

O filme policial no cinema brasileiro

The thriller in the Brazilian cinema

João Batista Freitas Cardoso

*Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, com pós-doutorado pela ECA-USP. Professor no mestrado em Comunicação da USCS, no curso de Publicidade da UPM e professor visitante na Maestria en Projectos Sociales da UABC (México).
USCS, Programa de Pós-graduação em Comunicação, São Caetano do Sul (SP), Brasil.*

Roberto Elísio dos Santos

*Livre-docente pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Doutor em Comunicação pela ECA-USP. Vice-coordenador do Observatório de Histórias em Quadrinhos da ECA-USP.
Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo (SP), Brasil.*

Resumo

Crimes violentos, investigações, corrupção e violência policial são elementos narrativos que caracterizam o *thriller* policial, gênero de filmes que se popularizaram com produções hollywoodianas, mas que estão presentes em outras cinematografias, inclusive na produção fílmica brasileira, em que esse aspecto é pouco conhecido e estudado. Por esse motivo, o presente artigo pretende categorizar, contextualizar e analisar, dos pontos de vista estético e narrativo, os filmes policiais realizados no Brasil

Palavras-chave: Cinema Brasileiro. Filme Policial. Linguagem Cinematográfica.

Abstract

Violent crimes, investigations, corruption and police violence are narrative elements that characterize thrillers as genre films that became popular with Hollywood productions, but which are present in other film industries, including the Brazilian filmic production, where this aspect is little known and studied. For this reason, this article aims to categorize, contextualize and analyze the aesthetic and narrative points of view thrillers made in Brazil.

Keywords: Brazilian Cinema. Thriller. Cinematographic Language.

Resumen

Los delitos violentos, las investigaciones, la corrupción y la violencia policial son elementos narrativos que caracterizan al thriller policial, un género de películas que se popularizó con las producciones de Hollywood, pero que están presentes en otras cinematografías, incluida la producción cinematográfica brasileña, en la que este aspecto es poco conocido y estudió. Por eso, este artículo pretende categorizar, contextualizar y analizar las películas policiales realizadas en Brasil desde el punto de vista estético y narrativo.

Palabras clave: Cine brasileño. Película policial. Lenguaje Cinematográfico.

Introdução

Este texto é resultado de um trabalho desenvolvido pelos grupos de pesquisa O Signo Visual na Mídia e Narrativas Ficcionais Midiáticas, do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS). Trata-se de uma pesquisa qualitativa de nível exploratório que utiliza as técnicas do levantamento documental e da análise de conteúdo cujo objetivo é categorizar, contextualizar e analisar os filmes policiais produzidos no Brasil.

Os autores partiram da constatação de que a cinematografia nacional contempla poucos gêneros narrativos – em comparação ao cinema de Hollywood, por exemplo –, sendo os mais recorrentes comédias e histórias de terror (sendo José Mojica Marins, o Zé do Caixão, o cineasta mais conhecido neste filão). No entanto, os filmes policiais são produzidos desde os primórdios da filmografia brasileira e chegam até o século XXI, tendo, em sua trajetória, passado por diferentes configurações, e, apesar disso, carecem de

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v23.ed51.2023.196>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 23, Nº 51, p.123-140, set./dez. 2023

atenção nas pesquisas acadêmicas. Com base na historiografia do cinema nacional, podem ser identificadas três categorias de filmes policiais produzidos no Brasil – a da reconstituição de crimes hediondos (realizados no início do século XX), a do realismo social (a partir dos anos 1960) e o filme *noir* (dos anos 1980 em diante) –, que serão examinadas neste texto.

No intuito de abordar este gênero cinematográfico nas produções brasileiras, este artigo apresenta as principais características do *thriller* policial, seguido de um panorama histórico dessas narrativas no Brasil e culminando com análises dos filmes *Amei um bicheiro*, *Lúcio Flávio*, *o passageiro da agonia* e *Bellini e o demônio*, que são exemplos de três formas distintas de filme policial.

O *thriller* policial

Fenômeno gerado pelo processo de urbanização, a instituição policial logo se faria presente em relatos, sejam jornalísticos ou ficcionais. Folhetins, contos e romances passaram a contar com a figura do policial ou do detetive autônomo que auxilia as forças da lei. Essas narrativas têm uma estrutura recorrente: há, em primeiro lugar, uma transgressão da ordem (um crime), seguida pela intervenção policial, pela fase da investigação (levantamento de pistas e tomada de depoimentos) e terminando pela elucidação do caso (revelação do motivo e do perpetrador). Do caos causado pelo infrator, volta-se à normalidade pela elucidação do caso e pela imputação de pena, que pode levar à prisão ou à morte aquele que ousou desafiar as normas estabelecidas.

