

O MASCULINO NA FICÇÃO NEOPOLICIAL LATINO-AMERICANA

Luiza Cristina Lusvarghi

Possui Graduação em Letras (Português-Inglês) pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de São Bernardo do Campo FASB (1977), em Comunicação Social (Jornalismo) pela PUC São Paulo (1986), mestrado em Ciências da Comunicação pela ECA-USP (2002), sobre MTV e Globalização, doutorado pela ECA-USP (2007), sobre Produção Audiovisual Brasileira e Globalização, e Pós-Doutorado pela UFPE, sobre audiovisual e estratégias das corporações de mídia no Nordeste. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Estudo dos Meios e da Produção Mediática, atuando principalmente nos seguintes temas: Gêneros Audiovisuais, Gêneros Jornalísticos, Ficção Seriada.

Resumo

O texto aborda a construção da identidade masculina no gênero policial em filmes latino-americanos mais recentes, e suas relações com o imaginário do gênero, e, sobretudo, com o *noir*. Nestas películas o protagonista masculino personifica o *tough guy*, arquetípico nas produções classificadas como *noir*, situadas entre anos 30 e 40, tão essencial para o gênero quanto a *femme fatale*, conforme atestam os ensaios de Naremore (2008) e Krutnik (2001). O objetivo é estabelecer uma comparação entre esse herói durão, interpretado por galãs como Humphrey Bogart no cinema, e outros protagonistas masculinos em filmes latino-americanos contemporâneos do gênero, como “Tropa de Elite” e o “O Segredo dos teus olhos”.

Palavras-chave: literatura negra; neopolicial; *neonoir*; filme *noir*; identidade masculina

Resumen

Se aborda en este texto la construcción de la identidad masculina en películas latinoamericanas del género policiaco más recientes, y sus relaciones con el imaginario del género, y sobre todo con el film *noir* (cine negro). En estas películas el personaje principal representa el *tough guy*, arquetípico de las producciones clasificadas como *noir*, em los años 30 y 40, tan esencial para el género cuanto la *femme fatale*, de acuerdo con los ensayos de Naremore (1998) y Krutnik (2001). El objetivo es establecer una comparación entre el héroe viril interpretado por Humphrey Bogart en las pantallas, y otros protagonistas masculinos de películas latinoamericanas contemporáneas del género, como “Tropa de Elite” y “El Secreto de sus ojos”.

Palabras clave: literatura negra; neopoliciaco; *neonoir*; *film noir*; identidad masculina

Introdução

O objetivo deste artigo é discutir a recente ficção policial no cinema, filão que vem sendo explorado no Brasil e na América Latina de uma forma distinta de décadas anteriores, a partir de seus protagonistas masculinos. O detetive durão, o policial incorruptível, variáveis do *tough guy*, são elementos fundamentais para o gênero, mas é sobretudo nas novelas classificadas como *noir*, e nos filmes por elas influenciados, que o masculino se coloca como essencial para o desenvolvimento da trama (Krutnik, 2001). Se o grande modelo do gênero permanece sendo o hollywoodiano¹, a verdade é que sua apropriação por esta produção local possui características próprias, que ora soam como deformação, ora como novo paradigma para o gênero.

A classificação desses filmes como pertencentes ao gênero policial, em vez de crítica social, ou drama, surge a partir da própria crítica especializada, mas também de blogs, fansites, e das sinopses de produtores e distribuidores.. Muitos críticos classificam algumas destas obras como neopolicial ou filmes negros, alusão ao termo *noir*, palavra francesa que se refere à produção americana literária da década de 30 e 40, em que se destacam os autores Raymond Chandler e Dashiell Hammett, boa parte dela adaptada para o cinema.

O Brasil adotou o termo *noir*, enquanto o restante da América Latina usa com mais frequência o termo negro para se referir ao gênero, tanto na literatura quanto no cinema. O termo neopolicial estaria colocado para delimitar uma releitura do gênero, uma vez que a América Latina não conheceu propriamente uma tradição literária do gênero em décadas anteriores, nem mesmo no cinema, de forma expressiva. Parte desta produção estaria ainda associada, contudo, ao *boom* mais recente da literatura policial e negra que se situa entre as décadas de 70 e 80, com nomes como Rubem Fonseca, Patrícia Melo, Raul Eterovic, Ricardo Piglia.

As influências de uma estética identificada pela crítica como hollywoodiana em algumas destas produções acaba por colocá-las nas gôndolas sob a denominação genérica de policial e ação. O termo *noir*, criado pela crítica francesa, vai ser adotado pelo Brasil, mas o restante da América Latina vai usar o termo negro para se referir a esta vertente. O prefixo neo é aplicado indistintamente, ora a produções cinematográficas, ora a livros, para situar a vertente contemporânea do gênero policial no continente. Muitos autores usam o termo como conceito de obras que unem a tradição da literatura policial à crítica

social.

