
YES, NÓS TEMOS JUSTICEIROS: EU MATEI LÚCIO FLÁVIO (1979) E O VIGILANTISMO NO CINEMA POLICIAL BRASILEIRO

YES, WE HAVE VIGILANTES: EU MATEI LÚCIO FLÁVIO (1979) AND THE VIGILANTISM IN BRAZILIAN CRIME FILM

Bernardo Demaria Ignácio Brum

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: O artigo investiga a representação do vigilantismo no cinema policial brasileiro, tendo como objeto de estudo o filme *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979), dirigido por Antônio Calmon. A pesquisa contextualiza a obra no cenário da ditadura militar, analisando sua relação com a ascensão dos Esquadrões da Morte e a retórica da justiça com as próprias mãos, por meio de conceitos como necropolítica e soberania. Além disso, examina como a influência do cinema policial internacional chega ao Brasil como uma tendência importada e se reconfigura de acordo com a realidade nacional. Através de uma análise narrativa, busca-se compreender como o gênero policial é percebido no país, de que forma sua adaptação refletiu o contexto sociopolítico da época e como o filme de Calmon constrói o arquétipo do policial justiceiro, reforçando discursos de violência e controle social. Em última instância, o estudo pretende responder por que *Eu Matei Lúcio Flávio* se tornou um marco na consolidação do imaginário do vigilante no cinema nacional, influenciando debates sobre segurança pública e cultura popular até os dias atuais.

Palavras-chave: filmes de ação; cinema policial; esquadrão da morte; vigilantismo

Abstract: The article investigates the representation of vigilantism in Brazilian crime cinema, focusing on the film *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979), directed by Antônio Calmon. The research contextualizes the film within the military dictatorship era, analyzing its connection to the rise of Death Squads and the rhetoric of vigilante justice through concepts such as necropolitics and sovereignty. Furthermore, it examines how the influence of international crime films reached Brazil as an imported trend and was reconfigured to fit the national reality. Through an narrative analysis, the study seeks to understand how the crime genre is perceived in Brazil, how its adaptation reflected the sociopolitical context of the time, and how Calmon's film constructs the archetype of the vigilante cop, reinforcing discourses of violence and social control. Ultimately, the study aims to answer why *Eu Matei Lúcio Flávio* became a landmark in shaping the vigilante figure in Brazilian cinema, influencing public security debates and popular culture to this day.

Keywords: action movie; crime film; death squad; vigilantism

1 INTRODUÇÃO

Um elemento marcante da sociedade brasileira na década de 1970, sobretudo em sua percepção midiática, é a eclosão da violência em diversas frentes. No âmbito institucional, a assinatura do Ato Institucional Número 5 (AI-5), em 1968, deu início ao período mais repressivo da ditadura militar brasileira, durante o governo do General Emílio Garrastazu Médici (1968-1974), conhecido como os "Anos de Chumbo". Sob o pretexto de combater grupos radicais de esquerda, o AI-5 serviu de base para uma série de decisões autoritárias, como o fechamento do Congresso, a cassação de parlamentares, a suspensão de direitos e a intensificação das prisões políticas.

Paralelamente, desde a década de 1960, houve uma ampla cobertura midiática sobre criminosos notórios, como Manoel Moreira, o "Cara de Cavalo", José Miranda Rosa, o "Mineirinho", e Lúcio Flávio Vilar Lírio. Em resposta à atuação desses assaltantes e suas gangues, surgiram as organizações paramilitares conhecidas como Esquadrões da Morte, sendo a mais famosa a Scuderie Detetive Le Cocq, criada para vingar a morte do detetive carioca Milton Le Cocq d'Oliveira em um confronto com Cara de Cavalo.

Apesar de operarem à margem da lei, esses grupos gozavam do apoio de setores da sociedade sob a retórica de "limpar a cidade", expressa em cartazes deixados ao lado das vítimas. Como todo fenômeno cultural, os Esquadrões da Morte despertaram o interesse da indústria cinematográfica, sendo esse o recorte de análise do presente estudo. A proximidade da temática com os filmes policiais e de ação nos leva a investigar *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979, dir. Antônio Calmon) como uma obra que dialoga tanto com a tradição do cinema policial quanto com a nascente indústria dos filmes de ação, que se tornaria uma das principais referências do cinema comercial brasileiro.

O filme, realizado em resposta a *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1977, dir. Hector Babenco), reflete a polarização entre a abordagem garantista e a punitivista do crime, evocando a iconografia popular dos policiais dos filmes internacionais. Além disso, retrata o apelo da figura de Jece Valadão como Mariel Mariscot, um policial da vida real e um dos "Homens de Ouro" da Scuderie Le Cocq. Pretende-se, assim, realizar uma análise estética e narrativa do filme, investigando como as tradições

cinematográficas internacionais foram relidas no Brasil. Parte-se da hipótese de que os elementos que compõem uma obra podem adquirir novos significados conforme o contexto, neste caso, surgindo como uma resposta ao anseio social por repressão à violência cotidiana.

O percurso metodológico adotado neste estudo se desenvolve em três etapas. Primeiro, busca-se compreender o discurso do vigilantismo como resposta à violência urbana e sua influência na percepção social da criminalidade. Em seguida, define-se o conceito de *thriller* de ação policial, analisando sua estrutura formal e sua capacidade de adaptação a diferentes contextos, além de levantar um corpus de outras produções cinematográficas que dialogam com o tema, observando pontos de convergência e divergência com o objeto principal deste artigo. Por fim, realiza-se uma análise da obra *Eu Matei Lúcio Flávio*, considerando o conceito de performance na construção do anti-herói protagonista, bem como a representação da violência no filme. Espera-se, assim, compreender de que forma o cinema reflete os debates e anseios do contexto sociopolítico brasileiro.