Do texto literário para o cinema, a história policial se mantém quase inalterada, mudando em relação aos actantes – passando, em alguns casos, dos agentes da lei para os infratores –, à abordagem (da mais realista à aventura e ao drama urbano) e à estrutura narrativa, variando do clássico *whodunnit* (que tem seu clímax no desmascaramento do autor do crime) ao embate do criminoso com as forças policiais, culminando com a derrota do primeiro. Esses *plots*, geralmente, são maniqueístas, contrapondo o bem (a polícia) ao mal (o bandido).

Tomando por base o cinema de Hollywood, que dita abordagens, estéticas e conteúdos que são copiados ou transformados em outras cinematografias (o diretor Jean-Luc Godard, por exemplo, desconstrói esse gênero em filmes como *Alphaville* e *Detetive*; na Itália, o *thriller* policial ganha contornos políticos), podem-se perceber duas vertentes que se destacaram: o filme de gângster e o filme *noir*. O primeiro tipo desenvolveu-se principalmente na década de 1930, época marcada pela Lei Seca – que

proibia o comércio e o consumo de bebidas alcoólicas –, pela ascensão de líderes criminosos e pela guerra entre quadrilhas pelo controle de determinadas áreas da cidade.

McArthur (1990, p. 17) estabelece uma afinidade entre o *western* e o filme de gângsteres/policiais. Para esse teórico, esses dois gêneros narrativos “têm uma relação especial com a sociedade americana. Poderia dizer-se que estes filmes representam a América falando consigo própria: sobre o seu passado agrário no caso do *western*, sobre o seu presente urbano e tecnológico no caso do filme de gângsteres/policial”.

Nesse sentido, Sklar (1978, p. 213) considera que “os filmes clássicos de gângsteres tinham uma mensagem: as vidas caóticas dos heróis tinham uma equivalência no caos da sociedade que os cercava”. Além disso, “seus amigos, seus rivais, a polícia, todos pareciam capazes de maior desonestidade e maior deslealdade do que eles”. Assim, o gângster, embora seja capaz de cometer crimes e de ter comportamento violento, é produto de um meio social corrupto, em que a miséria, a ambição e a violência se espriam no cotidiano. A maior parte dessas produções foi realizada durante o período da depressão econômica iniciada com a quebra da bolsa de valores em 1929, época marcada pela supressão dos empregos e pelo aumento da violência.

Paiva (s.d., p. 26-28) acentua que “o próprio gângster é produto da injustiça social”. No entanto, os filmes sobre esse personagem procuram desmascará-lo, exagerando as situações e indignando as plateias com o sensacionalismo da abordagem. Segundo esse autor, “o filme de gângster alçou a violência a um ponto inatingido por outros filmes, inclusive os de guerra”. Dessa forma, os cineastas criaram um “estilo de filme ianque”. Em quase todos, há cenas em que carros cruzam em alta velocidade as ruas escuras de grandes cidades, metralhadoras cospem balas, e barris de bebida são transportados clandestinamente e vendidos em bares camuflados.

Um exemplo é *Scarface – a vergonha de uma nação (Scarface)*, realizado em 1932 por Howard Hawks, em que o ator Paul Muni interpreta um bandido que ascende no crime organizado usando a força. O personagem foi inspirado no malfeitor da vida real Al Capone, que aterrorizava a cidade de Chicago. Em tom realista, *Beco sem saída (Dead End)*, dirigido por William Wyler em 1937, mostra o contraste social entre o lado rico e o pobre de Nova Iorque, onde atua uma gangue de garotos e o criminoso Baby Face (Humphrey Bogart). O pano de fundo social, a desigualdade econômica, é o motor da delinquência juvenil,

que também aparece em *Anjos de cara suja* (*Angels with dirty faces*), feito no ano seguinte, com direção de Michael Curtiz e tendo novamente Bogart como o marginal idolatrado pelos meninos que fazem parte de um grupo e se tornam a preocupação de um padre. Outro intérprete de gângsters foi James Cagney, protagonista de *Heróis esquecidos* (*The roaring Twenties*), como o ex-combatente desempregado que se torna contraventor, e de *Fúria sanguínea* (*White Heat*), como o psicótico líder de uma quadrilha.

Figura 1 – Cartaz da primeira versão do filme *Scarface*.