Em princípio, faz-se necessário estabelecer uma distinção importante. A literatura de suspense moderna, em que emerge a figura do detetive, surge, inicialmente, na Europa, em obras como a de Conan Doyle, cujas histórias, protagonizadas pelo personagem Sherlock Holmes, mereceram diversas adaptações no cinema. A figura do detetive vai se firmar na literatura americana somente a partir da década de 30. A associação com o cinema é imediata, uma vez que a maioria dos filmes classificados como *noir* são baseados em novelas policiais deste período. Já a corrente literária neopolicial latino-americana, cuja influência se estende ao cinema, vai tratar dos conflitos urbanos dentro de um contexto social de países em desenvolvimento, com enormes diferenças sociais.

Algumas características deste movimento podem ser encontradas ainda em alguns países, incluindo os de fala anglófona, com características diversas da latino-americana, mas também distantes do modelo americano consagrado pelo gênero na década de 40 e mesmo no cinema americano atual. A crise de identidade do personagem masculino, um anti-herói por excelência, ou ainda um herói trágico como preferem alguns, é um elemento importante dentro da trama.

Para prosseguir nesta análise, também é fundamental tentar discutir o conceito de *noir*. A categoria usada por Neale (2004) para especificar os filmes de detetive, de gângster, e thrillers de suspense é a de Crime contemporâneo. Os mais antigos filmes americanos de detetive incluem “As aventuras de Sherlock Holmes (*The Adventures of Sherlock Holmes or Sign of Four*, J. Stuart Blackton, 1905), “*A Career of crime*” (1900). Para Neale (2002), as discussões sobre os filmes de detetive têm sido dominadas pela questão do *film noir*, e, como resultado, filmes que não se enquadram nesta tendência estilística são ignorados, o que seria um problema. Além disso, a categoria *film noir* está muito associada ao “autorismo”², e de uma certa forma confere um ar sofisticado aos filmes menos banais que poderiam ser enquadrados dentro do gênero.

De fato, comédia e melodrama são gêneros facilmente identificáveis por consumidores e produtores, mas *film noir*, certamente, é uma expressão criada pela crítica francesa (STAM, 2003), que surge em dois históricos ensaios póstumos à produção analisada. O primeiro é um artigo de Nino Frank, “*Un nouveau genre policier: L’Aventure criminelle*” (1946), que usa pela primeira vez o termo *noir* para se referir a esses filmes, e o segundo é um ensaio de 1955 assinado por Raymond Borde e Étienne Chaumeton, o “*Panorama Du*

film noir américain 1941-1953”. Seus realizadores, nos anos 40, não faziam filmes a partir do conceito. Já Lawrence Kasdan em *Body Heat* [*Corpos Ardentes*] (1981), e Brian de Palma, em *Black Dahlia* [*Dália Negra*] (2006), são muito mais conscientes desta influência.

É exatamente a partir desta constatação que Naremore (2008) vai dizer em seu ensaio que o *noir* é sempre um olhar sobre o passado. De alguma forma todas as discussões sobre o *noir* invariavelmente convergem quanto a situar sua origem no cinema americano, entre a década de 30 e o final dos 50, e na síntese que a literatura deste mesmo período realiza entre as novelas de crime, o expressionismo alemão e o *roman noir* inglês, origem da literatura fantástica, que precede as histórias de detetives (CAMARANI, 2008). O existencialismo para Bazin, também é um referencial importante, enquanto contexto histórico, o que equivale a dizer que ele tende a uma certa crítica social incorporada pela esquerda intelectual do período, caso de Hammet, por exemplo, que entrou na lista dos Hollywood Ten da *House Un-American Activities Committee* (HUAC), a comissão que investigava artistas envolvidos em atividades antiamericanas, supostamente comunistas (BAZIN Apud NAREMORE, 2008). Mas a partir daí as diferenças são consideráveis.

Para Naremore (2008), filmes como “A Dama do Cine Shangai” (Brasil, 1987), de Guilherme de Almeida Prado, vão em busca de uma memória de passado glamoroso, vendida, sobretudo por Hollywood, e representam mais um comentário do *noir* do que propriamente um conceito ou estilo do gênero. E assim como Jameson (1997), ele argumenta que o adjetivo *noir* desempenha um papel central no vocabulário do pós-modernismo lúdico e comercializado pela indústria cultural, quase se confundindo com ele, apenas para criar uma identidade de mercado. Desta forma, dependendo de como essa influência vai ser incorporada, pode se constituir numa nostalgia de um passado que na verdade nunca existiu, daquela forma.

