MEDIAÇÕES, DURAÇÕES E MATÉRIAS EM REPÚBLICA DOS ASSASSINOS

Edson Silva de Farias
Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brasil
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9406-3269
Endereço eletrônico: nilosed@gmail.com

Palavras-chave: república dos assassinos; cinema; mediações sociotécnicas; matéria; Brasil.

INTRODUÇÃO

No recurso seletivo à perspectiva teórico-analítica sobre as mediações sociotécnicas, a partir do exame do arquivo fílmico da cinematografia ocupada com o gênero policial, em meados da década de 1970, o propósito desta comunicação é refletir como se efetivou uma das matrizes do atual audiovisual brasileiro, num período de intensificação de deslocamentos nas tramas do audiovisual entretido à dinâmica do capitalismo no país.

À luz da tentativa de concatenar duração e ruptura na ocorrência dos eventos, a eleição do filme *República dos assassinos* (Miguel Faria Jr., 1979) como foco da abordagem procura responder ao postulado de nele estarem catalisados mediações que materializam a sua inscrição em um espaço-tempo específico, à na qual se prefiguram padrões adquiridos no devir da cultura audiovisual no Brasil. O exame da materialidade fílmica obedece à finalidade de discutir como, na *mise in scene* do filme, concretizam-se soluções expressivas que antecipam o repertório de convenções e imagens próprias à montagem do imaginário sobre a violência urbana.

METODOLOGIA

A ênfase nas mediações, nesta comunicação, responde à opção pela pesquisa qualitativa em que a prioridade posta imanência da materialidade fílmica não corresponde à tônica depositada na abordagem internalista em detrimento do que seria o contexto.

Ao centrar o olhar num filme, objeto do interesse desta comunicação, ou em qualquer outra peça audiovisual, de acordo com as coordenadas do esquema ator-rede (Latour, 2012; Callon, 2004), onde estaria posicionado o gesto humano? Seria o "porta voz"? Porém não há como esquecer que, no audiovisual, o gesto humano coloca em presença um intercâmbio no qual a voz e o ver são indissociáveis da junção entre luz, som, volumes e cores que apenas por

mediação de artefatos alcançam o estatuto do sentido. Por sua vez, na condição de construídos, a mesma junção é o relato das mediações realizadas pelo complexo neurocerebral muscular junto a outros planos de auto organização e inorganicidade.

Embora considere o mérito do modelo do "ator-rede" em contornar as limitações antropocêntricas da noção de mediação, por concebê-la como agenciamentos não restritos aos humanos, mas sendo capazes de gerar efeitos associativos nas redes das ecologias sociotécnicas, evito a sua tônica pragmático-interacionista em razão da indefinição ontológica que o caracteriza. Em lugar de agenciamentos gerando associações, em se tratando do audiovisual, a opção recai na matéria própria a cadeias sociais de interdependências técnico-funcionas. Recorro à perspectiva defendida por Tim Ingold (2015) quando, insatisfeito com o que entende por abusiva recursividade à ideia de materialidade, observada em certa bibliografia voltadas aos estudos sociais da ciência, ele retorna à concepção de matéria.

À contramão do que denomina de "modelo hilemórfico", o qual reduziria a coisa ao objeto e a vida à agência, para Ingold (2012) o caráter próprio aos processos vitais é vazarem, porque na circulação dos materiais, que estão na origem das formas, os movimentos as diluem e prenunciam na sua continuidade, outras formações. Conceber a matéria na figura de uma "aranha" lhe serve para dispensar o conceito de agência. A recusa diz respeito à definição mesma de agência, a qual supõe um potencial em si que, quando equipado das ferramentas certas, projetar-se-ia operacionalizando o ambiente ao sabor das suas finalidades, exercendo o controle sobre as materialidades. À semelhança das aranhas, ao contrário do agente, haveria fios urdidos, porque a urdidura seria a própria matéria. Indispondo-se, logo, ante a disjunção forma e matéria, ele contemporiza aflutuação inerente à ideia de matéria. A seu ver, a matéria consiste no seguir continuamente infinito, um advir e ir de materiais flutuantes, diluindo-se na composição de misturas igualmente transitórias. Sempre transformacionais, à mercê do movimento relacional, as matérias consistem, enfim, nas teias que elas próprias compõem.

Portanto, nos rastros do modelo hilemórfico, entendo estar na audiovisualidade a matéria que, a um só tempo, "dar voz" a encadeamentos funcionais tão largos quanto diversificados e a visibilidade circunstancial dessa matéria relacional em devir permanente. Se a matéria corresponde à urdidura na qual contrastam entre si, porque contracenam, diferentes signos, o audiovisual diz respeito ao tramado de matérias cujo valor está respaldado na autoridade que goza de apresentar e refletir signos.

