com intimidade consideravelmente maior do que se a delimitação do campo que diferencia a obra do público permanecesse inalterada. Processo semelhante também é observável em *Tropa de Elite* (2007) e *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro* (2010), ambos do diretor José Padilha. Nos filmes, a sempre presente voz sobreposta do capitão Roberto Nascimento estabelece uma relação de intimidade com o público, referindo-se com frequência diretamente aos espectadores.

Tratemos mais detidamente das posições ocupadas pelas mulheres da obra. Como já indicado anteriormente, a inserção feminina no filme é bastante complexa, pois há dois grupos de mulheres na trama. O primeiro grupo consiste de todas aquelas que interagem direta ou indiretamente com Mariel. Nele, estão as mulheres consideradas dignas da atenção e do desejo do policial, que cultiva relações afetivas com quase todas elas. No segundo grupo está a prostituta Margarida Maria. Ao contrário do que ocorre com as vedetes de Mariel e com Marlene, com quem ele tem um bebê, Margarida é apresentada ao policial pelo pai dela, que implora a seu interlocutor que a salve da vida de prostituição, já ao princípio do filme. A súplica parece afetar profundamente o policial, que demonstra uma preocupação muito grande com o estado desta mulher que se entrega sem qualquer reserva às drogas e ao meretrício.

O destino dela é a internação em um hospício – que, a propósito, Mariel insiste em chamar de “casa de saúde”⁶. Totalmente destruída pelo vício em cocaína, ela morre pouco depois. Mariel rouba seu corpo para dar-lhe um sepultamento digno, chora e lamenta sua vida plena de desgraça e violência. A mensagem não poderia ser mais evidente: não há salvação (em vida) para quem está inserido neste “mundo externo”/“mundo da corrupção”. Resta apenas lamentar seu sofrimento.

Por fim, tem-se a já indicada discriminação entre uma *violência de caráter sagrado* e outra *violência de caráter profano* (Patias, 2009). Segundo essa perspectiva, deve-se fazer uma distinção clara entre uma violência defensável, exaltável, enfim, *purificadora* do indivíduo ou da sociedade, e outra condenável, injustificável, *profana*. A película distingue plenamente os grupos aos quais cada violência é atribuída: Mariel e o Esquadrão da Morte são reconhecidos como os responsáveis pela “limpeza” da cidade

⁶ Para não mencionar a defesa que faz para um homem no recinto de que um lugar assim deveria ter mais ordem e funcionários mais educados, sem saber que ele mesmo também era um dos internados.



do Rio de Janeiro. Lúcio Flávio, sua gangue e outros criminosos, como o “bandido da bandeira 2”, invariavelmente ameaçam e perturbam o cotidiano carioca e a vida da população.

A distinção entre esses grupos não se dá por razões socioeconômicas ou históricas, mas por fatores inatos. Cada um age orientado por seu *caráter*. Nesse sentido, não há espaço para se ponderar influências externas na constituição das subjetividades humanas, não há meio-termo. Trata-se de uma visão que comporta apenas dois polos: o bem ou o mal.

As consequências da exaltação da violência de caráter sagrado

Se até aqui tratamos da forma como a discriminação entre a *violência de caráter sagrado* e a *violência de caráter profano* é construída, exposta e, afinal de contas, justificada, observaremos a seguir como essa mesma discriminação pode ser extremamente debilitante para as garantias e os preceitos do Estado Democrático de Direito, tanto no contexto sociopolítico específico do filme (de fins da década de 1970) quanto no atual contexto sociopolítico da contraofensiva conservadora no Brasil.

Letícia Cesarino (2021) afirma que:

Comaroff e Comaroff (2004) notaram como a desorganização causada pela precarização neoliberal tem gerado um desejo, tanto prático quanto cognitivo, de ordem e de segurança por parte da população – refletido em um aumento vertiginoso do encarceramento em massa, formas privadas de vingança e punição, e proliferação de figuras “heroicas” de policiais, soldados, justiceiros e outros agentes (legais ou ilegais) da ordem – como, no caso brasileiro, as milícias e as execuções extrajudiciais. Como já havia notado Foucault (2008), “não há liberalismo sem uma cultura do perigo” (p. 67) (Cesarino, 2021, p. 84).

O que se pode perceber em Cesarino é um contexto sociopolítico e econômico relativamente próximo daquele no qual se encontrava inserido *Eu matei Lúcio Flávio*

(1979). Contudo, um dos eixos da narrativa fílmica de Calmon explica sua conexão com a citação de Cesarino. Trata-se da ideia de que o Estado, acometido pela corrupção e pela degradação ético-moral, não pode ser o responsável pelo destino da nação. Assim, os policiais, soldados e justiceiros “virtuosos” devem deter a prerrogativa para, através de torturas e execuções extrajudiciais, garantir tanto o fim do “mundo externo”/“mundo da corrupção” quanto a ordem e a estabilidade da sociedade.