Assim, seria equivocado reconhecer apressadamente em “*Pulp Fiction*” (EUA, 1994), de Quentin Tarantino, um filme *noir* simplesmente porque seus personagens são gângsteres, vestidos de preto, e a iluminação do filme em certas situações é rarefeita. Os gângsteres de Tarantino não parecem sofrer de nenhuma angústia ao saltar de um crime para outro, em cenas por vezes engraçadas, e a estética *noir* utilizada por eles soa mais como paródia, do que propriamente uma tentativa de se aproximar do estilo. A narrativa do filme de Tarantino lembra a dinâmica *pop* das histórias em quadrinhos.

Já o taxista que Schrader cria para Martin Scorsese em “*Taxi Driver*” (EUA, 1976),

claramente representa esta tendência, ainda que mais do ponto de vista estilístico do que ideológico. O veterano do Vietnã Travis Bickle, brilhantemente interpretado por Roberto de Niro, é certamente o protagonista menos romântico do cinema, e representa contraditoriamente o único personagem com uma visão moral, e ao mesmo tempo um personagem tão reprimido sexualmente quanto o Norman Bates (Anthony Perkins) de Hitchcock em *Psicose* (*Psycho*, 1960).

A *femme fatale* dos filmes *noir* representa, de forma maniqueísta, o horror dos intelectuais à cultura de massas, e por isso exerce fascínio sobre o macho representado pelo *tough guy*, perdido entre o papel que lhe era outorgado pela sociedade patriarcal e o mundo moderno. A mulher fatal que Barbara Stanwick-Phillys representa em *Double Indemnity* (Pacto de Sangue, 1944, Billy Wilder) aparece sempre em cenas como a do supermercado em que ambos conspiram o assassinato, associada à estandardização da vida moderna, enquanto a mocinha ingênua Lola Dietrickson (Jean Heather) surge vinculada à natureza, às montanhas de Hollywood. Sua estereotipia também a torna mais descartável. E para ficar com ela, Walter (Freddy McMurray) tem de matar o pai, o personagem que representa a lei, o poder, no caso o marido de Phillys.

A nostalgia também é fundamental para entender o *tough guy* destes thrillers, pois este passado, que o personagem do marido de Barbara-Phillys representa, e que tem de ser eliminado, é o símbolo do patriarcalismo. Se Walter hesita em fazê-lo, não é apenas por um sentimento de culpa com relação a uma figura paterna, mas pela ruptura que tal ato representa.

Para Krutnik (2001), os filmes *noir* eram *crime dramas* que representavam as mazelas da sociedade moderna e os conflitos urbanos nas telas, sobretudo pelo modelo dos *tough thrillers*, fieis ao cinismo da literatura *hard boiled* do período. Essas narrativas geralmente trazia um personagem masculino no papel de um detetive resolvendo um crime através, sobretudo, de seus talentos pessoais, de sua persistência, e de suas habilidades físicas, e não de técnicas científicas de dedução. Este detetive, sempre solitário, geralmente pertencia a uma corporação policial, mas para resolver o crime, ele tinha de romper de alguma forma com ela, quebrar as normas. Esse tipo de conduta seria o cerne do *film noir*. A essência do masculino nesses filmes é o cara durão, que age sempre por conta própria, pois não se pode confiar nas aparências, muito menos na verdade oficial. Para desvendar crimes, delitos, e encontrar a verdade, o sujeito durão e incorruptível terá de romper as regras, reconhecendo em si o mal, ao contrário do modelo americano que se tornou predominante em seriados como *Law and Order* (MITTELL, 2004). O que em alguns casos

pode representar um caminho sem volta.

Popularização de Freud

Do ponto de vista psicológico, o *tough guy* tem a ver com a popularização das ideias de Freud e a disseminação da psicanálise (KRUTNIK, 2001). E, como alerta Krutnik (2001), embora os conceitos sobre a psiquê feminina de Freud deixem a desejar, sem dúvida ele foi pioneiro ao estudar a subjetividade masculina através do complexo de Édipo. A temática existencial de Édipo é a necessidade de compreender e aceitar o poder da lei, representada pela castração, ou então simplesmente encarar as devastadoras consequências e a punição (KRUTNIK, 2001).

No recente cinema brasileiro este traço se faz presente a partir do fenômeno “Cidade de Deus” (Fernando Meirelles, Katia Lund, Brasil, 2002), que engloba um novo patamar de discussão de antigos temas no cinema brasileiro após a retomada da produção audiovisual na década de 90, e tem como maior referência o filme “Tropa de Elite 2” (Brasil, 2010, José Padilha), ambos curiosamente tachados de mesclar influências narrativas do cinema de entretenimento americano para narrar a realidade brasileira. De forma geral, o policial brasileiro sempre viveu de pequenas participações, tanto nas telenovelas, quanto nas telas do cinema nacional. Tradicionalmente associados à ditadura militar no passado ainda recente, e com frequência associados à corrupção e à brutalidade, os policiais brasileiros vêm ganhando novos espaços no cinema pós-retomada, tanto no cinema quanto na televisão.