A conversão dessa orientação de método para a adoção de procedimentos técnicos na análise do filme *República dos assassinos* se consubstancia na execução dos três seguintes movimentos em mútua referência ao problema das mediações:

1 – Descrição densa da matéria fílmica, considerando nela os efeitos do cruzamento de escolhas e convenções artísticas na composição da *mise en scene*, no que tange ao entretido de imagens visuais e sonoras;

2 – Comentar a concretização cênica da trama dramatúrgica, para expor quais seriam algumas das relações propostas e realizadas no filme;

3 – No comentário, fazer contracenar a processualidade da obra com outras dinâmicas que, reticuladas entre si, urdiram o estágio da sócio-história em que se posicionam como uma mesma matéria relacional.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Durante o desenvolvimento da pesquisa a respeito das designações sistêmicas sobre o popular no audiovisual brasileiro (Farias, 2020), tornou-se notório que, entre os gêneros artísticos posicionados no seu panorama contemporâneo, o chamado "filme de favela", bem como os seriados para TV focalizando o confronto das forças estatais de segurança com organizações criminosas em áreas periféricas urbanas, despontam como facetas da mesma divisão ficcional pelo já volumoso estoque de produções. Algo assim sinaliza para o êxito dessa divisão junto aos públicos do mercado interno, mas igualmente à repercussão internacional obtida por muitos dos seus títulos.

Em razão da opção, na mesma investigação, pelo desenho metodológico entrosando a sociogênese à arque-genealogia das formas/formatos dos bens simbólicos, notou-se ainda a forte concentração na filmografia realizada no Brasil, no intervalo dos anos de 1970 e meados da seguinte, de obras cujas tramas e personagens orbitam em torno da triangulação envolvendo emprego da força bruta, crimes e sexo no tratamento dado a tópicos à maneira de esquadrão da morte, máfias da contravenção, tráfico de drogas, corrupção policial e de agentes da esfera política e outros que se fizeram afins na composição de uma constelação entretendo estética neorrealista, denuncia social e crítica política.

Baseado no romance homônimo assinado por Agnaldo Silva (1976), com direção de Miguel Faria Júnior, lançado em 1979, a trama de *República dos assassinos* acompanha o julgamento do policial Mateus (Tarcísio Meira), fazendo recurso narrativo seja a *flashbacks* quanto ao esquema folhetinesco de tramas paralelas. Tais equacionamentos cumprem a função de expor o intricando das redes de convívio e de interesses diversos do julgado, às quais vão da dimensão lícita legal composta por políticos e empresários bem-sucedidos a figuras do submundo da prostituição e agentes imersos na prática de crimes – tráfico de drogas, extorsão, roubos de carros etc. Ele está disposto no centro dessas órbitas e responde à acusação de exercer o protagonismo nos círculos de matadores – conhecido como "esquadrão da morte", naquele período, no Rio de Janeiro.

Conciliados na trama, legalidade, corrupção, paixão, sexo, homicídios, traições instabilizam os sensos de moralidade na trama, algo concatenado à característica dúbia de entrosar gêneros cinematográficos. Sobressai a adoção da estética realista própria ao *thriller* policial, prioriza-se cenários urbanos com o emprego da paleta de cores frias ou dessaturadas para gerar a atmosfera de decadência moral. A angulação das câmeras, adotando planos inclinados (holandeses) evita precisar os focos, tomando à direção dos desvios para colocar em cena personagens ambíguos frente aos desígnios do quadro moral legítimo. Ainda que a

composição dos personagens tenda realçar um ou outro traço, resultando em estereótipos reiterando papeis sociais cristalizados, pelo fugidio dos ângulos, a narrativa fílmica insere a duplicidade comportamental dos personagens. A ambiguidade e transitividade valorativa descarta, assim, a fronteira rígida do bem e do mal, com isto Mateus – o macho viril heterossexual, agente da violência física –, excede o envolvimento sexual com mulheres para transar com o travesti Eloína (Anselmo Vasconcelos). Se a objetificação do corpo de mulheres ao sabor do desejo masculino reiterava um recorrente viés patriarcal, na mesma medida aproximava o filme das produções que à época eram rotuladas de pornochanchada. O triangulo estabelecido entre Mateus, Eloína e seu namorado, o "puxador de carro" Carlinhos (Tônico Pereira), contraria, porém, o domínio da norma heterossexual, a princípio, encarnada na figura estereotipadamente máscula do policial bruto.

As convenções seguidas em *República dos assassinos* retomam a estética do filme *noir* clássico (dueto entre o claro e o escuro, a decadência urbana, a dubiedade moral), surgido ao final da Segunda Guerra mundial na cinematografia internacional como um padrão na produção e circulação (capitaneado por Hollywood). Ao mesmo tempo, a situação política do país, sob égide de um regime de repressão durante a ditadura civil

militar, repercute nos tons cinzentos esfumados que prevalecem nas situações em que agentes das forças de segurança estatal contracenam, quase sempre em ocasiões promíscuas, com políticos, milionários, meliantes, traficantes e tantas outras pessoas

imersas na ilegalidade e na ilicitude (Almeida, 2007; Cardoso; Santos, 2023). O acoplamento entre as coordenadas do filme internacional e o regime ditatorial naquele estágio da República brasileira desdobrou o fordismo periférico em um país onde a dinâmica capitalista combinou dependência financeira, tecnológica e científica com o achatamento da remuneração do trabalho para viabilizar uma estrutura urbano-industrial bem concentrada espacialmente em regiões, cidades e nestas, em determinadas áreas em que se circunscreveu uma sociedade de consumo reduzida e restritiva em meio à generalizada retenção de renda e recursos nas faixas superiores da estratificação social.