2 A RETÓRICA DA JUSTIÇA COM AS PRÓPRIAS MÃOS

O Esquadrão da Morte era, indubitavelmente, um fenômeno midiático. Antonio (2018) observa que o jornal de grande circulação *Última Hora* publicou 121 edições entre 1968 e 1969 abordando o grupo sob diferentes perspectivas, incluindo entrevistas tanto com seus críticos (como psicanalistas e promotores) quanto com apoiadores (como leigos e policiais). A maioria dessas matérias foi publicada após o AI-5. Um levantamento dessa ampla cobertura revela uma mudança no discurso do jornal: embora em fevereiro de 1969 o grupo tenha sido referido como uma “organização maldita”, em setembro de 1968 o periódico já havia publicado o quadro “Breve história do incrível EM”, no qual o Esquadrão da Morte era exaltado, com destaque para suas rotinas, treinamentos, atuação profissional e até mesmo a nomeação de alguns membros (Antonio, 2018, p. 186).

Outro indício de sua popularidade, como aponta Rocha (2021), foi a participação de Jece Valadão no programa *Os Trapalhões* (1974-1995), onde o ator apareceu caracterizado como um policial carioca inspirado no biografado Mariel Mariscott,

personagem que interpretou em *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979, dir. Antônio Calmon). No episódio, o cartaz do filme é exibido ao fundo, evidenciando como o ideário do vigilantismo estava presente na cultura popular da época. A divulgação dessa temática, seja como propaganda ou mera referência bem-humorada do cotidiano, era recorrente, chegando até mesmo a programas infantojuvenis.

Considerando a ampla repercussão midiática do tema, buscamos aqui nos atentar à matriz discursiva que orienta os grupos que inspiram essas obras, bem como ao *ethos* que motiva os personagens representados. Ainda no período da redemocratização, o delegado José Guilherme Godinho Sivuca Ferreira, conhecido como Delegado Sivuca — um dos “Homens de Ouro” responsáveis pela morte de Cara de Cavalo — foi eleito deputado em 1986 com o slogan “Bandido bom é bandido morto”. Esse bordão foi replicado décadas depois por figuras da direita brasileira, como o apresentador Luís Carlos Alborghetti e o ex-presidente Jair Messias Bolsonaro¹. A polêmica frase, que sintetiza de forma simplificada um modelo de pensamento sobre segurança pública, chama a atenção à luz das discussões de Giorgio Agamben (2010), Michel Foucault (1976) e Achille Mbembe (2011).

É importante notar que a construção desse discurso se baseia na lógica da exceção, a mesma que popularizou frases como “direitos humanos para humanos direitos”. Esse raciocínio remete ao conceito de *homo sacer*, elaborado por Agamben (2010), que resgata do direito penal romano a ideia de uma figura consagrada aos deuses íferos — ou seja, alguém que não pode ser sacrificado, mas cuja eliminação também não é punida. Trata-se, portanto, de vidas que são consideradas descartáveis, cuja morte não acarreta qualquer condenação².

¹ Uma hipótese levantada ao pesquisar sobre o slogan atribui à construção da frase uma influência supremacista: o livro *Enterrem Meu Coração na Curva do Rio*, publicado em 1970 por Dee Brown, dezesseis anos antes da eleição de Sivuca, relata que o general estadunidense Philip Sheridan, ao interagir com um líder indígena que se apresentou como “Tosawi, índio bom”, teria respondido “*The only good Indians I ever saw were dead*” (Os únicos índios bons que eu vi estavam mortos, em tradução livre), transformando no aforismo “O único índio bom é um índio morto”.

² De acordo com Festus, gramática romana do século II: “*homo sacer is est quem populus iudicavit ob maleficio; neque fas est eum immolari, sed qui occidit parricidi non damnatur*” (Um homem santo é aquele a quem o povo julgou pelo mal; nem é certo que ele seja sacrificado, mas quem mata um parricida não está condenado, em tradução livre).

Disponível em: <https://chs.harvard.edu/book/benveniste-emile-indo-european-language-and-society/>. Acesso em 29 novembro 2024.

A confusão semântica gerada pelo uso positivo do termo “sacro” pode levar a ambiguidades. Como explica Agamben, “Na vida dos conceitos, há um momento em que eles perdem sua inteligibilidade e, como todo termo vazio, podem carregar-se de sentidos contraditórios” (Agamben, 2010, p. 88). De fato, a história humana está repleta de exemplos de indivíduos apartados da sociedade, seja de maneira temporária (como mulheres após o parto) ou permanente (como os coveiros e açougueiros no Japão, conhecidos como *Burakumin*). O sagrado e o profano, nesse sentido, não se enquadram no ordenamento político-jurídico tradicional; isso dialoga com Sigmund Freud, que ofereceu uma leitura psicanalítica dessa questão em *Totem e Tabu* (1913), reinterpretando a leitura etnográfica do animismo e inserindo-a no contexto do ideário judaico-cristão ocidental. Na modernidade, uma das principais preocupações de Agamben (2010, p. 128) é a maneira como o poder se legitima através do surgimento de “zonas de indeterminação” entre democracia e totalitarismo, espaços que emergem a partir de lacunas no sistema jurídico e político:

No sistema do Estado-nação, os ditos direitos sagrados e inalienáveis do homem mostram-se desprovidos de qualquer tutela e de qualquer realidade no mesmo instante em que não seja possível configurá-los como direitos de um cidadão e de um estado. (Agamben, 2010, p. 133)

Com o surgimento do Estado-nação, ocorre “a passagem da soberania régia de origem divina à soberania nacional”. Nesse contexto, podemos lembrar de casos como o nazifascismo, no qual “a vida natural torna-se o lugar por excelência da decisão soberana” (Agamben, 2010, p. 135). Ou seja, com a transição da República de Weimar para a Alemanha Nazista, minorias tornaram-se politicamente vulneráveis, enquanto seus perseguidores passaram a ser amparados pela proteção legal do Estado. Assim, emerge nesse cenário uma das formas fundamentais de governabilidade contemporânea: o biopoder.