No cinema brasileiro, além das duas sequências de “Tropa de Elite”, temos ainda as produções “Federal” (2010, Erick de Castro), “400 contra 1” (2010, Caco Souza) e “Assalto ao Banco Central” (2011, Marcos Paulo), dentre outros filmes que passam a lidar com policiais em papéis protagonistas, ainda que em muitos casos com aquele velho olhar romântico sobre o marginal. Se por um lado “Cidade de Deus” foi o ápice de uma polêmica que considerava o filme uma estetização da pobreza para garantir uma carreira internacional, usando de técnicas narrativas comuns ao modelo hollywoodiano, e uma traição aos ideais defendidos pelo Cinema Novo, a adaptação de Rubem Fonseca “A Grande Arte”, trazendo o detetive Mandrake, passava despercebida. “Tropa de Elite 2”, entretanto, com a sua bilheteria, a maior do cinema brasileiro, enterrou essa falsa polêmica. Há uma nova forma de discutir a realidade brasileira, e um novo olhar sobre a corporação e o gênero policial.

Os paladinos da justiça e da ordem, na busca da verdade, entretanto, terão de se

insurgir inevitavelmente contra a corporação e o sistema, minados pela corrupção. Na impossibilidade de encarnar o modelo americano do policial incorruptível, atuando em uma sociedade disfuncional, personagens como o capitão Nascimento não conseguem encontrar a verdade sem usar e abusar da violência.

Este masculino imperfeito se encontra ainda em outra grande obra da literatura policial que mescla política e ativismo e acabou nas telas: a trilogia *Millenium*, de Stieg Larsson, onde, além de transformar outro grande mito do gênero, a mulher fatal, em personagem principal – no caso a *hacker* Lisbeth Salander –, reinventa a figura heróica dos *tough guys* dos thrillers, que surge aqui na pele de um jornalista, o Super Blomkvist. Essa representação não tem necessariamente a ver com uma fidelidade ao conceito, mas com a vocação do registro realista e crítico que sempre caracterizou o gênero na literatura e no cinema.

Nas telas do cinema americano que consagrou o gênero policial de ação, entretanto, o masculino tradicional se reafirma em produções como a franquia “Identidade Bourne”, cujo primeiro filme foi rodado em 2002 por Doug Liman, e por produções como “O Novato” (2003, Roger Donaldson), “Miami Vice” (2002, Michael Mann). São algumas produções menores e realizadas em co-produção, como “*I come with the Rain*”, do franco-vietnamita Tran Anh Hung de “O Cheiro do Papaia Verde”, que ousam ultrapassar esses umbrais – a crítica americana classificou o filme como *neo-noir*.

Vamos nos deter em “Fugindo do Inferno” (*I come with rain*, Tran Anh Hung, 2008). O festejado diretor franco-vietnamita Tran Anh Hung, de “O Cheiro da Papaia Verde” (1993), vai desenvolver uma trama policial envolvendo gangsterismo e fanatismo religioso. O ex-policial Kline, interpretado por Josh Hartnett, abandona a polícia de Los Angeles por causa de um problema surgido em um de seus casos, em que o alvo era um *serial killer* que construía esculturas a partir da pele de suas vítimas. O assassino, interpretado por Elias Koteas, se chamava Hasford. Kline, que passa a trabalhar como detetive particular, é contratado por um milionário para encontrar seu filho Shitao em Hong Kong. O trabalho vai levá-lo às Filipinas, ao encontro com gângsteres e a lidar com certos mitos da religiosidade oriental, e com seus próprios demônios internos.

A uma certa altura, é revelado o grande problema de Kline no passado: em sua busca pela solução do crime, e na tentativa de entender a motivação do assassino para conseguir deter seus atos, ele não conseguia mais dissociar sua personalidade da identida-

de do criminoso, que aparentemente passa a matar em função das descobertas de Kline. O assassino busca o reconhecimento pela sua arte, a de matar, e encontra no policial seu maior interlocutor. Por outro lado, o filho do cliente bilionário, que se transformou em uma espécie de xamã, não quer ser salvo. Desta forma, a missão de Kline, que o resgataria, fracassa. Para desvendar o enigma, e descobrir o paradeiro do jovem, Kline é obrigado a se despir de sua verdadeira personalidade de tal forma, que não consegue mais voltar a ser ele mesmo. Os únicos ocidentais do filme são curiosamente Koteles e Hartnett, o que contribui para tornar o elo entre os dois ainda mais complexo.