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Scarface_\(filme_de_1932\)#/media/File:Scarface1932.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Scarface_(filme_de_1932)#/media/File:Scarface1932.jpg) Acessado em 06/09/2019.

Já o filme *noir* foi o estilo cinematográfico que preponderou nas décadas de 1940 e 1950. O ponto de partida dessas narrativas foram os relatos publicados nas *pulp magazines* – revistas baratas impressas em papel de polpa e vendidas em bancas de jornais – e escritos por autores como Dashiell Hammett e Raymond Chandler, entre outros. Esses escritores ambientavam suas histórias em hotéis baratos, becos, zona portuária, armazéns abandonados, bares, cassinos clandestinos e bairros decadentes. Além disso, normalmente utilizavam a narrativa em primeira pessoa: ou seja, os fatos são contados pelo narrador-protagonista.

As versões para o cinema caracterizam-se pela fotografia contrastada pela luz e pela sombra, um recurso expressionista da luz baixa (*low-key*) – deixando parte do cenário na penumbra e acentuando o clima de amoralidade das tramas – e filmagens externas em locações, o que acentua o tom realista. Na visão de Place e Peterson (1976, p. 325-327), “quase toda tentativa de definir *film noir* concorda que o estilo visual é a linha consistente que une diferentes filmes que juntos compreendem esse fenômeno”. Os

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v23.ed51.2023.196>

autores acrescentam: “A luz do *noir* é ‘low key’”, que “opõe luz e sombra, ocultando rostos, salas, paisagens urbanas – e, por extensão, motivações o verdadeiro caráter – em sombras e escuridão que carregam conotações do misterioso e do desconhecido”. A luz recortada que entra pela persiana é a metáfora da natureza fragmentada dos personagens. Filmes coloridos, como *Chinatown* (1974) e *Hammett – mistério em Chinatown (Hammett)*, produzido em 1982, usam luzes de neon refletidas em janelas ou em poças d’água para criar o contraste.

No que se refere aos actantes, a representação da personagem feminina principal segue o modelo da mulher fatal ou *good-bad girl*, que seduz, trai e coloca em perigo o protagonista masculino, seja ele um investigador ou um vendedor de apólices de seguro. O detetive, por sua vez, vive nos interstícios da sociedade, já que ele não é um oficial da lei nem um criminoso, embora, para cumprir sua missão, ele tenha que transgredir leis, mentir, roubar ou usar a força; ele convive com elementos marginais que operam ora como informantes, ora como antagonistas.

O motor da história é, invariavelmente, a ambição, o desejo de obter dinheiro a partir de roubo ou assassinato, uma vez que as histórias se passam em uma sociedade que valoriza a posse de bens materiais. Outros temas abordados são a corrupção e a violência policial. De acordo com Mattos (2001, p. 17), “um verdadeiro filme *noir* não pode ter um final feliz convencional. O desenlace em um verdadeiro filme *noir* é muito mais ambíguo e ameaçador”, afastando-se dos dramas policiais tradicionais de Hollywood, nos quais o protagonista, que está do lado da lei, triunfa sobre os marginais e infratores.

Figura 2 – Cena do filme *Alma Toturada (This Gun is for Hire)*, filme *noir* de 1942.



Fonte: <http://www.rowthree.com/2013/02/12/blindspotting-the-reckless-moment-and-this-gun-for-hire/> Acessado em 06/09/2019.

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v23.ed51.2023.196>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 23, Nº 51, p.123-140, set./dez. 2023

Inicialmente, os *plots* contemplavam histórias de detetives particulares, como em *Relíquia macabra* (*The Maltese Falcon*) e *À beira do abismo* (*The Big Sleep*). Mas outros anti-heróis logo passaram a protagonizar tramas em que se envolvem em crimes, como em *Pacto de sangue* (*Double Indemnity*) ou *O segredo das joias* (*The Asphalt Jungle*). Desesperançados, ambiciosos ou seduzidos por uma mulher, esses personagens empreendem uma jornada marcada pela violência e fadada ao fracasso.