Michel Foucault introduziu esse conceito no primeiro volume de *História da Sexualidade* (1976), definindo-o como uma nova forma de soberania, um “poder que gere a vida e se ordena em função dos seus reclames” (Foucault, 1976a, p. 148), produzindo corpos dóceis e economicamente produtivos. Como podemos deduzir, o Estado que regula a vida também regula a morte.

Essa lógica se intensifica no que Foucault considera o papel do racismo dentro do Estado soberano, integrando-se ao biopoder, conforme discutido em *Em Defesa da Sociedade* (1976b). Se antes o racismo já existia, ele passa agora a operar como um mecanismo estatal de fragmentação social, no qual diferentes grupos são hierarquizados e tratados segundo uma lógica de “pureza racial”:

De uma parte, de fato, o racismo vai permitir estabelecer, entre a minha vida e a morte do outro, uma relação que não é uma relação militar e guerreira de enfrentamento, mas uma relação do tipo biológico (...) A morte do outro não é simplesmente a minha vida, na medida em que seria minha segurança pessoal; a morte do outro, a morte da raça ruim, da raça inferior (ou do degenerado, ou do anormal), é o que vai deixar a vida em geral mais sadia; mais sadia e mais pura. (Foucault, 1976B, p. 305)

Assim, esse racismo está ligado à uma lógica de normalização social, lida pelo autor como “condição de aceitabilidade de tirar a vida” (idem, p. 306): “A função assassina do Estado só pode ser assegurada, desde que o Estado funcione no modo do biopoder, pelo racismo (Ibidem). Esse aspecto do biopoder é aprofundado por Achille Mbembe (2018) como necropoder, onde a soberania é entendida como “a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é “descartável” e quem não é” (p. 41), se afirmando através da normalização dessas vidas nuas a que nos referimos, “continuamente se refere e apela à exceção, à emergência e à noção ficcional de inimigo” (p. 16).

Ainda de acordo com o autor, o Nazismo surge como mais completo exemplo do Estado exercendo o direito de matar, extrapolando biologicamente o tema do inimigo político (p. 17); porém, como também observa, suas premissas materiais se encontram desde o imperialismo colonial; isto é, é possibilitado discursivamente o massacre de vidas tidas como “matáveis” através do que chama de “racismo de classe”, que “traduziu os conflitos sociais do mundo industrial em termos racistas” (p. 19). Os *homo sacer* do mundo industrial contemporâneo surgem como uma nova versão dos “selvagens” do mundo colonial.

No caso do contexto brasileiro, especificamente no Rio de Janeiro, onde se ambientam os filmes do nosso *corpus*, tal discurso é parte ativa do processo que Michel Misse (1999) chama de acumulação social da violência, que tem por intenção denotar

não uma linha contínua de piora nos índices de crimes, mas sim de um ciclo não quebrado que se metamorfoseia através dos anos. Essa metamorfose é atestada através da matriz discursiva que muda a maneira como o criminoso é percebido ao longo dos anos:

(...) na virada do século, o vadio não era apenas indolente mas malandro, isto é, buscava ganhos por fora do *ethos* do trabalho e na década de 50/60, a oposição passa a ser entre trabalhador e marginal (no sentido criminal), isto é, entre a maioria que aderiu ao mundo do trabalho assalariado, ainda em condições de subemprego e marginalização sócio-econômica, e uma minoria que insistia em buscar ganhos por fora do mundo do trabalho. Não é surpreendente, assim, que a oposição trabalhador honesto vs. bandido, característica emergente dos anos 70- 80, não faça senão evidenciar uma continuidade na oposição básica, que atravessa as diferentes transformações na representação social da pobreza urbana: a rejeição ao trabalho assalariado precário, mal pago e sob condições hierárquicas inadmissíveis para muitos. (Misse, 1999, p. 178)

O autor (p. 179) vê nessa mudança entre o vadio (ou malandro), o marginal e o bandido uma expressão clara do que entende como o conceito marxista de luta de classes, já que o fantasma social de “classes perigosas” para a sociedade tende, invariavelmente, a criar uma conexão frequentemente equivocada entre pobreza e marginalidade, mesmo em discursos pretensamente positivos tais como “sou pobre, porém honesto” (p. 180). Há o que chama de “criminalização da marginalidade” (ibidem), ou seja, normalizar o que é periférico como perigoso.

Entende-se, então, essa lógica operativa do Estado soberano: a organização de corpos produtivos e a eliminação de corpos indesejados através de uma construção da segunda categoria como “inimigos”, através de categorias arbitrárias que os dispam de qualquer categoria legal. Para Agamben (2010, p. 16-17), a figura do *homo sacer* como corpos matáveis representa justamente o estado de exceção da modernidade, que escapa ao ordenamento jurídico sobre o qual repousa todo o sistema político contemporâneo.

Assim, a ambição dos projetos políticos modernos não foi capaz de expurgar o totalitarismo, mas antes deu-lhe materialidade e condições. A condição do indivíduo sujeito ao poder soberano é possibilitada, se pensarmos no antagonismo entre classes, entre os que negam o projeto do sistema (ideologicamente ou criminosamente) e os que estão no comando da burocracia de seu aparato repressor ou colaboram com esse

controle. A figura contemporânea desse repressor, como veremos, atua em um jogo duplo: ao mesmo tempo, ele tem um discurso antissistema que acusa o *establishment* político de ser conivente ou mesmo a favor da marginalidade. Apesar de ser contra esse sistema, porém, seu desejo não é de destruir o mesmo, mas de ocupar seus postos, prometendo acabar com o ambiente corrupto, os elementos desejáveis e restaurar o cenário da violência letal como mantenedora da segurança.