A organização social da cinematografia, àquela altura, compôs esse contexto na medida em que o advento da Empresa Brasileira de Filmes S.A (Embrafilme) avançava o empenho do Estado interventor e regulador comprometido com a economia de escala, mas no plano da industrialização do simbólico. A estatal respondia, no entanto, pelos interesses de um círculo estreito de produtores e distribuidores, em um mercado do audiovisual premido pela crescente presença do filme estadunidense e da ascendente hegemonia da TV aberta comercial (Amancio, 2018).

As escolhas concretizadas na *mise em scene* de *República dos assassinos* estiveram formadas pelas mediações sociotécnicas próprias à tessitura da matéria histórica do país na passagem dos anos de 1970 para os seguintes. No compasso das décadas, em mútuo engendramento com outras afins, só que transfiguradas em saberes anônimos, as mesmas iniciativas se virtualizaram como sedimentos simbólicos na montagem de um acervo de

formas expressivas nucleado pelo tema da violência urbana no Brasil. Desse arquivo, ainda que sujeito a usos seletivos, os esquemas representacionais respaldados num repertório de signos sobre a contrastividade sociogeográfica classista-racial na perfilação de poderosos e oprimidos, a truculência empregada pelo aparato policial, a corrupção em diferentes instâncias, a figuração masculinista da capacidade de agência, entre outros aspectos, vem sendo atualizados nas fronteiras móveis do espaço estético-institucional do audiovisual brasileiro, em particular na consagração da "favela" como gênero fílmico e de séries televisuais.

CONCLUSÕES

Atendo-se à *República dos assassinos*, ficou notório que a opção realista do filme visa retratar a situação do país à luz das relações dúbias entre ordem e desordem, legalidade e ilegalidade/ilicitude, moral e imoralidade durante o estágio final da ditadura civil-militar. Ao mesmo tempo, os enquadramentos institucionais das escolhas estéticas plasmaram a produção da obra, inscrevendo-a na materialidade do mesmo estágio da dinâmica sócio-histórica triangulando cultura, Estado e capitalismo. A pesquisa do contexto cinematográfico referente à consolidação do gênero policial no Brasil, portanto, abre possibilidades a novos exames acerca do recurso teórico-analítico feitos às mediações sociotécnicas para refletir sobre as reciprocidades entre maneiras de realizaçãoartística, modos de produção cultural e conjunturas sócio-históricas.

Ainda sob esse ponto de vista, os resultados da pesquisa contribuem no sentido do fomento à imaginação socioantropológica sobre a transformação da experiência em arquivos compostos por esquemas sígnicos representacionais. Esquemas este que, pela sua natureza virtual, estão à disposição para usos diversos dependentes das circunstancialidades. Mas, igualmente, sinalizam na direção do entendimento da regulação possível das circunstâncias pela atualização de tais acervos de conhecimento. O exercício de acompanhar a tensão estabelecida entre ruptura e duração, portanto, reinsere o debate acerca da memória social, em que contracenam, na percepção imediata das presenças, formas expressivas, padrões de sensibilidades, quadros categoriais e repertórios de signos, fórmulas institucionais de circulação e distribuição de estoques de conhecimento e relações de poder.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Marco A. O cinema policial no Brasil: entre o entretenimento e a crítica social. **Cadernos de Ciências Humanas – Especiaria**, v. 10, n.17, jan./jun., 2007, p. 137-173.

AMANCIO, Tonico. Sob a sombra do Estado: Embrafilme, política e desejo de indústria. In: Fernando Pessoa Ramos & Sheila Schvarzman (orgs.): **Nova história do cinema brasileiro, vol. 2**. São Paulo: Edições SESC, 2018.

CALLON, Mcihel. The role of hybrid communities and socio-technical arrangements in the participatory design. **Journal of The Center for Infomration Studies** (5), p. 03-10, 2004.3.

FARIAS Jr., Miguel. **República dos assassinos**. Brasil: 1979.

CARDOSO, João B. F.; SANTOS, Roberto E. O filme policial no cinema brasileiro. **ALCEU** (Rio de Janeiro, online), V. 23, Nº 51, p.123-140, set./dez. 2023. Acessado em 15/07/2026, https://doi.org/10.46391/ALCEU.v23.ed51.2023.196

INGOLD, Tim. **Estar vivo:** ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Editora Vozes Limitada, 2015.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social**: uma introdução à teoria do ator-rede. Salvador: EUFBA, 2012.

SILVA, Agnaldo. **República dos assassinos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.