Fora de Hollywood, o *thriller* policial aborda outros temas e assume diferentes tons. É o caso, por exemplo, do cinema italiano, que englobou histórias políticas. Um caso emblemático é o do filme *Investigação sobre um cidadão acima de qualquer suspeita* (*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*), dirigido em 1969 por Elio Petri, no qual um respeitado inspetor assassina sua amante e, mesmo plantando pistas que levariam à sua prisão, nunca é implicado devido a sua posição social. Na visão de Prudenzi e Resegotti (2006, p. 23-24), o protagonista é:

(...) o protótipo do pequeno-burguês cheio de aspirações reprimidas: é um fascista disfarçado de representante da lei, um machista que cultua uma virilidade ostentada para esconder frustrações sexuais mal dissimuladas, um sádico com sofreguidão de poder e que se considera acima e além da lei. Por outro lado, é a imagem do italiano incapaz de desfrutar a democracia: fraco com os fortes e forte com os fracos, pronto a confessar as próprias culpas, porque sabe que ficará impune. Ao seu redor, a Itália dos pequenos burocratas, dos policiais mal remunerados, dos estudantes incapazes de uma verdadeira revolução. Apenas a mulher, liberada e já além do feminismo, rebela-se, pondo na berlinda o falso machismo do policial, mas ela morre vítima de seu próprio desafio. O poder elimina quem desarranja as cartas, quem coloca em risco os planos da corrupção, quem trava os mecanismos de conservação de privilégios.

O cinema policial brasileiro

Em relação ao filme policial na cinematografia brasileira, podem-se caracterizar algumas categorias: filmes que reconstituem delitos sanguinários que abalaram a opinião pública, o realismo policial e o filme *noir*. No entanto, é importante frisar que existem produções que não se enquadrem nessas tendências ou que tenham características de mais de uma delas, flertando ora com o drama, ora com o cinema erótico, sendo este último comum na década de 1970, como *Amor bandido*, dirigido por Bruno Barreto em 1979.

No início do século XX, para atrair o público às salas de exibição, cineastas brasileiros passaram a abordar crimes hediondos reais que indignavam as pessoas na época. Um exemplo é o filme *Os estranguladores*, dirigido em 1908 por Francisco Marzullo, que se inspirou no assassinato de dois irmãos no Rio de Janeiro, acontecido dois anos antes, na prisão dos suspeitos e sua condenação. Moura (1987, p. 33) afirma sobre essa película que:

Já se sugere um primeiro domínio da narrativa cinematográfica, fortemente apoiada no esquema emprestado da reportagem jornalística (linear e com chaves de impacto), que permite que a ilusão de realidade das imagens animadas se confirme na impostação dramática. *OS ESTRANGULADORES* lida com um episódio já exaustivamente conhecido dos espectadores, dando forma às suas fantasias, confirmando suas expectativas morais e propondo uma adesão imediata ao filme e à possibilidade de uma viagem afetiva intensa e segura.

Outras produções semelhantes foram *O crime da mala*, que teve quatro versões realizadas de 1909 a 1928, abordando o esquartejamento da vítima em São Paulo e a ocultação dos pedaços do corpo em malas que seriam jogadas ao mar. Já *O crime dos banhados*, realizado em 1914 por Francisco Santos, reconstituiu a chacina de uma família inteira em um distrito do estado do Rio Grande do Sul dois anos antes que teve, como mandante, o prefeito da cidade e, como motivação, divergências políticas. O longa-metragem, produzido pela Guarany Films, levou, no parecer de Santos e Caldas (1995, p. 59), “multidões ao cinema”, embora os personagens tivessem nomes fictícios. Essa película, além da duração, usava letreiros coloridos e adotou uma estética realista.

Figura 3 – Imagem do filme *O crime dos banhados*, de 1914.



Fonte: <http://wp.clicrbs.com.br/bastidoresdatv/2009/05/14/o-filme-sumiu-bastidores-misterios-e-tragedias/?topo=13,1,1,,18,13&status=encerrado> Acessado em 06/09/2019.

Um filme peculiar, que não se enquadra em apenas uma única categoria das estabelecidas neste trabalho, é *Amei um bicheiro*, dirigido por Jorge Ileri e Paulo Vanderley em 1952. Coproduzido pela Atlântida Cinematográfica, empresa mais conhecida por suas comédias carnavalescas – conhecidas como chanchadas –, tinha em seu elenco atores que estrelavam essas narrativas de humor, como Cyll Farney, Grande Otelo, José Lewgoy e Eliana Macedo. Essa produção tem elementos tanto do filme *noir* como das histórias de gângsteres (José Lewgoy encarna mais um vilão, o chefe da quadrilha, como era comum nas

chanchadas produzidas pela Atlântida; além disso, há cenas de perseguição e de tiroteio). A trama acompanha um rapaz envolvido com o jogo do bicho, que pretende deixar a contravenção para se casar, misturando ao *plot* policial o drama romântico.