Por conta disso, o mote “bandido bom é bandido morto” possui perenidade na sociedade brasileira. O ideário poderia ser encontrado em variados momentos. Antonio (2018) lembra da afirmação do relações-públicas do Esquadrão da Morte conhecido como Rosa Vermelha:

– O nosso protesto é traduzido por rajadas de metralhadoras nos marginais – afirmou teatralmente. – Se o Governo não os quer ver mortos, se não quer ver uma imagem brutal do País traduzida no exterior, que providencie uma penitenciária na selva amazônica para os chamados delinquentes irreversíveis (ÚLTIMA HORA, 11/10/1968).

O discurso persiste anos depois, quando em 2003, o então deputado Jair Bolsonaro, capitão do Exército que viria a ser eleito presidente em 2018, defendeu a ação de grupos de extermínio:

Enquanto o Estado não tiver coragem de adotar a pena de morte, o crime de extermínio, no meu entender, será muito bem-vindo. Se não houver espaço para ele na Bahia, pode ir para o Rio de Janeiro. Se depender de mim, terão todo o meu apoio, porque no meu Estado só as pessoas inocentes são dizimadas (INTERCEPT BRASIL, 22/01/2019).³

A defesa de legitimidade para eliminar o indesejável é o que Butler (2021) chama de “performativos soberanos”, isso é, uma noção que os produtores dos discursos de ódio, ressentimento e violência encontram através da convivência legal (idem, p. 140). Para a autora, acima de tudo, há a necessidade de performar, já que estabelece “a

³ As ligações dos Bolsonaro com a milícia. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2019/01/22/bolsonaros-milicias/> Acesso em 17 dez 2024

linguagem como um lugar deslocado da política e especificando que esse deslocamento é impulsionado por um desejo de retornar a uma configuração de poder mais simples e tranquilizadora” (p. 134).

A soberania, nesse caso, se aproxima da perspectiva de necropoder de Mbembe (2018) entre decidir quem vive e quem morre. Logo, soberania performática como poder é o poder fazer, “poder de agência, de performatividade e transitividade absolutas e efetivas” (BUTLER, 2021, p. 133), tornando o discurso de ódio soberano quando é acusado de violar a lei ao mesmo tempo que está sancionado pelo Estado (idem, p. 140), uma vez que a intolerância não é punida.

Há, então, uma profunda relação entre o discurso excludente como regulador, que vê certas formas de vida como matáveis (especialmente as mais pobres), onde sua morte atua não como tragédia ou sacrifício, mas como uma medida necessária para a segurança do país; uma lógica de extermínio tornada possível desde que amparado pela máscara de legalidade do Estado. Essa preocupação de mostrar o policial que mata como herói frequentemente minimiza o ato de tirar vidas de forma jocosa; podemos lembrar, por exemplo, de como o apresentador de programa policial vespertino Sikêra Jr. se refere a marginais como tendo o “CPF cancelado”.

Entendemos, então, que há uma lógica de guerra operando; de forças dicotômicas que disputam espaço ainda que muitas vezes confundindo-se. Uma narrativa catártica construída a partir de um conflito desenhado com cores fortes. Gostaríamos de nos atentar, então, à influência que a temática tem sobre o filme policial brasileiro à época da Ditadura Militar, evidenciando seus diálogos com filões internacionais como o cinema de ação.

3 A FIGURA DO VIGILANTE NO CINEMA POLICIAL BRASILEIRO

Falamos do gênero policial e do cinema de ação como duas tradições cinematográficas que muitas vezes convergem. Um gênero é entendido de acordo com Mikhail Bakhtin (2016, p. 12) como uma forma padrão baseada em conteúdo temático, estilo e construção. Isso é, um certo conteúdo típico de um gênero (como o combate ao crime, no caso do filme policial) é abordado com certas repetições formais, mas que servem de base a uma construção individual. Isso é, nem toda obra terá todos os traços

possíveis do que é arquetípico do gênero. Isso se deve, de acordo com Bakhtin (idem, p. 20-21) devido ao fato que o estilo reflete um convívio cultural complexo, conectando em sua leitura a história da sociedade à história da linguagem.

O autor russo, assim, reflete em como as relações culturais moldam e são moldadas pelas mudanças culturais. O filme policial pode ser mais sombrio ou solar, mais contraído ou mais violento de acordo com a época em que é encenado, as políticas públicas em vigor, a região onde é realizado etc. Nesse sentido, é interessante pensar na abordagem de Rick Altman (1984, p. 12-13) do gênero cinematográfico como tendo uma dupla percepção possível entre a sintaxe (as relações formais de um discurso) e a semântica (os significados compreendidos da interpretação da linguagem). Para o autor estadunidense, é um arranjo semântico desenvolvido através experimentação formal ou uma forma existente que adquire novos significados semânticos.