Já na trilogia *Millenium*, adaptação literária dirigida no cinema pelo dinamarquês Niels Arden Oplev, o *tough guy*, aparentemente, é Mikael Blomkvist, alter ego de seu autor Stieg Larsson, morto prematuramente, antes do sucesso de livros e filmes. Jornalista, ativista, lutando contra o nazismo, a opressão e a exploração da mulher, Larsson confunde-se com seu personagem. No entanto, na medida em que a narrativa avança, Lisbeth Salander vai levar Blomkvist a burlar a lei e as regras para estabelecer a verdade.

Sadismo, brutalidade, perversão sexual, características tanto dos filmes *noir* quanto do filão que mais recente de produções, que para Naremore (2001) vai até mesmo incluir “Chinatown”, de Roman Polanski (EUA, 1974) são recorrentes na trilogia de Larsson. Mas na verdade, a grande protagonista da saga é a *hacker* Lisbeth Salander, um misto de detetive particular e *femme fatale* em protótipo punk. Andrógina, vítima de abuso sexual na infância, ela não inspira a menor piedade, e sim medo. Sabe se defender muito bem, e não hesita em disparar quando necessário.

O super-Blomkvist é sem dúvida o *tough guy*, machão, que ama a todas, mas não consegue se entregar a nenhuma, que é feioso e solitário, e que daria a vida para resolver um caso misterioso, envolvendo política e corrupção, que a polícia jamais descobriria. Ele é um jornalista investigativo, o modelo perfeito para essa função de detetive que se insurge contra o sistema em busca da verdade. Mas ele nada conseguiria sem Salander, que executa a parte suja do negócio, sem nenhum pudor, e faz com que ele desvende os enigmas – o que faz dela uma *femme fatale* em versão pós-moderna. Blomkvist, que por sua vez está longe de ser um modelo de retidão de caráter, é acima de tudo um paladino da ética e dos valores democráticos. De certa forma, a dupla corresponde a um dos modelos de Krutnik, o do *tough guy* que se une à *femme fatale* para solucionar um crime, mas neste caso ela vai sem dúvida adquirir o papel proeminente na medida em que a trilogia avança. Ela quer

descobrir a verdade, mas não necessariamente julga um problema ficar com o dinheiro de um estelionatário, por exemplo. Blomkvist não concorda, mas também não denuncia.

Os três filmes que compõem a trilogia, rodados quase que simultaneamente, utilizam alguns elementos que poderiam ser rotulados facilmente como *noir*. Salander, interpretada pela sueca Noomi Rapace, é uma *cyberpunk*, e incorpora muitas das características masculinas da estética *noir*, mas por outro lado também representa a mulher fálica, que, no entanto, se apaixona de forma surpreendente. O Super-Blomkvist é, naturalmente, o grande detetive que vai concentrar em atitudes o poderoso machão: inteligente, ele tem uma missão. Sua única tentativa de ter uma família normal sucumbiu à profissão e à paixão por deslindar mistérios. Tem uma relação ambígua com a única filha, uma relação próxima com a irmã. Sua vida amorosa inclui diversas mulheres, pelas quais nunca consegue se apaixonar realmente, exceto por Erika, a velha amiga e parceira na revista, que é casada, condição com a qual nenhum deles se importa.

Policial com sabor latino

No Brasil, é recente a onda de seriados e filmes policiais com características mais definidas enquanto gênero cinematográfico e televisivo. Nos primórdios do cinema, a filmagem de grandes crimes rendeu bilheterias polpudas a seus produtores, e alguns críticos como Paulo Emílio Salles Gomes (1980) se referem a esses filmes como “policiais”. Essa tendência, no entanto, não chega a constituir um ciclo forte. Mai recentemente, a referência ao *noir* enquanto estilo levaria facilmente, num primeiro momento, a rotular obras como “A Grande Arte” (1995), de Walter Salles, baseada no romance do consagrado Rubem Fonseca, e em seu personagem mais constante, o dublê de advogado e detetive Mandrake. O personagem renderia ainda um seriado homônimo, produzido em 2005 e reprisado em 2011 pela HBO em parceria com a Conspiração, e dirigido pelo seu próprio filho, José Henrique Fonseca³.

Se Salles evitou cuidadosamente qualquer gratuidade ao *noir* em seu filme, Fonseca, pelo contrário, acentuou essa proposta estética em seu projeto para a televisão. O Mandrake de Fonseca, conhecido ainda pela sua afinidade com o tema em função de obras como o conto “O Romance Negro”, se ajusta em muitas características ao *tough guy* dos filmes do gênero, e entra em cena ao som de Charles Mingus na série. O personagem Mandrake, contudo, é certamente delineado pelos filmes do período original do *noir*, nas décadas de 30 e 40. O termo mais usual para estes novos filmes na crítica especializada é

neonoir.