A influência do Neorealismo italiano na cinematografia brasileira fez-se sentir em meados dos anos 1950, quando diretores como Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos iniciaram suas carreiras. A junção dessa estética (fotografia documental) e dessa forma de fazer cinema (que usava locações reais, empregava atores profissionais e pessoas comuns e tratava de temas sociais) resultou no *thriller* policial *Assalto ao trem pagador*, feito por Roberto Farias em 1962 e produzido pela empresa Herbert Richers, que deixava paulatinamente de lado as chanchadas para enveredar pelos dramas sociais. O foco do roteiro divide-se entre os ladrões, todos habitantes da favela – à exceção do mentor do crime, que mora na Zona Sul carioca –, e o policial que investiga o crime.

Figura 4 – O realismo social está presente na estética e na narrativa de *O assalto ao trem pagador*.



Fonte: <http://50anosdefilmes.com.br/2013/assalto-ao-trem-pagador/> Acessado em 06/09/2019.

Em 1967, a produtora Herbert Richers realiza um novo *thriller* policial de cunho social, *Mineirinho vivo ou morto*, dirigido por Aurélio Teixeira. Novamente, o protagonista, que se vê forçado a se tornar marginal, vive em um morro do Rio de Janeiro. O filme toma partido do personagem e denuncia o sensacionalismo da imprensa e o envolvimento da polícia com o crime organizado. Essa estética realista e essa estrutura narrativa seria empregada em outras produções, como *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* e *Pixote, amor bandido*, e ecoaria no consagrado *Cidade de Deus*.

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v23.ed51.2023.196>

Décadas depois de seu início no cinema de Hollywood, o filme *noir* também aparece em algumas produções nacionais a partir dos anos 1980. Sob a égide da estética pós-moderna, esse tipo de filme caracteriza-se pela mescla de estilos e de temáticas (embora o *thriller* predomine). Em 1981, *O olho mágico do amor*, realizado por José Antônio Garcia e Ícaro Martins, já antecipa o uso de algumas características: fotografia contrastada, ambientação em lugares pouco respeitáveis (a história se passa na Boca do Lixo, zona de meretrício da capital paulista) e personagens marginais (prostituta, gigolô, o ladrão Negro Gato, entre outros). A protagonista, interpretada por Carla Camurati, é uma moça ingênua que aceita um trabalho em um escritório que fica ao lado de um bordel.

Mas o primeiro *thriller* policial *noir avant la lettre* foi *Cidade oculta*, do diretor Chico Botelho, em 1986, tendo o personagem principal interpretado pelo cantor e compositor Arrigo Barnabé, um criminoso que acabou de cumprir pena e se deixa seduzir pela cantora Shirley Sombra (Carla Camurati), que o envolve em um roubo de joias, trama típica do filme *noir*, mas que revela outra face de São Paulo: a metrópole que não é a da indústria ou dos bancos, mas a dos *night clubs* e dos pequenos marginais que se esgueiram nas sombras.

Outros exemplos de filmes *noir* realizados no Brasil a partir dos anos 1980 foram o metalinguístico *A dama do Cine Shangai* (1987), *Faca de dois gumes* (1989) e *A grande arte* (1991). Algumas tramas foram adaptadas de romances policiais escritos por autores nacionais, como *O xangô de Baker Street* (2001), do livro homônimo de Jô Soares, *Bufo & Spallanzani* (2001), do escritor Rubem Fonseca, *Bellini e a esfinge* (2001) e *Bellini e o demônio* (2008), os dois últimos escritos pelo músico e romancista Tony Bellotto. Em comum, todos têm a ambientação urbana, a fotografia contrastada e histórias complexas sobre crimes. Mais recentemente, filmes como as duas sequências de *Tropa de Elite* (lançadas, respectivamente, em 2007 e 2010) e *Polícia Federal – A lei é para todos* (2016) recolocam em primeiro plano os agentes da lei.

Figura 5 – *Bellini e a esfinge*, adaptado do romance *noir* escrito por Tony Bellotto.



Fonte: <http://cinema10.com.br/filme/bellini-e-a-esfinge> Acessado em 06/09/2019.

Do policial realista ao policial romântico

Os filmes analisados, que representam uma pequena amostra dos tipos de cinema policial brasileiro, revelam como, no Brasil, esse gênero não se enquadra perfeitamente na categorização estadunidense, mas – ainda que apresente certos elementos desse cinema – assume características próprias.