Pensamos, por exemplo em como o filme *O Grande Roubo do Trem* (1903, dir. Edwin S. Porter), com bandidos e agentes da lei e elementos formais como montagem paralela, planos gerais e o famoso *close-up* do tiro contra a câmera, padronizou a gramática de um gênero. No outro extremo, a violência do faroeste adquire um outro significado em obras como *O Estranho Sem Nome* (1973) e *Os Imperdoáveis* (1992), ambos de Clint Eastwood, onde os códigos reconhecíveis recebem uma carga reflexiva em obras moralmente cinzentas. Claramente, falamos aí de uma função de reafirmação na relação bakhtiana entre forma e cultura:

As estruturas do cinema de Hollywood, como os da mitologia popular americana como um todo, servem para mascarar a própria distinção entre funções rituais e ideológicas. Hollywood não se limita a dar voz aos desejos do público, nem simplesmente manipular o público. Pelo contrário, a maioria dos gêneros passa por um período de acomodação durante o qual os desejos do público são adaptados às prioridades de Hollywood (e vice-versa). Porque o público não quer saber que está sendo manipulado, o "ajuste" ritual/ideológico bem-sucedido é quase sempre um que disfarça o potencial de manipulação de Hollywood enquanto aproveitando sua capacidade de entretenimento. (Altman, 1984, p. 14)

Essa afirmação da ideologia da indústria através do ritual (isso, é uma sintaxe e sua semântica) está enraizado no cinema policial. Como Freire (2011, p. 178; 180)

detalha, o termo entendido como cinema “policial” surge na década de 30 como uma aceção mais abrangente dos filmes de mistério e que também possui uma ligação com certos elementos frequentes como perseguições, brigas e tiroteios. Além disso, torna-se notório no período do *film noir* o retrato de uma decadência urbana carregada de tintas expressionistas, refletida nos cenários e nos seus personagens como parte do seu arranjo semântico. No *film noir*, “O tema central é o elemento do crime, entendido pelos comentadores como campo simbólico para a problematização do mal-estar americano no pós-guerra” (Mascarello, 2006, p. 177).

Por conta desse *ethos* surgido durante o auge do *film noir*, o filme policial é muito identificado com o *thriller*, termo em inglês que designa justamente essas narrativas excitantes que entendemos como filmes de suspense ou de ação, uma categoria que rotula filmes como *O Profissional* (1994, dir. Luc Besson) ou *Busca Implacável* (2008, dir. Pierre Morel). Isso é, narrativas de perseguição e violência ambientadas em um mundo hostil, perigoso e sombrio. Nesse sentido, O’Brien (2012, p. 32-33; 44) entende o *thriller* de ação justamente como parte integrante da história dos filmes policiais: são histórias de narrativa continuada, visualmente capazes de serem entendidas com facilidade, mas que, ao longo do tempo, como defende Altman (1984), desenvolveu sequências cada vez mais complexas do ponto de vista de produção, criando um catálogo formal.

Este catálogo formal anda acompanhado do seu conteúdo temático fez muito de sua fama retratando um caos urbano, onde os foras-da-lei atuam como predadores de uma selva de pedra e o policial ou o vigilante é a figura de vingança e catarse. O policial “Dirty” Harry Callahan de *Perseguidor Implacável* (1971, dir. Don Siegel) e o justiceiro Paul Kersey de *Desejo de Matar* (1974, dir. Michael Winner) encarnam os exemplos primordiais mais famosos dessa fantasia de poder; podemos notar uma aproximação temática do *noir* quando O’Brien (2012, p. 20) destaca que, estilisticamente, o filme de Winner é menos documental e mais um “labirinto expressionista de becos torcidos cheios de perigos à espreita refletindo a fantasia paranóica de Kersey”.

O filme de vigilante brasileiro surge em um momento em que esses filmes estadunidenses alcançaram grande sucesso; *Perseguidor Implacável* e *Desejo de Matar* tiveram quatro sequências cada um entre as décadas de setenta e noventa. Na Itália, há a eclosão de um gênero que viria a ser conhecido como *Poliziotteschi*, com títulos

sugestivos como *A Polícia Incrimina... A Lei Absolve* (1973, dir. Enzo G. Castellari) e *O Que Eles Fizeram às Suas Filhas* (1974, dir. Massimo Dallamano) com policiais heroicos, criminosos perversos e vítimas sendo alvo de grande violência.

Porém, é curioso notar que, no Brasil, essas narrativas de policiais glorificados costumam ser representadas pelas figuras do Esquadrão da Morte e da *Scuderie Le Cocq*. Podemos atribuir ao que Freire (2011, p. 25) chama de “ciclo”, de uma temática (ou forma) explorada dentro de um espaço de tempo por modismo e tendência, muitas vezes a partir de um sucesso comercial específico, e que logo some. O ciclo é identificável aqui por conta de ser produzido na esteira das obras estreladas por Clint Eastwood e Charles Bronson, porém, adaptado à realidade do país. A mídia nacional e internacional dada aos esquadrões da morte à época é tanta, inclusive, que os antagonistas do segundo filme da saga *Dirty Harry*, *Magnum 44* (1973, dir. Ted Post), são justamente um grupo de policiais que se unem para eliminar o que entendem como a “corja” da cidade, com Harry citando caso parecido no Brasil:

Não é difícil entender como isso pode acontecer, do jeito que as coisas estão. Por mais incrível que pareça, pode haver um sub-organização dentro da força policial. Uma espécie de esquadrão da morte, como havia no Brasil há alguns anos. (...) Algumas noites eu acordo, me pergunto aonde diabos o mundo está indo. Eu quero que você se cuide, entendeu? (Harry Callahan em *Magnum 44*, 1973).