Em fins da década de 1970, essa ideia significava defender a continuidade tanto simbólica quanto literal do regime civil-militar e de sua *violência de caráter sagrado*. Na atual era da contraofensiva conservadora, ela significa a defesa do prosseguimento do desmonte do Estado enquanto instituição responsável pela organização e pelas garantias do Estado Democrático de Direito. Esse desmonte se dá em prol de um regime cujo norteamento é dado – mais uma vez em termos tanto simbólicos quanto literais – por determinados atores e organizações que, precisamente por causa de seu caráter supostamente “virtuoso” e “incorrupível”, podem fazer uso da violência sem necessariamente se converterem em detentores da *violência de caráter profano*. A mesma narrativa da discriminação desses dois tipos de violência impera tanto em filmes como *Eu matei Lúcio Flávio* (1979) quanto nas plataformas sociopolíticas e econômicas adotadas na atual era da contraofensiva conservadora.

A “nova política de direitos humanos” avança para uma agenda de proteção da “família” e da “infância” que, mesmo quando expressa na linguagem dos direitos, implica a erosão das concepções de direitos humanos onde a igualdade, a não discriminação, a pluralidade e a autonomia individual são não negociáveis. Embora utilizem um repertório jurídico, essas mudanças representam não apenas o esvaziamento de certas políticas setoriais, mas também a erosão da democracia no Brasil” (Kalil, 2020, p. 47, tradução nossa)⁷.

⁷ Do original: *La ‘nueva política de derechos humanos’ pasa a una agenda de protección de ‘familia’ e ‘infancia’ que, incluso cuando se expresa en lenguaje de los derechos, implica erosionar las concepciones de los derechos humanos donde la igualdad, la no discriminación, la pluralidad y la autonomía individual no son negociables. Aunque utilizan un repertorio jurídico, estos cambios representan no solo el vaciamiento de ciertas políticas sectoriales, sino la erosión de la democracia en Brasil.*



Vê-se, desse modo, que Cesarino e Kalil apontam igualmente (ainda que com focos diferentes em seus respectivos artigos) para uma das principais consequências da discriminação entre o “mundo interno”/o “mundo da ética e da moral” e o “mundo externo”/o “mundo da corrupção”: a noção de que os direitos humanos (ou até mesmo de que as próprias garantias constitucionais do Estado Democrático de Direito) deveriam se aplicar somente àqueles indivíduos percebidos como “cidadãos de bem”, sem qualquer relação com as forças políticas mais progressistas que defendem o regime democrático.

Daí, Mariel e o Esquadrão da Morte serem tratados como “homens de ouro” no decorrer de toda a narrativa fílmica. Afinal de contas, eles só torturam e executam indivíduos que realmente representam ameaças para a sociedade. Em nenhum outro momento isso fica mais evidente do que no final do filme. Embora Mariel seja preso, e o esquadrão, extinto, tais fatores são implicitamente associados à ação dos corruptos inseridos no governo estadual do Rio de Janeiro, que utilizam as inúmeras atrocidades cometidas pelo esquadrão para manipular a opinião pública contra os membros dessa organização paramilitar.

Já na atual era da contraofensiva conservadora, estabelece-se uma lógica de mundo profundamente paradoxal: pode-se violar o devido processo legal aqueles que são considerados “cidadãos de bem”. Como indicado por Isabela Kalil (2018) em *Quem são e no que acreditam os eleitores de Jair Bolsonaro*, o “cidadão de bem” (sobretudo na acepção bolsonarista do termo) é um conceito consideravelmente eclético. De uma figura caracterizada pelo comportamento “anti-sistema” (contra toda a política brasileira, por exemplo), ela passará à crítica anticorrupção (tanto no sentido financeiro quanto no moral/religioso). Ela também passará a designar, no Brasil do início do século XXI, os manifestantes que, além de possuírem uma conduta individual “correta” no transcorrer de manifestações, também se traduzem em legítimos opositores de “bandidos” (corruptos) ou de quem os apoia.

Ou seja, em oposição a “comunistas” ou “pessoas de esquerda”, os “cidadãos de bem” se caracterizariam por um conjunto de condutas particulares na vida privada, a uma gama de reivindicações políticas específicas na vida pública e a uma série de temas e agendas consideradas como sendo legítimas. Como indicado por Rodrigo Nunes (2022) em *Do transe à vertigem: ensaios sobre bolsonarismo e um mundo em transição*, dá-se aqui uma confluência entre elementos sociopolíticos pré- e pós-modernos. Isto é, mesmo após o advento da modernidade prevalecem no senso comum e nas condutas



do “cidadão de bem” percepções arcaicas a respeito da política nacional. Em suas palavras,

É aqui que o individualismo e o punitivismo se cruzam com a noção da ordem como algo acima da lei e, em última instância, contrário a ela. [...] A estrutura agrária e escravista da economia colonial não só dividia a sociedade entre indivíduos dotados de direitos e outros reduzidos à condição de mera propriedade, como significava que mesmo os homens livres deviam suas fortunas à capacidade de atrair os favores da elite latifundiária. Isso fez com que o discurso liberal e o aparato estatal moderno se desenvolvessem no país não suplantando, mas apaziguando e frequentemente disfarçando essa estrutura arcaica de comando (Nunes, 2022, p. 34).

Tanto na película de Calmon quanto no bolsonarismo da atualidade, portanto, é possível vislumbrar o abandono/condenação das leis mundanas do Estado Democrático de Direito e dos processos burocratizantes/racionalizantes da modernidade em prol de atitudes, ações e comportamentos característicos de um momento pré-moderno da história brasileira. A complexificação do Estado e das relações sociais advinda da modernidade é percebida como uma ameaça tão absoluta para a nação que se defende o uso da *violência de caráter sagrado* para se garantir a preservação do *status quo* vigente tanto ontem quanto hoje.

Considerações finais

Assim, é razoável afirmar que o arsenal simbólico mobilizado pela atual contraofensiva conservadora a precede por um tempo considerável. No contexto do princípio do fim da ditadura civil-militar (1964-1985) no Brasil, a narrativa de *Eu matei Lúcio Flávio* (1979) já apontava para uma reação conservadora ao crescente apoio popular ao movimento em prol da transição democrática. Os elementos apontados por Isabela Kalil (2020) como característicos da contraofensiva conservadora



contemporânea (principalmente o apoio à posse de armas por um conjunto mais extenso da população, o reforço à posição submissa da mulher na relação heteronormativa, a oposição à diversidade de orientações sexuais e a defesa da intervenção militar) são, em sua maioria, também observáveis no transcorrer de *Eu matei Lúcio Flávio* (1979).

O quadro simbólico apresentado pelo filme não só inclui uma inquietante noção de como se garantir a segurança pública na cidade do Rio de Janeiro como também nomeia e defende explicitamente a solução para os marginais que assolam o cotidiano carioca: Mariel Maryscôtt de Mattos. Homem íntegro e incorruptível – ainda que por vezes embrutecido –, inegável conquistador heterossexual, Mariel tem a missão de, por meios violentos, tanto restaurar quanto garantir a primazia da ordem e da integridade na sociedade carioca. No contexto da contemporaneidade, as garantias e os preceitos do Estado Democrático de Direito se encontram ameaçados e recorrentemente postos em xeque pela reação conservadora. Contudo, esse movimento não é recente ou mesmo inovador.

Se levarmos em conta os fundamentos estabelecidos no filme, desde fins da década de 1970, Mariel e o Esquadrão da Morte já condenavam invariavelmente o crime organizado e a degradação ético-moral. Para eles e seus apoiadores, sem suas brutais intervenções, a desordem teria – supostamente – tomado conta de uma possível democracia brasileira (vide a inegável corrupção no âmbito da política no filme e a ineficiência do Estado em fazer frente ao crime organizado)⁸.

Nesse sentido, urge tratar com a devida seriedade a noção de que as mais diversas produções audiovisuais, com as escolhas simbólicas que compõem suas respectivas narrativas, não só podem deter, como muitas vezes de fato *detêm*, implicações socioeconômicas e políticas para os contextos nos quais estão inseridas, seja durante a sua produção, no momento de seu lançamento, ou nos seus desdobramentos ao longo do tempo.

No caso particular de *Eu matei Lúcio Flávio* (1979), os riscos para a defesa do Estado Democrático de Direito contidos em sua narrativa não podem ser, de maneira alguma, subestimados. Mais uma vez, a sociedade carioca, cuja estabilidade se encontra ameaçada por atores/grupos/elementos externos a ela, deve ser salvaguardada pela brutalidade da violência policial. Todas as escolhas simbólicas da obra caminham para uma tal afirmação, da mesma forma que as campanhas políticas

⁸ Para mais informações sobre esses riscos simbólicos para a poliarquia do Estado Democrático de Direito contidos em obras audiovisuais, consultar Lattman-Weltman (2003).



da reação conservadora nos dias de hoje caminham para a afirmação de que a democracia é uma instituição falida.

Referências

BOLTANSKI, Luc. **Mysteries & Conspiracies**. Cambridge: Polity Press, 2014.

BRUM, Bernardo Demaria Ignácio. **Vítima ou vilão: o tiroteio discursivo entre *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1977) e *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979)**. 2022. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

CESARINO, Leticia. Pós-verdade e a crise do sistema de peritos: uma explicação cibernética. **Ilha – Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 23, n.1, p. 73-96, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2021.e75630>. Acesso em: 13 fev. 2026.