A narrativa realista do filme *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* busca mostrar, da forma mais verossímil possível, os acontecimentos que envolvem a história de crime do protagonista, que atraiu a atenção da imprensa nacional na década de 1960. A narrativa é baseada em história contada pelo próprio Lúcio Flávio em uma entrevista coletiva dada à imprensa em sua última detenção. E a estética realista se reafirma na exibição, em cena, das manchetes dos jornais que divulgam essa entrevista e nas matérias que tratam das mortes de integrantes de seu grupo pelo esquadrão da morte. O roteiro foi escrito pelo jornalista José Louzeiro e pelos cineastas Héctor Babenco e Jorge Durán.

A estética realista desse filme se caracteriza na *mise-en-scène*, no figurino, na iluminação e no cenário, que faz uso de locações que retratam os lugares por onde os bandidos circularam meses antes de o grupo ser exterminado: o apartamento, com poucas mobílias, que servia de esconderijo para os criminosos; a cela do quartel ou delegacia, onde os detentos eram torturados; o presídio, onde Lúcio Flávio foi assassinado; os barracos da favela e espaços da periferia, pontos de encontro de bandidos e policiais.

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v23.ed51.2023.196>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 23, Nº 51, p.123-140, set./dez. 2023

Tomando como exemplo o apartamento que serve de refúgio para os marginais, percebe-se que a aparente simplicidade cenográfica na decoração do duplex serve para intensificar o naturalismo estético: uma mesa velha com quatro cadeiras em uma sala onde as janelas são forradas com folhas de jornal; no meio da sala, no chão, um colchão desarrumado, uma televisão, um ventilador e uma lamparina; em um dos degraus da escadaria que leva ao segundo piso, um telefone. Esses elementos retratam o que parece ser uma residência provisória, um refúgio. Seguindo a mesma estética, baseada em unidades mínimas, o local do interrogatório e da tortura exhibe um ambiente deteriorado e sinistro: uma câmara escura com acesso por uma escadaria tortuosa, como se fosse um lugar secreto, clandestino; paredes desgastadas combinadas a azulejos sujos; fiações elétricas aparentes; goteiras entre os fios de eletricidade; ao centro do espaço cênico, uma única cadeira e, no canto, um tanque cheio de água. São espaços improvisados, ilegítimos, como são as ações dos “heróis” (polícia ou ladrão?) e “bandidos” (ladrão ou polícia?) da história.

Da mesma forma que esses ambientes, os demais espaços cênicos, tanto os externos como os internos, contam um pouco dos personagens e do contexto que envolve a época. Trata-se de tempos do não dito e do não lugar. Da mesma maneira, os figurinos, em grande parte do filme, se apresentam em peças de roupas com cores terrosas, texturas foscas e ásperas, expondo a autenticidade do submundo do crime – legal e extralegal. A pouca iluminação realça esses aspectos ao mesmo tempo que indica um modo de viver dos personagens, entre sombras e brechas.

Não se vê, nesse filme, a clássica narrativa do filme policial, com a elucidação do crime ou o reparo da ordem. Ao contrário disso, como na vida, não há fim para a história que se conta. Ela não termina com a morte do protagonista. Da mesma maneira, não há o contraponto entre o “bem” e o “mal” que possa ser relacionado, respectivamente, à lei e à criminalidade. Se, em certos trechos, os bandidos são extremamente violentos, em outros, apresentam um comportamento ético; os policiais, por sua vez, envolvidos com a corrupção, mostram traços de violência marginal. Como na vida real, a ambiguidade do comportamento humano conduz as ações dos personagens.

Figura 6 – Cena de *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*



Fonte: <http://retalhoclub.com.br/cinema/critica-lucio-flavio-o-passageiro-da-agonia/> Acessado em 21/06/2019

Diferentemente de *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, o caráter ficcional de *Bellini e o demônio* se revela na combinação da estética *noir* com elementos das histórias de terror. Em um primeiro momento, o filme apresenta elementos clássicos da cinematografia policial: o detetive particular; os investigadores de polícia; as vítimas; os suspeitos; o jornalista; e os personagens marginais. Sob a mesma lógica *noir*, a narrativa parte do assassinato de uma jovem e de uma série de pistas que se apresentam por meio de depoimentos, cartas anônimas e fotografias das vítimas.

Como é comum em filmes *noir*, a história é narrada pelo protagonista, um detetive particular que passa por dificuldades financeiras e de relacionamento e se entrega às drogas. Imagens distorcidas e desfocadas sugerem o olhar turvo e confuso que se perde no ambiente que o circunda. Tais cenas, ao mesmo tempo que podem sugerir um estado de alucinação, denotam um estado de sonolência, que é reforçado nas repetidas sequências que iniciam com o protagonista despertando bruscamente.