Rocha (2021) lista como representantes da temática os filmes *Esquadrão da Morte* as obras *Perpétuo Contra o Esquadrão da Morte* (1973, dir. Miguel Borges), *O Esquadrão da Morte* (1975, dir. Carlos Imperial), *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1977, dir. Hector Babenco), *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979, dir. Antonio Calmon) e *República dos Assassinos* (1979, dir. Miguel Faria Jr.)⁴. As obras, como nota o autor (p. 107), possuem múltiplos pontos de vista: no filme de Borges, o protagonista é Perpétuo de Freitas, um policial honesto que discorda das atitudes violentas do Esquadrão da Morte; assaltantes de banco e automóveis como o famoso Lúcio Flávio Vilar Lírio que se tornam alvo dos esquadrões nos filmes de Babenco e Imperial; já no filme de Calmon e

⁴ O autor também inclui o documentário *Você também pode dar um presunto legal* (1971, dir. Sergio Muniz), porém, escolhemos nos focar apenas nas obras ficcionais para nos focar especificamente em como o cinema policial dialoga com a temática dos esquadrões da morte.

de Faria, o policial vigilante à moda de Dirty Harry é quem rouba os holofotes para si. No caso de filmes de vigilantes brasileiros não ligados à polícia aos moldes de *Desejo de Matar*, podemos citar *Ódio* (1977, dir. Carlo Mossy) e *Horas Fatais - Cabeças Trocadas* (1987, dir. Clery Cunha e Francisco Cavalcanti). Como podemos perceber na ideia de ciclo, as obras se estendem durante pouco mais de uma década, tendo a maior parte de suas produções durante a segunda metade da década de 1970.

A figura notória do policial Mariel Mariscot, integrante da Scuderie Le Cocq e um dos que tinham a personalidade mais chamativa, é largamente representada, ainda que nem sempre de maneira direta. Em *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*, Mauro Moretti, o policial corrupto que trabalha com o bandido Lúcio Flávio, é inspirado em Mariel, assim como é o caso de Mateus Romeiro em *República dos Assassinos*, onde é integrante dos Homens de Aço (análogo ficcional aos Homens de Ouro da polícia carioca). Apenas em *Eu Matei Lúcio Flávio* Jece Valadão representa uma contraparte ficcional assumida, criando um embate desde o título com Lúcio Flávio, que se tornara à época o “rosto para odiar” da criminalidade carioca, assassinado com crueldade na prisão pouco após expor a corrupção de policiais.

Por conta disso, trataremos na terceira e última sessão do artigo, em como *Eu Matei Lúcio Flávio* é uma obra do gênero entendido como policial, com suas inscrições ideológicas advindas de um determinado contexto e exibindo em sua narrativa justamente a reflexão da força violenta como um ritual de poder.

4 EU MATEI LÚCIO FLÁVIO: A EPÍTOME DO VIGILANTE BRASILEIRO

É curioso notar como *Eu Matei Lúcio Flávio* tem um título bastante similar a *Eu Matei Jesse James* (1949, dir. Samuel Fuller), faroeste revisionista de moral cinzenta onde o criminoso Robert Ford mata o líder da sua gangue, esperando receber perdão e recompensa das autoridades, mas passa a ser tratado socialmente como um pária por conta de ser um traidor de uma das figuras mais famosas do mítico Velho Oeste. Não é uma suposição completamente infundada, já que o cinema de Calmon parte de uma “bricolagem de referências a outras mídias que são postas para dialogar em seus filmes” (Brum, 2023, p. 100).

Pode-se dizer que o filme de Calmon não possui muitas semelhanças com o de Fuller além do título. Na narrativa, Mariel é um anti-herói que combate violência extrema com violência extrema, o que o coloca atrás do criminoso mais famoso da época. Mesmo quatro anos após sua morte, Lúcio Flávio era um nome tão forte no imaginário brasileiro que a obra autobiográfica de Mariel não cita o policial heroico, mas sim a luta contra o bandido. Além disso, pode-se interpretar que a oração em primeira pessoa força uma aproximação de quem assiste à visão de mundo do policial. Um traço importante para um filme provocador e de retórica abrasiva.

Após ser descoberto por Milton LeCocq trabalhando como leão de chácara em boate, Mariel é mentorado pelo famoso policial e torna-se um dos Homens de Ouro da polícia carioca, o que torna o personagem em sua iconografia mais conhecida: o policial violento, porém galanteador. Isso não deixa de ter um pé na realidade - o Mariel da vida real era figura marcante na noite carioca, foi casado com a atriz Elza de Castro e namorou personalidades famosas como Darlene Castro, Rose di Primo e Rogéria. O estilo de figurino usado por Jece Valadão, colorido e vistoso, bem como seu estilo de vida, sempre à volta com belas mulheres, interpretadas por musas da época como Vera Gimenez e Monique Lafond contracenam com Jece e as muitas cenas de sexo e nudez o conectam com o cinema erótico da época, referenciado como *pornochanchada*, gênero de comédia erótica brasileiro para qual o diretor Antônio Calmon contribuiu com as obras *Gente Fina é Outra Coisa* (1977), *O Bom Marido* (1978) e *Nos embalos de Ipanema* (1978).

O aspecto relativo à vida sexual do personagem nos serve para lembrar como caracterização e performance são um dos grandes pontos focais em adição à violência em *Eu Matei Lúcio Flávio*. Mariel é retratado como uma figura masculina idealizada, o arquetípico pistoleiro durão dos thrillers policiais. Lembremos de Butler (2021) aqui, onde Mariel exerce uma figura do homem dominador em um ambiente ameaçado; é um “performativo soberano”, que detém o monopólio do sexo e da violência, força criativa e destrutiva; é o galã e o homem a ser temido no filme. Um traço ambíguo, porém, é que ao mesmo tempo em que Mariel é retratado como um agente da lei incorruptível, é interessante notar como seu grande amor é Margarida Maria, uma prostituta viciada em drogas. Podemos pensar nela como a figura da femme fatale do

filme, figura que Mascarello (2006, p. 182) descreve como “independentização alcançada pela mulher no momento histórico do Pós-guerra”, ameaçando o protagonista masculino com um mundo sedutor e decadente:

Mariel é instruído na polícia, mas não consegue esquecer Margarida Maria, que de alguma forma revela-se a femme fatale do filme, a mulher de sexualidade indomada que atrai o protagonista para o perigo. Enquanto Margarida segue uma vida cada vez mais decadente, o protagonista ascende, salvando um político de um atentado. (Brum, 2023, p. 115)