Mas o que seria *neonoir*? A explicação mais frequente seria dizer que corresponde a uma estética que utiliza o *noir* como comentário para lançar um outro olhar sobre uma realidade já banalizada, caso da maioria das produções. O que se aplicaria perfeitamente à chamada trilogia paulistana da noite: “Cidade oculta (Brasil, 1986, Chico Botelho), “A dama do Cine Shangai”, (Brasil, 1987, Guilherme de Almeida Prado), ao qual Naremore (2008) se refere em seu ensaio, e “Anjos da noite” (Brasil, 1987, Wilson Barros).

Elas se inserem em um período da produção paulista onde se buscou a retratação de histórias passadas na noite de São Paulo, com estética e trama próximas ao cinema *noir*, porém com temáticas e ambientes brasileiros. Deles, apenas o longa-metragem de Chico Botelho pode ser classificado como policial ou de suspense em seu estrito senso. “Cidade Oculta” narra a história de Anjo, interpretado pelo compositor de vanguarda Arrigo Barnabé, um jovem que acabou de sair da prisão após sete anos de cárcere e vai em busca de Japa, seu antigo parceiro de crimes – com quem participou de um assalto no passado –, que agora é chefe de uma organização criminosa. Anjo se apaixona por Shirley Sombra, dançarina de uma boate, e acaba se envolvendo com o corrupto policial Ratão. A fotografia é expressionista como a dos filmes *noir*, com seu já usual claro e escuro, mas a montagem é formalista, abusando de cortes rápidos e secos, lembrando a chamada estética de videoclipe ou estética MTV. Outra grande referência do filme são as *graphic novels*, o que remete a filmes como “*Sin City*” (2005, Frank Miller, Robert Rodriguez), “*Sin City 2*” (2011, Robert Rodriguez) ou “*Spirit – o filme*” (2009, Frank Miller), por exemplo. Mas sem nenhum dilema moral à vista.

A subversão que Naremore propõe, ao visualizar o *noir* em Biklos, de Scorsese, e ainda Krutnik, ao realçar o masculino negro como aquele que não aceita a lei, e tem de encarar suas tenebrosas consequências, podem nos levar a outros caminhos mais tortuosos, como ocorre com o ex-detetive Kline (Josh Harnett), ou ainda ao nosso politicamente incorreto Capitão Nascimento, em “*Tropa de Elite 2*”: o inimigo maior não é o criminoso, mas o sistema.

O personagem de José Padilha, o capitão Nascimento (Wagner Moura) representa a tentativa mais bem-sucedida de transformar o policial da corporação em um herói nacional desde o grande momento de ruptura com a Retomada que se dá em “*Cidade de Deus*” (2002). Em “*Tropa de Elite 1*” ele faz o papel do policial mais temido e odiado do BOPE, o batalhão especial da Polícia Militar do Rio de Janeiro, encarnando a moral, a lei e

a ordem que se pronuncia sempre de forma truculenta, pois a situação assim o exige – os fins justificam os meios. Mas em “Tropa de Elite 2”, mais velho, Nascimento tem de enfrentar a corrupção dentro da própria corporação, que não exclui o seu adorado batalhão. Afastado de seu cargo, é obrigado a conviver com a politicagem. Mais perigosas do que o tráfico são as milícias, que contam com o apoio de segmentos expressivos da política nacional, e setores da mídia. Se o inimigo agora é outro, o trajeto terá de ser forçosamente solitário.

O Nascimento da segunda parte é forçosamente mais humano e cheio de contradições. Sua ex-mulher vai morar com um ativista dos direitos humanos que atua contra a violência nos presídios. Seu filho tem vergonha dele e de sua trajetória como policial, o que de uma certa forma reflete a postura da classe média brasileira diante da corporação. A cena de luta entre pai e filho reflete o diálogo possível entre o adolescente sensível e o pai ausente. O primeiro filme foi totalmente baseado no livro “Elite da Tropa”, escrito por Rodrigo Pimentel, ex-integrante do BOPE, em parceria com Sergio Luz, ex-secretário da segurança do Rio de Janeiro, que possui uma narrativa ao estilo livro-reportagem. Luz já havia participado do documentário “Ônibus 147”, que transformou o diretor José Padilha conhecido internacionalmente, ao retratar a trajetória do menor Sandro, sobrevivente da chacina da Candelária, que sequestra um ônibus urbano no Rio, com seus passageiros, para se converter no principal protagonista de uma tragédia que seria televisionada em seus mínimos detalhes como se fosse um reality show. A morte de Sandro e de sua refém foi transformada num espetáculo pela mídia.