A complexidade da edição, que se reflete na narrativa, conduz a distintos entendimentos, situações reais em oposição a momentos de delírio, intensificados nas fusões de cenas em *slow motion* ou na repetição de determinadas cenas. A complexidade da estrutura narrativa também se revela nas cenas em que os depoimentos e eventos narrados se misturam em uma única ação, como, por exemplo, quando a amiga da primeira vítima, Sílvia, conta à jornalista fatos que antecederam seu assassinato – as cenas desses fatos se misturam com as cenas da situação que está sendo narrada, fazendo com que a depoente e a jornalista se mostrem no local e tempo da história contada. Ainda que a história seja conduzida pela

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v23.ed51.2023.196>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 23, Nº 51, p.123-140, set./dez. 2023

marcação dos horários dos acontecimentos, as perdas de referência de espaço e tempo colaboram com a atmosfera confusa.

A alternância entre ambientes esteticamente realistas e espaços insólitos, intermediados por imagens distorcidas e uso excessivo de sombras, intensifica o clima de terror e a estética *noir*. Bellini, em constante estado de alucinação, circula a esmo por lugares periféricos e marginais – ruas desertas, botecos, terreiros de magia negra – tentando decifrar o enigma que relaciona os assassinatos a um livro de magia e ocultismo. Os espaços por onde transita o protagonista e os personagens secundários são coloridos pelo vermelho das luzes, do fogo e do sangue. Nesse contexto, os personagens transitam entre o desconhecido e o sobrenatural. Tais elementos estéticos e narrativos assemelham o filme à produção estadunidense *Coração satânico* (*Angel Heart*, 1987), de Alan Parker, clássico do *terror noir*.

Figura 7 – Cena de *Bellini e o demônio* – a primeira vítima



Fonte: <http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/paix%C3%A3o-pelo-horror-1.935952>. Acessado em 01/07/2019

A mescla de elementos dos gêneros policial e terror é salientada no ponto de vista subjetivo da câmera, que vaga entre frestas, entre livros, e sugere a existência de um personagem oculto, uma entidade, que acompanha o desenvolvimento dos fatos. Como no filme de Parker, essa entidade revela-se o próprio protagonista.

O filme *Amei um bicheiro*, por fim, reúne caracteres de categorias cinematográficas nacionais e estadunidenses. Predomina, na história policial, o drama romântico: o protagonista, que se apresenta como “mocinho” da história, é levado ao crime para realizar o desejo de sua amada de casar, mas depois trai a confiança de seus parceiros ao tentar salvar a vida da mesma mulher, que precisa de dinheiro para

fazer uma cirurgia. Se comparado às categorias de filme policial, tanto é possível identificar características do cinema *noir* quanto dos filmes de gângster.

Figura 8 – O galã Cyll Farney protagoniza o filme *Amei um bicheiro*



Fonte: <http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/017218?page=1> Acessado em 21/06/2019

O realismo dos ambientes naturais, no uso de locações – bares, vielas, armazéns etc. –, e o uso de figurino contemporâneo à época em que se passa a história intensificam o caráter dramático da trama. Esse naturalismo também se apresenta na narrativa, que mostra as relações de trabalho no jogo de bicho na década de 1950.

Assim como os filmes de gângster de Hollywood refletem o contexto de uma época, *Amei um bicheiro* reflete o ambiente que envolve o jogo de bicho. Como no gênero estadunidense, o criminoso apresenta-se como um produto do meio social. Ao mesmo tempo que o jogo é apresentado como um crime, personagens da alta sociedade, como médicos ou empresários, participam da atividade marginal. A entrada do protagonista para o crime, por sua vez, se justifica frente aos problemas sociais: dificuldade em conseguir um emprego e pagar o tratamento médico de sua esposa.

Outros elementos da narrativa são também comuns aos filmes de gângster, como, por exemplo, as perseguições de carros ou ações de violência promovidas pelos bandidos – como exemplo, em uma das cenas, uma mulher é brutalmente agredida pelo capanga do dono da banca de jogo de bicho.

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v23.ed51.2023.196>

A estética *noir* predomina na iluminação cenográfica, nos cenários e figurinos, assim como na personalidade dos personagens – como a mulher do banqueiro, estereótipo da mulher fatal, e o próprio protagonista, que vive na fronteira entre o “bem” e o “mal”. Esses personagens são movidos, como nos clássicos *noir*, pela ambição material, o que faz com se unam para trair seus parceiros visando um bem particular. Também na fronteira entre o bem o mal, a frágil mocinha da história atira em seu agressor, o capanga do dono da banca do bicho.