Todo o elemento de romance e erotismo são postos em tela, é bom observar, entremeados com cenas de assaltos, tiroteios e torturas. O galanteador detetive é também uma figura incorruptível, que se torna progressivamente um fora-da-lei por conta de não aceitar dobrar-se aos bandidos ou aos políticos. Há uma certa lógica de “olho por olho e dente por dente”, uma vez que os as execuções do Esquadrão da Morte são de certa forma justificado pelas ações dos bandidos:

(...) aos policiais, somos apresentados a eles resolvendo problemas, capturando bandidos e envolvendo-se romanticamente. Dos bandidos, vemos assassinatos, assaltos e estupros. Ainda assim, o embate é facilmente resolvido, as mortes causadas pelos policiais, destacadas (através do uso de câmera lenta) e um uso de linguajar cínico e cômico, que “despersonaliza” o bandido. (Brum, 2023, p. 116)

As encenações de tortura feitos pelo Esquadrão da Morte novamente são retratos da sensibilidade pop de Calmon, que mostra corpos sendo destroçados ao som de “Lady Laura”, balada que Roberto Carlos fez inspirada na mãe, ou exibido os cadáveres imitando monumentos como o de São Cristóvão, ao som de um culto de umbanda. Aproximado dos filmes de gênero internacionais, o foco na violência gráfica é bastante visível, com a maquiagem produzindo efeitos especiais de sangue e ferimentos de torturas e tiros com visível intenção de causar choque estético. Como nota Brum (2023, p. 123-124), tais cenas possuem uma montagem rápida e dinâmica, não equivalendo, por exemplo, à longa cena em que os bandidos aterrorizam e estupram trabalhadores de uma farmácia.

A questão da “matabilidade” pode ser aferida em mais de um momento do filme; por exemplo, Mariel descreve Lúcio Flávio como “bonitinho demais para ser bandido”, o que leva à implicação de que bandidos possuem um “rosto” específico. De fato, a aparência de Lúcio Flávio era muito comentada à época, apresentado pela revista Manchete como “o bandido dos olhos verdes” e de antecedentes diferenciados, como nota Aguinaldo Silva:

Ao contrário de Jorge Negão, por exemplo (filho de pais desconhecidos, morador do Morro da Providência, feio e cheio de cicatrizes), ele sempre dissera que se tornara delinquente não por motivos imediatos (a fome, o desespero), mas por razões mais nobres. Ao ser preso pela última vez, após a derradeira fuga, ele declarou aos jornalistas, em Belo Horizonte: “Sou o fruto de um trauma político e social que afetou minha família em 1960. Surgi da decadência irreversível em que caíram meus parentes”. (Silva, 1975, p. 7)

Já em outro momento, um instrutor da polícia interpretado por Otávio Augusto dá a seguinte orientação para seus cadetes em treinamento:

Vocês vão aprender aqui hoje: é uma lição para toda a vida. A primeira coisa que vocês têm que aprender é que isso aqui é uma guerra. Uma guerra sem perdão, 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 é gente! Com ódio! O marginal não existe! O marginal não é gente! E a nossa classe existe para acabar com eles! Como vocês vão fazer aqui, agora! Na porrada, até matar! (Eu Matei Lúcio Flávio, 1979)

Essa idealização não encontra necessariamente rastro na realidade; apesar de Mariel manter a fama como policial durão, Machado e Silva (1973) lembram que Mariel era suspeito de matar vítimas de extorsão, recebia dinheiro da família de Lúcio Flávio para não prender ele e seu irmão Nijini Renato e que foi suspenso devido a dezoito inquéritos contra ele na Delegacia de Homicídios. Lúcio Flávio acabaria assassinado após denunciar que suas fugas espetaculares e o sucesso de seu bando era porque ele corrompia policiais. Mariel, por sua vez, foi assassinado em 1981 ao tentar ocupar uma posição no jogo do bicho após assassinar o bicheiro China da Saúde⁵.

⁵ Mariel Mariscot: O 'homem de ouro' da polícia que foi morto tentando ser banqueiro do jogo do bicho. Disponível em:

Julgamos então, por essa narrativa apresentada ao longo do filme, a razão do subtítulo desta seção considerar o filme de Calmon como a epítome do filme sobre vigilantismo brasileiro. O filme é conectado com a cultura de sua época, com vários elementos do *star system* brasileiro, além de apresentar trilha sonora, localizações e imagens pertencentes ao imaginário típico do país. Além disso, fala de um fenômeno brasileiro que dividia a sociedade, com defensores e detratores, como podemos ver pelas reportagens de jornal.

Assim, em uma perspectiva bakhtniana, a tradução do filme de vigilante dos Estados Unidos e Itália para Brasil explicita muitos dos problemas tipicamente brasileiros, como o racismo estrutural (Lúcio Flávio não ter “cara de bandido” e o uso da força policial para massacrar bandidos, classificados como “não-humanos”. Se lembrarmos de Misse (1999), há uma preocupação explícita em tornar o marginal como uma categoria detestada, apesar de marginal e criminoso não serem necessariamente sinônimos, apesar da carga semântica pejorativa acumulada. Se lembrarmos que a obra se passa no Brasil, último país a abolir a escravidão, com personalidades públicas como Monteiro Lobato como adeptas do racismo científico e cuja população em favelas e periferias apresenta uma maioria absoluta de pessoas negras ou pardas⁶, é difícil não pensar em como Eu Matei Lúcio Flávio, apesar de apresentar criminosos brancos, não é uma obra que explicita um elemento de força policial e discurso de ódio como política de extermínio, que visa uma “limpeza” da sociedade de seus elementos ruins.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse artigo esforçou-se em mostrar o processo dialógico de como manifestações culturais praticadas em vários países podem se readaptar às realidades locais, sendo retratos e sintomas de suas complexidades. A partir do detalhamento do contexto político nacional, analisou-se o surgimento do Esquadrão da Morte a partir do percebido caos sociopolítico na sociedade brasileira das décadas de 60 e 70, notando como a

<https://blogs.oglobo.globo.com/blog-do-acervo/post/mariel-mariscot-o-homem-de-ouro-da-policia-que-foi-morto-tentando-ser-banqueiro-do-jogo-do-bicho.html>. Acesso em 17 fev 2025.