CESARINO, Leticia. How social media affords populist politics: remarks on liminality based on the Brazilian case. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, v. 59, n. 1, p. 404-427, jan./abr. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/01031813686191620200410>. Acesso em: 13 fev. 2026.

DESEJO de matar. Direção: Michael Winner. Estados Unidos, 1974. 94 min, sonoro, colorido.

O DOUTRINADOR. Direção: Gustavo Bonafé. Brasil, 2018. 90 min, sonoro, colorido.

EU MATEI LÚCIO FLÁVIO. Direção: Antônio Calmon. Brasil, 1979. 97 min, sonoro, colorido.

KALIL, Isabela. Quem são e no que acreditam os eleitores de Jair Bolsonaro [relatório de pesquisa]. **Sexuality Policy Watch**, 04 de outubro de 2018. São Paulo: Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, 2018. Disponível em: <https://sxpolitics.org/ptbr/recomendamos/recursos/quem-sao-e-no-que-acreditam-os-eleitores-de-bolsonaro-16-perfis/22625>. Acesso em: 13 fev. 2026.

KALIL, Isabela. Políticas antiderechos en Brasil: neoliberalismo y neoconservadurismo en el gobierno de Bolsonaro. *In: SANTANA, Ailynn T. (org.). Derechos en riesgo en América Latina: 11 estudios sobre grupos neoconservadores*. Quito: Fundación Rosa Luxemburg, 2020.

LATTMAN-WELTMAN, Fernando. Mídia e transição democrática: A (des)institucionalização do pan-óptico no Brasil. *In: ABREU, Alzira A.; LATTMAN-WELTMAN, Fernando; KORNIS, Mônica A. Mídia e política no Brasil: jornalismo e ficção*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

LEANDRO, Anita. Você também pode dar um presunto legal: um filme clandestino sobre os esquadrões da morte. *In: AGUIAR, Carolina Amaral de (org.). Cinema: estética, política e dimensões da memória*. Porto Alegre: Sulina, 2019.



LÚCIO Flávio, o passageiro da agonia. Direção: Héctor Eduardo Babenco. Brasil, 1977. 120 min, sonoro, colorido.

M, O VAMPIRO de Düsseldorf. Direção: Fritz Lang. Alemanha, 1931. 117 min, sonoro, preto e branco.

MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SELIPRANDY, Fernando. El perpetrador en el cine brasileño: genealogía de un personaje (1979-2007). **Papeles del CEIC**, n. 2, 2021, papel 252. Disponível em: <http://doi.org/10.1387/pceic.22493>. Acesso em: 31 out. 2024.

NUNES, Rodrigo. **Do transe à vertigem**: ensaios sobre o bolsonarismo e um mundo em transição. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

PATIAS, Jaime Carlos. O sagrado e o profano: do rito religioso ao espetáculo midiático. *In*: III Mutirão de Comunicação da América Latina e Caribe, 3, julho de 2009, Porto Alegre. **Anais eletrônicos** [...]. 2009. Disponível em: <https://pedrinhoguareschi.com.br/site/wp-content/uploads/2019/01/26osagradoeoprofanodoritoreligiosoaoespetaculomidiatico58804.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2026.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes**: conceitos e metodologia(s). *In*: VI Congresso SOPCOM, 6, abril de 2009, Lisboa. **Anais eletrônicos** [...]. 2009. Disponível em: <https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2026.

PERSEGUIDOR implacável. Direção: Don Siegel. Estados Unidos, 1971. 102 min, sonoro, colorido.

REPÚBLICA dos assassinos. Direção: Miguel Faria Júnior. Brasil, 1979. 100 min, sonoro, colorido.

TAXI driver – motorista de táxi. Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos, 1976. 114 min, sonoro, colorido.

TROPA de elite. Direção: José Padilha. Brasil, 2007. 118 min, sonoro, colorido.

TROPA de elite 2: o inimigo agora é outro. Direção: José Padilha. Brasil, 2010. 115 min, sonoro, colorido.



^I Leonardo Corrêa Figueira

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

E-mail: leofigueira1@hotmail.com

^{II} Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque

Doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professor Adjunto do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

E-mail: uerjmarcos@gmail.com

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Resultado da tese de doutorado intitulada "Um Espetáculo de Justicheiros: a estetização da política na 'trilogia Tropa de Elite'", realizada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Fontes de financiamento:

Bolsa de doutorado da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Não se aplica.

Informações sobre coautoria

Concepção e desenho do estudo:

Leonardo Corrêa Figueira e Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque.

Aquisição, análise ou interpretação dos dados:

Leonardo Corrêa Figueira e Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque.

Redação do manuscrito:

Leonardo Corrêa Figueira.

Artigo recebido em: 13/12/2024. Aprovado em 17/10/2025.