Por outro lado, se, no cenário, o realismo é enfatizado nos ambientes externos com uso de locações, certos ambientes internos, como o hospital onde a mulher do protagonista está internada – sala de cirurgia e quarto –, revelam a estética *fake* do cinema brasileiro da época.

Considerações finais

De modo geral, todo gênero cinematográfico tem certas regras internas (estéticas e narrativas) que permitem que cada filme seja reconhecido como pertencente a um determinado gênero. No caso do filme policial, um personagem, normalmente o antagonista, comete uma infração, e outro, comumente o protagonista, resolve o problema e retoma a ordem natural. Entre esses dois polos, personagens secundários apresentam pistas, verdadeiras ou falsas, que permitem a elucidação do caso. Com base nessa estrutura narrativa, o gênero divide-se em diversos subgêneros – como os citados filmes de gangster e filmes *noir* –, cada um com elementos estéticos que possibilitam diferenciá-los dos outros.

No entanto, essas regras, como em outros gêneros cinematográficos, não são intransigentes. Cada obra, em si, estabelece transações com elementos de outros gêneros ou subgêneros, internos ou externos ao próprio cinema – no caso do filme policial, por exemplo, com o jornalismo ou os folhetins. Esse aspecto se percebe nos filmes analisados, que vão do policial documental ao policial romântico, passando pelo policial de terror. As produções nacionais, naturalmente, se apropriam de outros gêneros culturais, como a novela, o teatro de revista, o jornalismo policial etc. Se certos elementos estéticos e narrativos permitem reconhecer nesses filmes uma linguagem cinematográfica estadunidense, outros assumem a brasilidade dos gêneros das narrativas ficcionais popularizadas no país.

Chama a atenção, entretanto, a forma como se trata, no filme policial brasileiro, do maniqueísmo entre crime e lei. Se, *via de regra*, o cinema policial estadunidense delimita de maneira explícita o que é certo e o que é errado, o “bem” e o “mal”, os filmes brasileiros não o fazem. Esse aspecto, em particular,

pode revelar um traço próprio do filme policial brasileiro: Carlos, protagonista de *Amei um bicheiro*, em um primeiro momento, motivado por uma ambição pessoal, se deixa atrair pela contravenção; *Lúcio Flávio*, ao mesmo tempo que assalta bancos, luta contra policiais corruptos; e *Bellini*, no final do filme, depara-se com seu lado demoníaco diante do espelho. No Brasil, mocinho e bandido se confundem.

João Batista Freitas Cardoso

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0192-3478>

USCS, Programa de Pós-graduação em Comunicação, São Caetano do Sul (SP), Brasil

Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP

E-mail: jbfcardoso@uol.com.br

Roberto Elísio dos Santos

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5675-4579>

Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo (SP), Brasil

Doutor em Comunicação pela ECA-USP

E-mail: roberto.elisio@yahoo.com

Recebido em: 6 de março de 2021.

Aprovado em: 2 de fevereiro de 2023.

Referências:

MATTOS, A. C. Gomes. **O outro lado da noite**: filme noir. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

McARTHUR, Colin. **O filme policial**. Lisboa: Livros Horizonte, 1990.

MOURA, Roberto. A Bela Época (Primórdios-1912). In: RAMOS, Fernão (org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **O gângster no cinema**. Rio de Janeiro: Editorial Andes, s.d.

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v23.ed51.2023.196>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 23, Nº 51, p.123-140, set./dez. 2023

PLACE, J. A.; PETERSON, L.S. Some visual motifs of *film noir*. In: NICHOLS, Bill (ed.). **Movies and methods**. Berkeley: University of California Press, 1976.

PRUDENZI, Angela; RESEGOTTI, Elisa (orgs.). **Cinema político italiano – anos 60 e 70**. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

SANTOS, Yolanda Lhullier dos; CALDAS, Pedro Henrique. **Francisco Santos: pioneiro do cinema do Brasil**. Pelotas: Edições Semeador, 1995.

SKLAR, Robert. **História social do cinema Americano**. São Paulo: Cultrix, 1978.

Filmes analisados:

Amei um bicheiro. Direção de Jorge Ileli e Paulo Vanderley. Rio de Janeiro, Atlântida Cinematográfica, 1952.

Bellini e o demônio. Direção de Marcelo Galvão. São Paulo, Imagens Filmes/Telecine, 2008.

Lúcio Flávio, o passageiro da agonia. Direção de Héctor Babenco. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1977.

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.