Este aval de verossimilhança contribuiu para validar as duas películas o tempo todo, e apesar de ambas as sequencias se valerem de recursos narrativos que poderiam facilmente ser identificados com os dos thrillers de ação americanos, em nenhum momento Padilha foi acusado de “estetizar a violência ou a miséria”, como ocorreu com “Cidade de Deus”, de Fernando Meirelles. Pois foi a brutalidade do Capitão Nascimento que encantou as plateias brasileiras. Essa discussão se coloca no segundo filme, e é o seu maior trunfo. A violência e a violação de privacidade são justificáveis, uma vez que o sistema não permite que a verdade venha à tona, pois ela não interessa ao poder instituído. Mas ao admitir isso, naturalmente, o policial incorruptível tem de abandonar a sua farda para sempre. O livro, no caso do “Tropa de Elite 2”, se institui como um projeto em paralelo ao filme, mas continua a lhe dar status de realidade.

A película argentina “O Segredo dos teus olhos” (El Secreto de sus ojos, Argen-

tina-Espanha, 2009), que arrebatou o Oscar de melhor filme estrangeiro em 2010, vai além de um filme obviamente policial, mas sem abandonar de todo essa condição. Essa coprodução dirigida por Juan José Campanella surge na classificação dos jornais ora como drama (gênero que consta do dvd), ora como drama policial, ou simplesmente policial. O filme foi baseado no livro de Eduardo Sacheri “La pregunta de sus ojos”, menos poético do que o título do filme, derivado da edição espanhola do romance, mas certamente mais adequado. A mudança de título tem a ver certamente com a questão da co-produção e do mercado internacional. A película evitar contextualizar o momento político da narrativa, que se passa durante a ditadura militar. Nos momentos iniciais, a ação parece se encaminhar somente para contar a história de uma paixão mal resolvida. Na medida em que a história avança, o tema da paixão ganha relevo, mas através da história do casal que vê sua trajetória desfeita pelo bárbaro assassinato da jovem. O criminoso não é descoberto, e o caso é arquivado.

O crime enigmático será desvendado ao longo da narrativa por uma dupla de investigadores que trabalha no Ministério da Justiça. Ao se lançar a essa tarefa, eles deixam de lado suas funções originais, o que remete aos *golden years* da literatura do gênero – são investigadores solitários, pois o verdadeiro assassino está solto e não há como provar. O protagonista é Benjamin Esposito (Ricardo Darín), que no romance original se chama Benjamin Chaparro. Esposito se aposenta do cargo de oficial de justiça de um tribunal penal, e resolve se dedicar a escrever um livro sobre um assassinato sem solução que nunca saiu de sua cabeça.

Benjamin quer contar uma história trágica, da qual foi testemunha em 1974. Na época o Departamento de Justiça onde trabalhava foi designado para investigar o estupro e assassinato de uma bela jovem. É desta forma que Benjamin conhece Ricardo Morales (Pablo Rago), marido da falecida, a quem promete ajudar a encontrar o culpado. Para tanto ele conta com a ajuda de Pablo Sandoval (Guillermo Francella), seu grande amigo, e de Irene Menéndez Hastings (Soledad Villamil), sua chefe imediata, por quem nutre uma paixão secreta e mal resolvida. Desta forma, Irene e Benjamin vão se reencontrar, longos anos após o crime, para tentar compreender o que foi que aconteceu com a vítima, e com as suas próprias vidas.

Tal qual os *tough guys* do gênero, Benjamin é um solitário, que na verdade tem medo de se envolver, daí a sua admiração pela fidelidade passional do marido da jovem vítima, que todos os dias vai à estação em que se encontravam, na esperança de descobrir

algum sinal de um possível culpado. O principal suspeito, ex-namorado da vítima, tem álibi inquestionável, e amigos poderosos. Ele se torna policial. Irene e Benjamin sequer podem cogitar de acusá-lo de algo tão hediondo, embora todas as suspeitas recaiam sobre ele. Um belo dia, o jovem marido deixa de comparecer à estação. Benjamin compreende que algo aconteceu. O final, surpreendente, vai deixar Benjamin diante do dilema dos protagonistas típicos do *noir*: para que a justiça fosse feita, foi necessário fugir das convenções sociais, criar suas próprias leis. E neste processo, de alguma forma, ele se torna cúmplice, e se identifica tanto com o assassino quanto com o marido. O segredo não está nos olhos de Irene, como o pôster da película inicialmente sugere, e sequer nos olhos da jovem vítima, e sim, nos olhos de Benjamin diante do destino trágico do casal, selado pelo assassinato⁴.

A busca pela verdade pode levar-nos a trilhar caminhos sinuosos, e pouco condizentes com a lei. O final trágico do filme na verdade ratifica o lema da justiça com as próprias mãos, na impossibilidade de outra saída. Isidoro, o assassino, é agente colaborador da repressão na ditadura militar, e entra para a polícia civil⁵, impedindo qualquer possibilidade de uma investigação isenta.

A Lei, a Ordem e a Repressão

As produções ficcionais latino-americanas sempre evitaram colocar o policial como personagem principal. Ocasionalmente, quando o desenvolvimento da história assim o exigia, delegados e investigadores entravam furtivamente pelos palacetes das telenovelas, filmes e seriados em papéis secundários. Ou ainda, dependendo da trama, como torturadores⁶. Outra forma de personificar detetives e policiais da corporação largamente utilizada, tanto na literatura quanto no cinema foi a paródia⁷, o que simplesmente contribuiu para reafirmar o sentimento de dependência e inferioridade das nações desenvolvidas (BRAHAM apud RODRÍGUEZ, 2011). Por outro lado, o detetive solitário, que independe da corporação parece ser a saída encontrada na literatura latino-americana mais recente para desafiar a corrupção e fazer justiça, conforme atestam as obras de Rubem Fonseca, Leonardo Padura, Ramon Diaz Eterovic, Paco Ignacio Taibo.

O desinteresse certamente é justificável em função do problema da falta de legitimidade do policial e da corporação junto ao imaginário social latino-americano, o que concorre para transformar o marginal, o revolucionário, num herói romântico que vai lutar contra a lei para restabelecer a ordem. Comumente associados às ditaduras, os policiais civis, mal-pagos, instrumento de repressão política no passado, e na atualidade

quase sempre acusados de corrupção e de alianças com o submundo, sempre foram alvo de desconfiança da população. Com essa má fama, difícil colocá-los como heróis ou mocinhos de narrativas ficcionais. Deriva daí, provavelmente, o extremo sucesso de seriados e franquias americanas, que primam por defender uma visão de mundo maniqueísta e a democracia americana.

Para Mittell (2004), nos anos 40, quando o gênero policial se firma nos Estados Unidos, partindo do cinema para a televisão, as duas visões estão presentes, aquela influenciada pelas sementes do *noir*, em que o problema está no sistema, e não na individualidade, e a do documental ou docudrama, que vê uma rígida divisão entre o bem e o mal, e em que o crime é uma distorção, uma doença a ser combatida. Mas é a segunda que se consolida como a predominante. Em seriados como *Dragnet*, e atualmente em franquias como *Law and Order*, toda a ação é enfocada nos diálogos e em resolver o enigma.

É a produção latino-americana mais recente que vai lançar um outro olhar sobre esse passado e o envolvimento de juízes, forenses e policiais. Se nem tudo que reluz é ouro, é possível visualizar diferentes níveis de envolvimento. No drama policial “O mistério de seus olhos”, é a figura solitária do funcionário interpretado por Ricardo Darin que vai questionar o sistema. Em *Tropa de Elite 2*, o policial desencantado com as influências políticas em sua atividade vai se aliar a um ativista dos direitos humanos para denunciar a formação das milícias. Para cumprir essa função, um e outro devem abandonar suas funções originais e se lançar em uma aventura solitária. A inevitabilidade dessa ruptura, dadas as condições em que as histórias se desenvolvem, reforça o surgimento dos conflitos enfrentados pela novela negra, ou *noir*, mas atenua a opção radical de seus protagonistas, na medida em que, aparentemente, não existe outra possibilidade.

Referências bibliográficas

- CAMARANI, Ana Luiza Silva e TELAROLLI, Sylvia (2008). “Romance Negro” de Rubem Fonseca: Conto Fantástico Ou Narrativa Policial? Itinerários, Araraquara, n. 26, 193-205.
- GOMES, Paulo Emílio Salles (1980). Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Embrafilmes. (Col. Cinema, V.8)
- JAMESON, Fredric. Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997.
- KRUTNIK, Frank (2001). In a lonely street: film noir, genre and masculinity. New York: Routledge.
- NAREMORE, James (2008). More than night. Film Noir in its context. Berkeley: University of California Press.
- NEALE, Steve (ed. 2002). Genre and Hollywood. London: BFI, 2002.
- STAM, Robert, (2003) Introdução à Teoria do Cinema. Campinas, Editora Papyrus.

Notas

¹ Por hollywoodiano, entenda-se não apenas a produção cinematográfica, mas televisiva originada pelas *majors* americanas.

² Termo usado para designar a corrente que defende a existência do cinema de autor em contraposição ao modelo hollywoodiano de produção.

³ A HBO anunciou a produção de dois especiais com o detetive, interpretado por Marcos Palmeira.

⁴ No romance que originou o filme, o título é “A Pergunta de seus olhos”, mais adequado à história. A edição espanhola acabaria por adotar o título do filme.

⁵ O romance se passa no período entre o final da primeira ditadura militar argentina, que se encerra em 71, e o início da segunda, que seria considerada a mais violenta do continente, e se estende de 76 a 83.

⁶ Post- Mortem, A História Oficial,

⁷ Filmes brasileiros como “o Xangô de Baker Street”, baseado no livro homônimo de Jo Soares, e Ed Mort, baseado nos quadrinhos do mesmo personagem, criado por Luis Fernando Verissimo, são exemplos.