⁶ Pretos e pardos representam 72,9% dos moradores de favelas, indica Censo; mulheres também são maioria. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/noticia/2024/11/08/pretos-e-pardos-representam-729percent-dos-moradores-de-favelas-indica-censo-mulheres-tambem-sao-maioria.ghtml>. Acesso em 17 fev. 2025.

retórica da justiça com as próprias mãos possui forte penetração popular. Tal retórica é fortemente baseada em discursos que historicamente colocam determinados indivíduos em grupos marginalizados, em última análise colocando-os na categoria de vidas cujas mortes não têm o mesmo peso jurídico que as mortes de seus indivíduos mais privilegiados.

Tendo essa constatação em mente, detalha-se como se deu a retórica dos Esquadrões da Morte e como a mesma passou a ser assunto de grande preocupação no cinema brasileiro, resultando em vários projetos sobre o assunto no espaço de alguns anos. No caso de *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979), o filme é considerado um marco nos projetos que tratam sobre o assunto por ter uma abordagem estética *pop* sofisticada, dialogando com os filmes de fora e cruzando os códigos do gênero com um imaginário cultural tipicamente brasileiro.

Em última análise, o ideário apresentado no filme ainda resiste, haja visto a adoração que setores da direita conservadora e extrema-direita exaltaram a obra *Tropa de Elite* (2007, dir. José Padilha) sobre o Batalhão de Operações Especiais do Rio de Janeiro (BOPE), ainda que a intenção original do autor tenha sido mais complexa que exaltar a corporação. Conclui-se, então, através do filme do Calmon e suas escolhas formais, a capacidade de gêneros reinventarem-se de acordo com o tempo ou a região onde são realizados, adquirindo novos significados perante o público.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: O Poder Soberano e Vida Nua I**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ALTMAN, Rick. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. **Cinema Journal**, v. 23, n. 3, p. 6-18, 1984.

ANTÔNIO, Mariana Dias. "Outro fuzilado pelo esquadrão": o Esquadrão da Morte no Última Hora Carioca (1968-1969). **Aedos**, Porto Alegre, v. 10, n. 23, p. 170-193, dez. 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

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

BUTLER, Judith. **Performativos soberanos**: linguagem, política e atos de ódio. São Paulo: Boitempo, 2021.

CALDEIRA, Carlos Reinas. Formatos e suportes de vídeo. **Revista Educação e Tecnologia**, Salvador, n. 17, p. 125-143, fev. 1996.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade**: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1976a.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: Curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 1976b.

FREIRE, Rafael de Luna. **Carnaval, mistério e gangsters**: o filme policial no Brasil (1915-1951). Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

MASCARELLO, Fernando (org). “Film noir”. In: **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus Editora, 2015.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MISSE, Michel. **Crime e violência no Brasil contemporâneo**: Estudos de sociologia do crime e da violência urbana. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 1999.

O'BRIEN, Harvey. **Action Movies**: The Cinema of Striking Back. New York: Columbia University Press, 2012.

ROCHA, Eduardo Marcelo Silva. **República dos assassinos**: o Esquadrão da Morte carioca no cinema. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais) - Universidade Federal de Sergipe, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, São Cristóvão, 2021. Disponível em: <https://ri.ufs.br/handle/riufs/14717>. Acesso em: 27 nov. 2024.

SILVA, Aguinaldo. **O caso dos bandidos diferentes**. Opinião, Rio de Janeiro, n. 5, p. 24, 04/12/1972. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=123307&pagfis=124&url=http://memoria.bn.br/docreader#>. Acesso em: 29/06/2022.

SILVA, Aguinaldo; MACHADO, Aroldo. **'Ringo' Mariel e as forças ocultas**. Opinião, Rio de Janeiro, n. 20, p. 7, 19/03/1973. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=123307&pagfis=465&url=http://memoria.bn.br/docreader#>. Acesso em: 29 jun. 2022.

SOBRE O(A) AUTOR(A)

Bernardo Demaria Ignácio Brum

Doutorando em Comunicação pela UERJ. Bacharel em Jornalismo pelo Centro Universitário Carioca, Roteirista Cinematográfico pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro e Mestre em Comunicação Social pela UERJ. Bolsista CAPES. Membro do grupo de pesquisa POPMID: Reflexões sobre Gêneros e Tendências em Produções Midiáticas, do Laboratório de Estudos da Imagem e do Imaginário (LABIM) e do comitê organizador do Congresso Discente Territórios, Tecnologias e Cultura (TETECULT) — todos vinculados ao PPGCOM-UERJ.

Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/8881604524185552>.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7940-0773>

E-mail: bernardodibrum@gmail.com

COMO CITAR ESTE ARTIGO

BRUM, Bernardo Demaria Ignácio. Yes, nós temos justiceiros: Eu matei Lúcio Flávio (1979) e o vigilantismo no cinema policial brasileiro. **Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará**, Fortaleza, v. 16, n. 2 especial, p. e94990, 2026

RECEBIDO EM: 18/02/2025

ACEITO EM: 26/08/2025

PUBLICADO EM: 10/09/2026



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional