

O pacto social da violência: violações de Direitos Humanos em “República dos Assassinos”

Gabriel Chavarry Neiva*

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Tatiana Oliveira Siciliano**

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Recebido em: 31 set. 2024

Aprovado em: 12 jul. 2025

Publicado em: 30 abr. 2026

* Pesquisador em Estágio de Pós-doutorado na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Comunicação. Doutor em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro; Mestre em Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; graduado em História pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: gneiva10@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-3873-458X>

 <http://lattes.cnpq.br/9635383813611759>

** Professora na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social. Doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; Mestre em História, Política e Bens Culturais pela Fundação Getúlio Vargas; graduado em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. E-mail: tatianasiciliano@puc-rio.br

 <https://orcid.org/0000-0001-6867-195X>

 <http://lattes.cnpq.br/8087260703487460>

Resumo

A discussão sobre a existência de forças paramilitares no Rio de Janeiro é fundamental para a compreensão da sistematização de práticas de violência urbana e violações dos Direitos Humanos, historicamente presentes na sociedade contemporânea. Este artigo tem como objetivo a discussão do tema a partir do filme *República dos Assassinos* (dirigido por Miguel Faria Jr.), que já em 1979 narrava a formação do Esquadrão da Morte, consolidado no final da década 1960 por agentes da polícia carioca, dos quais muitos prestaram serviços também para o aparelho repressivo do regime militar. Por meio de análise fílmica de contexto histórico (Vanoye; Goliot-Lété, 1994; Aumont; Michel Marie, 2004) discute-se como a obra apresenta um esquema de alianças na sociedade civil para consolidar estes grupos de extermínio. A tolerância com as execuções sumárias e atos ilegais destes personagens é crucial para se entender a acumulação histórica da violência não só no Rio de Janeiro por mais de meio século, mas também estende ao resto do Brasil do século XXI.

Palavras-chave: Esquadrão da Morte. Violação dos Direitos Humanos. Grupos de Extermínio. Cinema Brasileiro. *República dos Assassinos*.

A social pact of violence: Human Rights violations in “Assassin’s Republic”

Gabriel Chavarry Neiva

Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brazil

Tatiana Oliveira Siciliano

Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brazil

Received: 31st Sept. 2024

Approved: 12th July 2025

Published: 30th Apr. 2026

* Postdoctoral Researcher at the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro, Postgraduate Program in Communication. PhD in Communication from the State University of Rio de Janeiro; MA in Anthropology from the Federal University of Rio de Janeiro; BA in History from the Fluminense Federal University. Email: gneiva10@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-3873-458X>

 <http://lattes.cnpq.br/9635383813611759>

** Professor at the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro, Department of Social Communication. PhD in Social Anthropology at the Federal University of Rio de Janeiro; MA in History, Politics and Cultural Heritage from Getúlio Vargas Foundation; BA in Social Communication from the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro. Email: tatianasiciliano@puc-rio.br

 <https://orcid.org/0000-0001-6867-195X>

 <http://lattes.cnpq.br/8087260703487460>

Abstract

The discussion about the existence of paramilitary forces in Rio de Janeiro is essential for understanding the systematization of urban violence practices and Human Rights violations historically present in contemporary society. This article aims to address the topic through the film *República dos Assassinos* (directed by Miguel Faria Jr.), which, as early as 1979, narrated the formation of the *Death Squad*, consolidated in the late 1960s by agents of the Rio de Janeiro police – many of whom also collaborated with the repressive apparatus of the military regime. Through a film analysis within its historical context (Vanoye; Goliot-Lété, 1994; Aumont; Michel Marie, 2004), the article discusses how the film presents a scheme of alliances within civil society that enabled the consolidation of these extermination groups. The tolerance of summary executions and illegal acts committed by these characters is crucial to understanding the historical accumulation of violence not only in Rio de Janeiro over more than half a century, but also in 21st century Brazil as a whole.

Keywords: Death Squad. Human Rights Violations. Extermination Groups. Brazilian Cinema. *República dos Assassinos*.

*Do rio que tudo arrasta
Se diz que é violento
Ninguém diz violentas
Às margens que o cerceiam
(Bertold Brecht).*

Em 24 de outubro de 2020, o jornalista Eduardo Reina e o historiador Lucas Pedretti publicam no jornal *Folha de São Paulo* um artigo com o seguinte título: “Esquadrões mataram em 3 anos o dobro da ditadura em 21”. No subtítulo a explicação: “Relatório dos EUA aponta mais de 800 vítimas de grupos de extermínio entre 1968 e 1971, crimes que contavam com a cumplicidade do regime militar”. O documento faz parte de uma remessa enviada, ao Brasil, em 2014, pelo governo estadunidense à Comissão Nacional da Verdade. Como informação destaca ser Niterói (RJ), mais especificamente a região de São Gonçalo, a cidade a contar com maior número de assassinatos por tais grupos. Ainda no estado do Rio de Janeiro, a Baixada Fluminense surge como outro importante território de ação homicida por grupos de extermínio. As vítimas eram majoritariamente pobres, negras e moradoras das favelas, sem acesso ao aparato jurídico e despossuídas de capital político para serem, minimamente, escutadas. Os algozes, dotados de poderes extraleais, gozavam da cumplicidade com o alto escalão do governo militar.¹

A trajetória das forças paramilitares no Rio de Janeiro, e consequentemente em boa parte do país, tornou-se um elemento importante para compreender como certos aspectos da ditadura civil militar fornecem uma chave de explicação sobre o Brasil contemporâneo. O presente artigo analisa, sob viés histórico social, o filme *República dos Assassinos*, de 1979, que narra a formação do Esquadrão da Morte carioca no final dos anos 1960. Assim, o filme representa práticas de violência urbana e violações nos Direitos Humanos, e como parte da sociedade civil reagiu e se relacionou com estes acontecimentos, elementos cruciais para compreender o Brasil do século XXI.

Marcos Napolitano (2015) defende o uso das fontes audiovisuais e musicais, desde que elas sejam tomadas “por seus códigos internos de funcionamento e as representações da realidade histórica ou social nela contidas (ou seja, o seu conteúdo narrativo propriamente dito)” (*Idem*, p. 237) e não cobradas como “registros mecânicos do real” (*Ibidem*, p. 244). Filmes

1 O jornalista e cientista político Bruno Paes Manso, em *A República das Milícias: do esquadrão da morte à era Bolsonaro* (2020), faz uma reportagem historiográfica sobre o surgimento das milícias no país e aponta a formação dos esquadrões da morte, presentes em diversos estados do Brasil, como precursores das atuais milícias. A formação dos grupos paramilitares surge dentro da polícia e, durante o governo militar, os matadores tinham fortes relações com a cúpula do poder.

contribuem para “fixar a imagem” de determinado período e da sociedade no qual se insere, por isso, o pesquisador deve ter em mente, em qualquer análise, que todo filme, seja ele ficcional ou documental, não deixa de ser “uma manipulação do real” (*Ibidem*, p. 282). Contudo, defende que audiovisual pode ser um recurso muito rico se “buscar[mos] os elementos narrativos [do] ‘que um filme diz e como diz’” (*Ibidem*, p. 282). Afinal, como resume Mônica Kornis, na mesma linha que Napolitano, “a análise fílmica [...] pode ser transformada em documento para pesquisa histórica ao articular, ao contexto histórico e social que o produziu, um conjunto de elementos intrínsecos à expressão audiovisual” (Kornis, 2008, p. 56).

Em *Ensaio sobre a análise fílmica*, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994) enumeram e propõem alguns enquadramentos analíticos no audiovisual. Para os autores, antes de tudo, “analisar um filme é também situá-lo em um contexto, em uma história” (*Ibidem*, p. 23). História aqui entendida como um espaço diegético, relativo ao conteúdo narrativo e ao universo ficcional do filme. Vanoye e Goliot-Lété definem o cinema como uma “arte de representações que gera produções simbólicas” e que, por tal razão, “exprimem mais ou menos diretamente, mais ou menos explicitamente, mais ou menos conscientemente, um (ou vários) pontos de vista sobre o mundo real” (1994, p. 61). Assim, nossa intenção é compreender e discutir o filme *República dos Assassinos*, não pelas escolhas estéticas de seu diretor Miguel Farias Jr. e nem pelos recortes narrativos utilizados na adaptação da linguagem textual do romance de Aguinaldo Silva para o roteiro audiovisual. Interessa-nos, principalmente, o caráter de denúncia do filme. Como os autores (cineasta e escritor) representaram os conflitos, a visão de mundo de determinadas camadas sociais durante os anos de chumbo do governo militar, a partir da formação de um grupo paramilitar de extermínio, como o esquadrão da morte e produziram tal obra, ainda sob o manto repressivo da ditadura.

O teórico de literatura Fernando Moreno Turner (2003) – ao refletir sobre a narrativa ficcional durante o período da ditadura militar chilena – chama a atenção de que, se em uma primeira olhada, a ficção assume o espaço da denúncia e da resistência, após certo distanciamento, inclusive temporal, é possível notar que os discursos sobre os acontecimentos recentes se amalgamam ao ato imaginativo, de tal modo que não podem ser separados. São importantes não por evocarem representações de um passado, mas por provocarem reflexões de como certas dimensões históricas são apropriadas e reconfiguradas a partir da ficção.

Daí a escolha de *República dos Assassinos* pela obra fornecer diretamente uma conexão que associa a formação do Esquadrão da Morte com a cristalização das forças milicianas que se destacaram no Rio de Janeiro a partir de metade da primeira década de 2000 (Manso, 2020). Apesar da relevância desta chave de análise, defende-se aqui que o material proporciona uma interpretação mais complexa sobre o papel e a formação das forças paramilitares. Desta forma, *República dos Assassinos* produz um esquema explicativo convergente com as alianças formadas para o fortalecimento de grupos de extermínio na Baixada Fluminense a partir da mesma década de 1960. Pois, conforme José Claudio Alves (2020), três poderes (policial, econômico e político estatal) foram centrais para estes grupos na Baixada. Estes mesmos setores são representados no filme, tendo como única diferença entre eles, uma maior ênfase

no longa metragem acerca do papel da imprensa na divulgação dos feitos dos paramilitares cariocas.

Com isso, a principal tese presente no filme se escora na concepção de que o Esquadrão da Morte se constitui e se fortalece a partir de alianças entre setores do Estado e sociedade civil em plena ditadura militar. Para além disso, estes atores, supostos solucionadores da violência urbana, rapidamente se tornaram vetores principais deste mesmo problema. Isto posto, *República dos Assassinos* fornece uma interpretação que foge de discursos ligados ao senso comum sobre esta mesma época de “ausência” de violência urbana. O Rio de Janeiro/Brasil não era um lugar em que “se podia andar na rua a qualquer hora”.² E não só isso, as práticas de força utilizadas pelos grupos de extermínios geraram um padrão de truculência incorporada – com apoio de certos estratos sociais – mesmo após o fim da Ditadura Militar, com o regime democrático já estabelecido.

Entende-se, aqui, a análise deste longa metragem ficcional, adaptado a partir de um romance literário “baseado em fatos reais” ocorridos no Rio de Janeiro entre a década de 1960 e 1970 produz um enquadramento de fatos comumente soterrados sobre este processo. A partir dos conceitos de Michael Pollak (1989), compreende-se que elementos presentes na película fornecem fragmentos de uma espécie de “memória esquecida” sobre o cotidiano do regime militar no Rio de Janeiro e como a normatização da violência urbana e do abuso das forças paramilitares tem em tal período uma recorrência reverberada nas décadas subsequentes. Jeanne Marie Gagnebin (2014) traz a imagem da mortalha tecida e desmanchada por Penélope, a cada dia, em a Odisseia como metáfora para o trabalho da memória. O tecer e o desmanchar são análogos ao lembrar (a trama) e ao esquecer (a urdidura), ressaltando que não existe memória sem esquecimento e que o bordado da lembrança é uma forma de articular o passado e destacar o que deve ser lembrado e esquecido. Livros e filmes tornam-se rastros de uma memória que pode ser reconstruída em outras temporalidades, e como um trabalho de escavação, trazer para a superfície questões ainda presentes na sociedade.

Assim, *República dos Assassinos* concatena com o conceito de “acumulação social da violência” no Rio de Janeiro elaborado por Michel Misse (2008). Assim, compreende-se como a partir da década de 1950 até os dias contemporâneos, foi estabelecido um paradigma de violência urbana e de métodos fora do espectro jurídico legal para a tentativa de resolução (malsucedida) deste cenário. Neste sentido, *República dos Assassinos* justamente se situa historicamente num vértice importante deste processo, por conta da convergência com esta

2 Manso (2020) discorre sobre a utopia de um “território edênico” nos anos 1950, que promovia a “mistura cultural” entre o morro e o asfalto através dos ritmos musicais. Contudo, na década de 1960 a “criminalidade” torna-se questão nas grandes metrópoles, que crescem desordenadamente em um país que se transforma em mais urbano do que rural. O temor à violência urbana das elites e classe médias e a ameaça da massa periférica que começa a reivindicar seu espaço na sociedade de consumo, abre espaço para os grupos criminosos.

representação no auge do período da ditadura civil militar e por se estabelecer como metonímia desta problemática para o resto do país (Misse, 2008, p. 382). A partir disso, reforça-se aqui como metodologia uma análise temática de contexto histórico social do filme, conforme sugerido por Jacques Aumont e Michel Marie (2004). Assim, os fragmentos dos elementos narrativos deste esquema sócio-histórico exposto na película serão o alvo principal desta pesquisa.

I. República dos Assassinos e seu esquema sócio-histórico

O filme *República dos Assassinos* foi lançado no circuito comercial de cinema no Brasil em novembro de 1979,³ ainda sob a vigência da ditadura civil-militar. Sua duração tem cerca de uma hora e quarenta e cinco minutos, tendo sido dirigido por Miguel Faria Junior e roteirizado pelo diretor, junto à Leopoldo Serran e Aguinaldo Silva. A película é uma adaptação do romance literário homônimo, escrito por Silva em 1976, sendo este uma espécie de versão ficcionalizada de acontecimentos que ele vivenciou enquanto atuava como repórter policial entre a década de 1960 e 1970. O fio basilar do filme se desenrola a partir das práticas criminais dos chamados “Doze homens de ouro” (rebatizados como *Homens de Aço* na película), as alianças que estes forjaram e as consequências dos crimes dos mesmos sobre o panorama da violência urbana durante aquele período.

A trama principal acompanha a ascensão e queda de Mateus Romeiro, interpretado por Tarcísio Meira, inspirado principalmente em Mariel Mariscotte, um dos mais celebres membros dos “Doze homens de Ouro” e o rastro de violência que este deixa pela cidade. Assim, o seu catalisador principal é o assassinato de um dos membros da sua gangue de ladrões de carros, Carlinhos, papel exercido por Tonico Pereira, que o leva a ser processado e confrontado por sua viúva, a travesti Eloína (Anselmo Vasconcellos).

Além desta narrativa, o filme traça justamente um esquema sócio-histórico que envolve diversos setores da sociedade carioca. Para além de Mateus Romeiro, temos outros policiais, membros do *Homens de Aço*, cuja ação passa a ser descrita como Esquadrão da Morte. O poder estatal é representado pelo secretário de segurança do governo estadual do Rio de Janeiro, Clemente (Ítalo Rossi), inspirado na figura de Gustavo Borges, ocupante deste cargo em 1969, quando o governador Negrão de Lima sanciona estes policiais com a “honraria”, uma espécie de “licença para matar”, que acaba se desdobrando em outras ações ilegais do grupo. Há também o setor da imprensa, representado por um dono de jornal não identificado nomeado como Gilberto Chagas (José Lewgoy) e o jornalista Jarbas Teixeira (Flávio San

3 Tais detalhes foram retirados da página oficial da *Cinemateca Brasileira* (Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=025038&format=detailed.pft>. Acesso em: 12 out. 2024).

Thiago), o que expõe como este setor ajudou a produzir uma narrativa de exaltação às ações de violações humanas e crimes subsequentes realizadas pelo grupo.

Apresenta-se também as relações pessoais que Mateus Romeiro desenvolve com uma atriz de cinema e teatro, Marlene Gloria, interpretada por Sandra Brea e inspirada pela trajetória de Darlene Gloria. O filme também se debruça sobre o namoro que ele tem com Regina (Sylvia Bandeira), filha de Gilberto, dono do jornal que coloca o Esquadrão da Morte cotidianamente nas suas primeiras páginas. Romeiro também desenvolve um encontro sexual com Eloína, antes do mesmo ter assassinado, de modo sumário, seu parceiro. Este último enlace representa um registro de memória pouco encontrado durante o período ditatorial, dando protagonismo e presença a uma membra da comunidade LGBT, cuja repressão era então comumente silenciada. Analisa-se, no decorrer do artigo, como este esquema caleidoscópico ajuda a entender o processo de acumulação social da violência que foi se desenrolando desde antes da consagração deste grupo de extermínio.

II. A construção da reportagem policial adaptada para linguagem audiovisual

Tal esquema caleidoscópico foi primeiro apresentado como “romance reportagem” de Aguinaldo Silva, fonte principal para a realização do roteiro deste filme. O autor cujo romance serve à adaptação fílmica, na época da publicação, em 1976, transitava entre as páginas policiais do jornalismo e foi, dois anos depois, o editor do primeiro jornal homossexual do país, *Lampião da Esquina*. Tal subgênero se tornou recorrente nesta mesma época da ditadura civil militar, em que repórteres desenvolveram histórias a partir de suas matérias jornalísticas que denunciavam casos de abuso da força policial e comumente tiveram os grupos paramilitares como personagens de destaque. O Rio de Janeiro constituiu-se como um lugar principal de tais narrativas. *Lúcio Flávio, passageiro da agonia*, romance escrito pelo também repórter José Louzeiro em 1975, narrou a trajetória de Lúcio Flavio, membro de gangue de assaltos de rua, cujo relato ajudou a escancarar a atuação de liderança do Esquadrão da Morte no seu grupo de crimes contra a propriedade. Em 1976, com o roteiro coescrito por Louzeiro, o diretor Hector Babenco lançou nos cinemas a versão cinematográfica homônima do livro, que gerou um sucesso notável nas bilheteiras do cinema nacional.⁴

As películas *Lucio Flavio, passageiro da agonia* e *República dos Assassinos* fazem parte do que Marco Antonio de Almeida (2007) chamou de “gênero policial brasileiro” e sua vertente na década de 1970 são frutos da vontade de denúncia do aparelho repressivo (Almeida, 2007,

4 “Lúcio Flávio, passageiro da agonia” vendeu cerca de 5 milhões de ingressos na bilheteria, sendo ainda um dos dez filmes mais vistos no cinema brasileiro. Ver: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/os-filmes-brasileiros-com-maiores-bilheterias-na-historia-22516914>. Acesso realizado em 13 de outubro de 2024.

p. 142). Por sua vez, Andrea Ormond (2016) aponta a unicidade destes registros que acabam por representar o surgimento de uma “cultura de violência”, cuja “bestialização” espelhou uma “realidade” de brutalidade urbana. Este caráter acusatório não era unânime na produção da época. No mesmo ano que foi lançado *República dos Assassinos*, em 1979, Antonio Calmon dirigiu “Eu matei Lúcio Flávio”, cuja trama se baseava numa biografia que heroizava a figura de Mariel Mariscotte, interpretado por Jece Valadão.⁵

III. Caleidoscópio de alianças

O ódio não é, de modo algum, uma reação automática à miséria e ao sofrimento; ninguém reage com ódio a uma doença incurável ou a um terremoto, ou, no que concerne ao assunto, as condições sociais que aparecem ser imutáveis. O ódio aparece apenas onde há razão para supor que as condições poderiam ser mudadas, mas não são. Reagimos com ódio apenas quando nosso senso de justiça é ofendido.

(Hanna Arendt, 2022, p. 39).

III.1- O poder policial: O Esquadrão da Morte

Conforme já relatado anteriormente, o personagem principal de “República dos assassinos” é Mateus Romeiro (Tarcísio Meira), inspirado na figura de Mariel Mariscotte, policial parte do Esquadrão da Morte, ali conhecido como *Scuderie Le Cocq*, a partir do final dos anos 1960. Mesmo com tal destaque, o filme também demonstra como o Estado foi parte crucial para seu fortalecimento. Não por acaso, umas das primeiras cenas traz Romeiro dizendo que “o Estado, o secretário de segurança e a imprensa lhe dá plenos poderes”. Trata-se de uma passagem didática para explicar como tal grupo de extermínio ganhou força naquele contexto. Em sequência, apresenta-se a cena de “coroação” dos “Doze Homens de Aço” pelo governador da cidade e o secretário de segurança em 1969, sendo este último representante chave das relações entre o Esquadrão e instituições estatais na película. Tal

5 Eduardo Rocha (2021) rememora a divulgação de “Eu matei Lúcio Flávio” no programa de televisão “Os trapalhões” em 1979, em que Jece Valadão, interpretando Mariel Mariscotte, aparece em um quadro de humor resolvendo uma briga de bar empunhando uma arma e destruindo o estabelecimento de forma arbitrária, ao modo extralegal típico do Esquadrão da Morte.

movimento se configura como mais uma tentativa de criar um “grupo de elite” para tentar resolver os problemas da violência urbana, mesmo que tenha incentivado arbitrariedades extrajudiciais e ações ilegais.⁶

Tal momento histórico tem relação chave com o processo de acumulação social da violência que ocorre no Rio de Janeiro a partir da década de 1950. Assim, a primeira atuação dos grupos de extermínios, surgidos justamente para lidar com a questão da violência urbana, no combate aos crimes contra a propriedade, se dá na iniciativa do general Amaury Kruehl, criando a chamada “Turma Volante de Repressão aos assaltos de mão armada” (TVRAMA). Este grupo utilizava práticas arbitrárias de violência contra as gangues de assaltantes e perderam força ao assassinarem um operador de câmera da emissora de televisão Tupi em 1958. Porém, conforme Ricardo Augusto dos Santos (2020) nota, o TVRAMA cria um paradigma de coerção arbitrária e violações de direitos humanos entre as forças policiais para “agirem fora das normas constitucionais nos casos de violência urbana” (Santos, 2020, p. 483).

Posteriormente, a morte do inspetor Milton Le Cocq pelo contraventor do jogo do bicho, “Cara de cavalo” criou uma maneira de agir de modo arbitrário, coincidindo com a instalação da ditadura civil militar. Criou-se, então, a *Scuderie Le Cocq*, grupo de policiais cuja atuação truculenta se configura como “justiceiros”, aplicando execuções sumárias e posteriormente estabelecendo uma rede criminosa entre gangue de roubo de carro e contraventores. Aliás, estas ações ilícitas justamente os posicionam como quem supostamente deveriam “combater” com seus métodos de violência arbitrária.

A relação com o contexto político autoritário não se dá diretamente com esfera federal, mas sim com a rotina estabelecida dentro do Estado do Rio de Janeiro. Para além da cena de “homenagem” a personagens modelados por membros da “Scuderie Le Cocq”, nota-se a presença do secretário de segurança pública do Estado nomeado como Clemente e inspirada na figura de Gustavo Borges. Este coronel foi figura central na gestão estadual de Carlos Lacerda (1960-1965) no então nomeado Estado da Guanabara e manteve-se no poder pós golpe e “teve seu nome ligado a repressão de adversários no regime militar” (Santos, 2020, p. 486).

Assim, a chamada Doutrina da Segurança Nacional, paradigma político central da ditadura militar, guiou esse projeto de uso abusivo da força capitaneado pelos grupos de extermínios como o Esquadrão da Morte. Tratava-se, então, de uma extensão da eliminação do “inimigo interno”, pois estes “bandidos” e “marginais” podiam ser visto como ameaça à soberania do país. Esta conceitualização deflagrou o que Carlos Fico (2004) denominou como “utopia autoritária”. Assim, as forças militares não mediram esforços para enfraquecer quaisquer atores e forças sociais contrárias ao regime autoritário. Isso se estendeu, então, à

6 Em 7 de outubro de 2024, o recém-reeleito prefeito do Rio de Janeiro, Eduardo Paes, anuncia um plano de criar um “grupo de elite” de guardas municipais armados (Disponível: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/eleicoes/2024/noticia/2024/10/07/paes-quer-criar-grupo-de-elite-guarda-municipal.ghtml>. Acesso em: 13 out. 2024).

questão da violência urbana e foram utilizados expedientes similares a dos aparelhos repressivos da polícia política do regime, sendo torturas e execuções sumárias práticas rotineiras do abuso de força destes grupos.

David de Mello Neto (2021, p. 321) aponta, em seu estudo histórico social sobre o Esquadrão da Morte, que “nem tudo que infringe a lei é considerado como violência urbana”. Mesmo com as constantes violações de Direitos Humanos realizadas pelo grupo de extermínio, tal expediente era respaldado por uma concepção de que tais práticas eram justificadas diante da “marginalidade” que fazia parte da paisagem da violência urbana. Depreende-se como estas ações se conectam com parte da construção do discurso cotidiano da ditadura civil militar. Tratava-se, afinal, de um projeto de “limpeza moral” das cidades, assim a “utopia autoritária” implementaria a quaisquer custos a eliminação do “inimigo interno”, mesmo tendo como alvo “criminosos comuns” sem conotação de crítica política ao regime.

O temor dos pobres e das “classes perigosas” aumenta na proporção do crescimento urbano desordenado; A aglomeração da massa de miseráveis (*a mob*) é tematizada desde o século XIX, tendo as cidades de Paris e Londres como palcos de um “espetáculo da pobreza” declamados nas ficções e nos jornais (Bresciani, 2004). As décadas de 1950 e 1960 marcaram o Brasil por um crescimento urbano acelerado com a migração rural para as grandes cidades, como Rio de Janeiro e São Paulo. Na década de 1950, 63,84% – conforme dados censitários do IBGE – viviam no campo, 20 anos depois, na década de 1970, o quadro se inverte para 44,08% da população rural contra 55,92% da urbana. Se o crescimento populacional, assim como a miséria, não explica diretamente o fenômeno da violência, a extrema desigualdade na distribuição de renda, a falta de oportunidades de ascensão social e a exclusão dos mais pobres aos direitos básicos de cidadania, inseridos em uma lógica capitalista que confere status, poder e direitos a quem pode consumir, ajudam na compreensão do aumento da violência urbana (Vieira Neto, 2011). Como adverte Hanna Arendt, na epígrafe deste subtítulo, o ódio nasce do sentimento de injustiça aliado à perspectiva de que as coisas poderiam ser diferentes. A violência surge, assim, instrumentalmente como reação.

As violações de Direitos humanos cometidas pelo Esquadrão da Morte capitaneado por Mateus Romeiro não fizeram com que estes mesmos fossem considerados transgressores ou bandidos. Neste âmbito, a categoria de “bandido” é evidenciada como uma construção social (Misse, 2010, p. 45), em que sua subjetivação se cristaliza como processo de validação social. Portanto, o filme explicita recorrentemente como as ações do grupo de extermínio eram validadas nas suas alianças dentro da sociedade civil, sendo as execuções sumárias o principal artífice de abuso de força do grupo.

Desta forma, *República dos Assassinos* explicita o abuso de força ilegal do grupo paramilitar em três cenas chave. Apresenta-se a execução do “bandido” Silverinha (José Dumont), inspirado em “Mineirinho”, figura célebre do submundo carioca da década de 1960. Tal acontecimento, aliás, se dá em 1962, antes do surgimento da Scuderie Le Cocq, mas o recurso narrativo presente na película tem com intenção demonstrar como os policiais matavam antes de qualquer tentativa pacífica de detenção e atiravam, de maneira arbitrária,

como uma espécie de emboscada contra ele. Para além da possível relação promíscua com o transgressor, veremos em uma próxima seção, como o filme demonstra o papel da imprensa em “glamourizar” o Esquadrão da Morte.

Outra execução sumária se dá a partir da figura de “Cabeção” (Álvaro Guimarães), apresentado como uma espécie de contraventor que o Esquadrão da Morte vendia sua proteção, mas acaba tendo que acabar tal relação, diante da repercussão negativa do grupo dentro da opinião pública. Para além do expediente da execução sumária, “Cabeção” foi amarrado no capô do carro dirigido por membros do Esquadrão. Por fim, o bicheiro implora por sua vida e acaba sendo executado num terreno baldio.

O mesmo desfecho ocorre no caso de Carlinhos (Tonico Pereira). Membro da ramificação de golpes/roubos de carros do grupo de extermínio, este acaba sendo executado numa casa abandonada na Estrada do Tinguá, município de Nova Iguaçu. Assim como este último, todas as vítimas possuem uma relação promíscua com o Esquadrão da Morte, tornando turva os limites entre as forças paramilitares e os “bandidos”. No caso de Carlinhos, este é executado como uma espécie de “queima de arquivo” e mesmo implorando por sua vida da mesma forma que Cabeção, acaba sendo executado por Mateus Romeiro.

A execução de Carlinhos gera prazer sexual em Romeiro. Nesta cena, Romeiro descreve ter prazer sexual em observar o ladrão de carros implorar por sua vida.⁷ Sem querer produzir uma análise psicológica do personagem, é inegável, por outro lado, registrar o gozo que o personagem tem em matar e cometer seus atos de violência. O mesmo se desdobra, em menor grau, para os outros membros do Esquadrão no filme. Tais práticas se desdobram numa falta de remorso sobre seus atos de violência. Assim, em cena chave do filme, o protagonista descreve a descoberta dos crimes como “erro de cálculo”. Em certo âmbito, outros setores da sociedade civil parecem também compartilhar desta tese do personagem. Assim, não por acaso, este processo da acumulação social da violência faz-se presente em tempos fora do período ditatorial, ao manter o “auto da resistência”⁸ e “excedente de ilicitude”, argumentos jurídicos oriundos daquele período histórico, justificando a truculência dos policiais em agir como uma “legítima defesa preventiva” (Santos, 2020, 486).

III.2 - Baixada como “depósito” dos grupos de extermínio

As execuções sumárias do Esquadrão da Morte encenam a Baixada Fluminense como seu palco principal, tendo como lugar mais específico, a Estrada do Tinguá em Nova Iguaçu. O

7 No romance original de Aguinaldo Silva (1976), Mateus Romeiro chega a um orgasmo enquanto executa Carlinhos. O filme de Miguel Faria Jr. mantém tal cena no campo da sugestão simbólica.

8 Ricardo Augusto dos Santos (2020) nota coincidentemente que o primeiro registro de “auto de resistência” em 1969 foi cometido por Mariel Mariscotte, inspiração chave para o personagem de Mateus Romeiro.

assassinato de Carlinhos, membro da gangue de carros liderada por Mateus Romeiro, ali ocorre e logo em seguida o próprio é abandonado em um campo deserto deste bairro. Com isso, tal representação desenha tal *locus* como um “depósito” das arbitrariedades do grupo de extermínio. Trata-se da mesma vizinhança em que Silverinha sofre oitenta tiros. A Baixada se posiciona como um território sem lei na qual os paramilitares podem agir mais livremente.⁹

Em certa cena da película, o promotor (Rogério Froes) apresenta denúncias os crimes do Esquadrão, que incluem violações de direitos humanos e contra a propriedade. O mesmo menciona também o fato de Mateus Romeiro ter negócios ilegais de extorsão em municípios da Baixada. Esta representação se concatena com as atividades dos grupos de extermínios nesta localidade. A força paramilitar se respalda justamente na ação dos policiais em convivência com o aparato estatal, daí a centralidade justamente deste lugar dentro da ação destes sujeitos.

A representação da Baixada como vértice central dos grupos de extermínio na película se apresenta de modo concomitante à acumulação social da violência que se inicia no Rio de Janeiro da década de 1950. Conforme José Cláudio Alves (2020) aponta, tal processo se inicia nesta mesma década com o fortalecimento do político Tenório de Cavalcanti, líder de um grupo armado em sua defesa. Depois da deflagração do golpe militar, diversas alianças paramilitares/extermínio passam a disputar os territórios da cidade. Forças políticas e econômicas se aliam a estes grupos até a consolidação da estrutura das milícias do século XXI.

A partir da década de 1990, membros destes grupos de extermínio passam a ocupar cargos em prefeituras e legislaturas locais.¹⁰ Alves (2020) considera que a cidade do Rio de Janeiro a partir de meados do século XXI passa por uma espécie de “baixadização” da sua sociedade civil, tendo como principal evidência a expansão das milícias e sua crescente influência nos poderes locais. Pode-se entender tal processo como uma espécie de “efeito boomerang”, conforme conceituado por Stephen Graham (2015), cujos processo de exclusão sociopolítica ocorridas em espaços economicamente periféricos no Sul Global atinge também o centro do capitalismo ocidental.

O “efeito boomerang” da Baixada teve efeitos e influenciou alianças no âmbito da cidade e do Estado do Rio de Janeiro e tomou proporções nacionais a partir de meados da década de 2010. A convergência entre forças paramilitares, policiais, contravenções e outros atores sociais vem sendo recorrente na paisagem urbana de algumas metrópoles. Com isso, a

9 Outros filmes da década de 1970 também retrataram a Baixada como lugar de violência. Em “Eu Matei Lúcio Flavio” (1979), Mariel Mariscotte desova cadáveres em Nova Iguaçu. Já “Crueldade Mortal” (1976) de Luiz Paulino dos Santos narra um linchamento ocorrido no Morro Agudo, também em Nova Iguaçu. Por sua vez, “Amuleto de Ogum” (1974) dirigido por Nelson Pereira dos Santos dá uma roupagem lúdica a uma disputa territorial da contravenção criminal em Duque de Caxias.

10 O prefeito de Belford Roxo, Jorge Júlio Costa dos Santos (1992-1995) talvez tenha sido a mais celebre figura envolvida em acusações com envolvimento de grupo de extermínio na Baixada Fluminense na década de 1990. Ele acaba sendo vítima de um suposto latrocínio em 1995 (Alves 2020, 145-147).

violência tornou-se, desde décadas passadas em alguns municípios da Baixada, uma moeda de troca importante na esfera política. Mantém-se, desde antes de “República dos Assassinos”, uma recorrente memória coletiva da Baixada como um “lugar sem lei”, pródigo de execuções sumárias e violações de direitos humanos e ao mesmo tempo, evidencia como tal processo se configurou e foi esquecido pelo discurso predominante na sociedade civil e setores como os meios de comunicação.

IV. A imprensa

Em cena presente no início de *República dos Assassinos*, Mateus Romeiro discorre sobre sua ligação próxima à imprensa, pois tinha amigos entre jornalistas e se encontrava protegido pelo então secretário de segurança estadual, o governador e donos de jornais. No decorrer da película, a narrativa justamente se prontifica para demonstrar como tais laços se desenrolaram. Com isso, os meios de comunicação, capitaneados pela mídia impressa, tiveram um lugar central para legitimar e produzir um discurso de divulgação deste grupo de extermínio.

Desta forma, o secretário de segurança do Estado da Guanabara, Clemente, procura o dono de um jornal não identificado da cidade conhecido como Gilberto Chagas (José Lewgoy), para pedir que apoie as ações do Esquadrão da Morte. A princípio, Gilberto reluta e diz ter dificuldade para apoiar aquilo que não acredita. Porém, num corte rápido, a película demonstra uma rápida adesão do mesmo a estas ações. Tal narrativa serve para demonstrar como setores da imprensa se alinharam ao pilar discursivo dos grupos de extermínio de “limpeza moral” da marginalidade urbana. As violações de Direitos Humanos e execuções sumárias se justificam por estes fins. Afinal, conforme já salientado anteriormente aqui, nem todas as ações ilegais e/ou assassinas são reprovadas ou considerado como parte de algum tipo de “bandagem”.

Concomitantemente ao surgimento do Esquadrão da Morte liderado por Mariel Mariscotte, alguns jornalistas do Rio de Janeiro tomaram partido a favor das ações desse grupo. David Nasser, ligado por boa parte da carreira ao semanário O Cruzeiro dos Diários Associados, tornou-se uma espécie de padrinho e presidente de honra da Scuderie Le Cocq (Rocha, 2021, p. 73). O apresentador de televisão Flávio Cavalcanti produziu quadros em que defendia a intervenção da polícia e consequentemente do Esquadrão em pautas de cunho moral.¹¹

11 Ver reportagem “Estes tristes homens de ouro” no jornal *Opinião* (1975) (Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=123307&pagfis=2820>. Acesso em: 16 out. 2024).

O personagem Jarbas Teixeira (Flavio San Thiago) representa a figura do jornalista que mantém uma relação de promiscuidade com Mateus Romeiro e outros membros do grupo paramilitar. No romance homônimo de Aguinaldo Silva, este tem uma posição mais destacada dentro da trama e recebeu a alcunha de Aguinaldo Ribeiro, possível referência ao repórter Amado Ribeiro, ligado ao jornal Última hora, cuja carreira se notabilizou por pautas sensacionalistas e divulgação dos atos ilegais do Esquadrão da Morte. Mesmo sendo uma figura secundária, Teixeira tem papel central em “República dos Assassinos” ao produzir matérias que construíram discurso sobre a atuação dos “Doze Homens de Aço”.

Pretende-se evitar aqui a armadilha das narrativas sobre manipulação do discurso pela imprensa, tão comum durante a chamada “Era da Comunicação de Massa” predominante durante boa parte do século XX, no campo das ciências humanas. Por outro lado, é inegável a centralidade da produção de uma narrativa de exaltação dos órgãos da imprensa, principalmente do jornal impresso, sobre a Scuderie Le Cocq. Nesse âmbito, a produção de discurso ajudou a disseminar que as arbitrariedades do grupo de extermínio eram um “mal necessário”, pois estavam se livrando de “marginais sem possibilidade de redenção” (Misse 2010, p. 18).

O papel da imprensa na divulgação dos feitos do Esquadrão da Morte tem como principal feito, a construção da imagem pública de Mariel Mariscotte. Nesse sentido, reportagens o descreviam como “galã”, “bonitão”, exaltando suas conquistas amorosas como a relação com a atriz Darlene Glória. Bordões como “Ringo de Copacabana”, fazendo referência a um personagem de filmes de faroeste *spaghetti* célebre pelo uso constante de uma pistola, foram comumente repetidos em semanários e jornais. Daí, o personagem Mateus Romeiro, modelado a partir de Mariscotte, se relaciona com a atriz Marlene Glória (Sandra Brea) e exibe sua truculência, seja no campo pessoal quanto na sua atuação enquanto membro da Polícia e Esquadrão da Morte.

Em “República dos Assassinos”, Romeiro fornece acesso às incursões do Esquadrão da Morte para Jarbas Teixeira. O jornalista experiencia a execução sumária de Silverinha (José Dumont) assassinado com oitenta tiros pelo grupo de extermínio, mesmo estando desarmado e não oferecendo nenhuma resistência à prisão. Este episódio, baseado na morte de Mineirinho, ocorrido antes do surgimento da Scuderie Le Cocq em 1963, tornou-se um padrão da relação promiscua entre o Esquadrão e parte da imprensa. Na película, ao redigir a matéria, Teixeira descreve, de modo inverídico, uma troca de tiros entre Silverinha e os paramilitares.

Na cena seguinte à execução sumária de Silverinha, exibe-se fotos em preto e branco extraídas do meio impresso dos anos 1970 de corpos crivados de bala em cenários similares à estrada do Tinguá em Nova Iguaçu exibida no filme. Esse recurso, análogo à estrutura fílmica documental, tem como intuito realçar, via arquivos, a construção do imaginário de violência do Rio de Janeiro àquela época. Mello Neto (2021) demonstra que, desde antes da criação da Scuderie Le Cocq, o jornal Última Hora foi central para construir o imaginário do perigo da violência urbana na cidade. Não por acaso, conforme já visto, a inspiração de Aguinaldo Silva para o papel do jornalista foi a de Amado Ribeiro, repórter justamente do Última Hora (*Ibidem*,

p. 327).

Outra figura central na película dentro do universo da Imprensa é de Gilberto Chagas, dono de um jornal não nomeado do Rio de Janeiro. Antes relutante sobre a divulgação da truculência do grupo de extermínio, acaba por estabelecer uma relação de proximidade do seu veículo com os paramilitares. Em certo momento, ao esperar pela impressão da edição que descreve a execução de Silveirinha, Gilberto exhibe satisfação na descrição falseada da morte do “bandido”.

O dono de jornal é retratado como uma figura patética e oportunista, mais interessado em conseguir uma cadeira para o Senado do que estabelecer código de ética no seu veículo. Ao ser alertado por Marlene Glória da relação amorosa que sua filha Regina (Sylvia Bandeira) tem com Mateus Romeiro, com o compartilhamento de entorpecentes ilegais e proximidade com roubos de carros, reage “cheirando uma carreira” de cocaína na frente da atriz e a assedia sexualmente. Em certo âmbito, Gilberto se constrói como uma metonímia do panorama da violência urbana da época, ponte chave para a relação entre imprensa e o Esquadrão da Morte na película. Não por acaso, diante de acusações acerca de Romeiro e o resto do grupo de extermínio, rapidamente as manchetes se viram contra os paramilitares.

As representações dos jornais na película mostram justamente como o imaginário de limpeza moral, presente no discurso hegemônico da Doutrina da Segurança Nacional, foi recorrente no cotidiano do Rio de Janeiro em tempos de ditadura civil militar. Os resquícios dessa relação ajudam a enquadrar uma memória coletiva sobre tal período histórico em que os paramilitares se “livravam” da ameaça dos “marginais”. Tal interpretação maniqueísta ajudou a produzir a fama de figuras como Mariel Mariscotte e ajudou a produzir a sujeição criminal de marginais que poderiam ser “eliminados” pelos paramilitares.

V. Eloína e resistência LGBTQIA+

Além de Mateus Romeiro, outro personagem principal de *República dos Assassinos* é a travesti Eloína, interpretada por Anselmo Vasconcellos. A relação amorosa com Carlinhos (Tonico Pereira), membro da gangue do roubo de carros do Esquadrão da Morte, se apresenta como elemento central da narrativa. A execução sumária do seu parceiro faz com que Eloína acabe por expor parte do esquema de ilicitudes dos paramilitares.

O filme encena a relação entre Carlinhos e Eloína, de modo pouco usual à época, pois evita clichês e estereótipos relacionados ao imaginário LGBT. Atribui-se à película pioneirismo ao exibir o primeiro beijo entre um homem e uma travesti (Ormond, 2016, p. 152), porém o aspecto sobressalente desta representação se dá ao mostrar o luto de Eloína diante da execução sumária de Carlinhos pelo grupo de extermínio. Neste âmbito, a tristeza dela ao se deparar com a morte do seu parceiro, registra precisamente um aspecto usualmente silenciado da acumulação social da violência no Rio de Janeiro nos tempos da ditadura civil militar.

Ao se tornar uma espécie de “arquivo vivo” dos atos ilícitos do Esquadrão da Morte, Carlinhos precisa ser eliminado pelo grupo de extermínio. Pode-se considerar que ele é uma espécie de *Homo Sacer* (Agamben, 2002), corpo sem direitos eliminável sem quaisquer maiores explicações. “A vida nua” (*ibidem*) de Carlinhos e Eloína explicita como o aparato repressivo da ditadura também se direcionou ao panorama da violência urbana, selecionando tais atores como “dispensáveis”. Dentro do esquema caleidoscópico do filme e as vítimas destas execuções, a trajetória deste casal se apresenta como metáfora do poder massacrante do Estado de exceção que não apenas descarta estas figuras usualmente silenciadas, mas incita uma máquina que anula o direito de viver ao promover a limpeza moral.

Junto a Carlinhos, Eloína participa de golpes e assaltos com o Esquadrão da Morte. Enquanto seu companheiro se concentrava em roubos de carros, aplicava golpes, com cumplicidade do mesmo, em turistas de Copacabana, furtava cheques de viagem no chamado “golpe do suadouro”. Em outros momentos, enquanto trabalhava como prostituta, no bairro da Lapa, também com a ajuda de Carlinhos, levava pertences dos seus clientes. Concomitantemente, estas atividades levam Eloína a se relacionar sexualmente com Mateus Romeiro. Neste sentido, o filme desconstrói a figura de um membro celebre do Esquadrão modelado a partir de Mariel Mariscotte, representado na imprensa como conquistador de mulheres bonitas e de virilidade violenta, como um personagem que secretamente possuía relações com alguém da comunidade LGBTQIA+, inspirado nos relatos do namoro entre Mariscotte e a artista travesti Rogéria.¹²

As narrativas hegemônicas construídas durante o período da ditadura civil militar comumente posicionaram a população LGBTQIA+ como opositores aos parâmetros da Doutrina de Segurança Nacional. James N. Green (2020) descreve que estes grupos são vistos como “perigosos” e eram os exemplos chave de “subversão”. Desta forma, mesmo que estes não sejam os personagens principais da memória de resistência aos aparatos de perseguição, há relatos de como o cotidiano de seus membros foi marcado por constante repressão e marginalização social.

Renan Quinalha (2018) denuncia a perseguição ao universo LGBT durante a ditadura como um mecanismo de “limpeza moral”. Neste âmbito, as ações ilegais do Esquadrão da Morte de “eliminação da violência urbana” se conectam a este imaginário descrito em *República dos Assassinos*, sendo parte de um mesmo projeto do aparato repressivo do Estado. Assim, membros deste grupo, principalmente os que não se encaixavam num certo papel heteronormativo, como Eloína, também eram concebidos como “inimigos internos”. Não por acaso, Quinalha (2018, p. 28) conceitua tal período como uma “ditadura hetero militar”.

12 Rogéria relata o caso amoroso com Mariel Mariscotte (Disponível em: <https://paulosampaio.blogosfera.uol.com.br/2017/09/05/rogeria-conta-que-retribuiu-o-ataque-de-skinheads-homofobicos-com-uma-surra>. Acesso em: 24 out. 2024). O filme biográfico sobre Mariscotte, *Eu matei Lúcio Flávio*, foi lançado em 1979, mesmo ano de *República dos Assassinos*, ocultou os relatos de sua bissexualidade desta narrativa (Rocha 2021, 107).

A personagem Eloína representa algumas das vítimas deste aparato repressivo, cuja marginalização a torna uma personagem de constante revés e sofrimento. Seu ímpeto em buscar uma “vida honesta” constantemente é atravessado pela impossibilidade de se exercer sua cidadania enquanto uma travesti em tempos ditatoriais. Desta forma, representava entraves para as regras de moralização dos “ideais superiores da Revolução” (Quinalha, 2018, p. 24-25). Isto posto, pode-se entender Eloína não só como um potencial corpo dispensável no rolo compressor da limpeza moral dos grupos extermínios, mas principalmente como representação dos “dissidentes sexuais” da ditadura civil militar (Fraccoli, 2022, p. 32).

Os estudos de memória sobre a população LGBTQIA+ na ditadura se concentram principalmente na capital de São Paulo. A personagem Eloína constrói uma representação sobre tal universo no Rio de Janeiro, cujos membros também sofreram consequências do projeto de limpeza moral ditatorial. Apesar de ter um caso com o personagem inspirado por Mariel Mariscotte, não é modelado diretamente a partir da trajetória de Rogéria. Mesmo que também trabalhe com o campo da performance, sendo esta uma cantora e dubladora de canções da Música Popular Brasileira,¹³ o filme a posiciona como uma figura sofrida, enlutada pela execução sumária de Carlinhos e alvo constante da violência dos grupos de extermínio. Trata-se de uma posição diferente, ao menos no olhar da opinião pública, sobre figuras como Rogéria e outros artistas do universo travesti que se tornaram célebres durante o mesmo período (Quinalha, 2018, p. 32-33).

A narrativa do filme reserva a Eloína momentos chave para a resolução da película. No momento da prisão e subsequente julgamento de Mateus Romeiro, é convocada para depor sobre o assassinato do seu companheiro, Carlinhos. Constrói-se, durante a cena do seu testemunho, uma atmosfera de desconfiança sobre a veracidade do que relata e da sua própria figura. Diante de atores do mundo jurídico, Eloína se descreve como uma “coisa escabrosa” que está revelando “coisas escabrosas”. Tal caracterização se conecta a construção de travestis como figuras “abjetas” dentro do projeto de moralização ditatorial (Afonso Rocha, *apud* Fraccoli, 2022, p. 34).

O filme “República dos assassinos” registra ainda, em tempos ditatoriais, a repressão estatal ao universo LGBTQIA+. Enquanto dissidente sexual do regime, Eloína era um alvo constante deste projeto de limpeza moral, pois estava fora do padrão heteronormativo instituído pelo regime. Não é exagero entendê-lo como um exemplo do “inimigo interno” da ditadura, tanto por fazer parte da marginalização consequente ao panorama da violência urbana quanto por situar como esta figura anômala aos padrões de socialização impostas pelos aparatos repressivos.

13 Em cena chave do filme, Eloína dubla a canção “Não sonho mais” (Chico Buarque) em interpretação de Elba Ramalho. Esta música, encomendada para o filme, descreve o sonho que uma figura marginalizada (uma travesti) tem de se vingar de seu algoz (um policial).

Ao mesmo tempo, por ser produzido durante a ditadura civil-militar, a obra não conecta diretamente as práticas de repressão sexual ao regime. Apenas em 2014, tendo como marco as pesquisas e os encontros sobre o tema “homossexualidades e a ditadura do Brasil” promovida pela sucursal da Comissão Nacional da Verdade do Estado de São Paulo, passou a se empreender uma disputa em campo oficial sobre o descortinamento de uma memória de violência estatal daquele período sobre as populações LGBTQIA+. Diante disso, torna-se ainda mais relevante como tal imaginário foi construído em *República dos assassinos*.

A narrativa do filme se descortina a partir de um último encontro entre Eloína e Mateus Romeiro. A princípio, a personagem declara amor a Romeiro e logo depois, desfere tiros que o levam ao óbito. Utiliza-se um mecanismo recorrente do gênero fílmico policial em que a vítima faz “justiça com próprios mãos”, diante da inoperância do sistema jurídico em condenar Romeiro. Esta fantasia fílmica posiciona a vingança em um personagem silenciado, não só pelo Esquadrão da Morte, quanto por todo o aparato repressivo da ditadura militar. Diferentemente do relato do ladrão de carros Lúcio Flávio, cujo depoimento registrado por José Louzeiro gerou a queda daquele grupo de extermínio e de Mariscotte, a obra imagina o “acerto de contas” na figura de uma travesti.

Em 1979, ano de lançamento de *República dos assassinos*, Mariel Mariscotte estava vivo e se encontrava prestes a ser liberto, após cumprir menos de um terço de sua pena por assassinatos e outros crimes associados ao Esquadrão da Morte. Mesmo tendo fugido por mais de um ano do sistema prisional (1973-74), Mariscotte conseguiu libertação no ano seguinte. Em 1981, foi vítima de um assassinato em uma rua da zona central do Rio de Janeiro, enquanto supostamente tentava se tornar parte do “jogo do bicho” da cidade. A contravenção também é um vértice central do esquema caleidoscópico da acumulação social da violência da cidade, antes, durante e depois da ditadura militar. Porém, a película não se debruça mais detalhadamente sobre tais atores.¹⁴

14 Obras como as de Aloy Jupiara e Chico Otávio (2015) e Pedro Henrique Campos e Luiz Anselmo Bezerra (2024) analisam a posição da contravenção do jogo do bicho dentro do aparato repressivo da ditadura civil militar.

V. Considerações finais

*(Mas este acordou em pânico (ladrões infestam o
bairro), não quis saber de mais nada.
O revólver da gaveta
saltou para sua mão.*

*Ladrão? se pega com tiro. [...]
Da garrafa estilhaçada,
no ladrilho já sereno
escorre uma coisa espessa
que é leite, sangue... não sei.*

(Carlos Drummond de Andrade, 2000 [1945]).

O poeta cuja epígrafe fecha o artigo materializa de forma lírica o cotidiano dos que vivem em grandes cidades. Pode-se entender o fragmento acima como um rastro do processo histórico da acumulação social da violência representada tanto na película discutida, *República dos Assassinos*, como nas manchetes dos jornais. Os espaços vazios da Baixada Fluminense se contrapõem à formação de um imaginário de uma idílica, asséptica e segura. A cidade do pensamento único, como diria Ermínia Maricato (2013).

Os grupos de extermínio entram, dessa maneira, como agentes promotores da limpeza moral de habitantes que desejam varrer o inimigo interno, sob o véu do perigo urbano. O crime deve ser combatido, vira mantra capaz de justificar ou se calar contra as violações de direitos humanos e da cidadania. Em outubro de 1968, integrantes do Esquadrão da Morte publicam no jornal *Última Hora* seu manifesto em favor da eliminação dos considerados impuros, os bandidos construídos midiaticamente como aqueles que “assaltam e matam sem nenhuma piedade”. Desse modo, os justiceiros se advogam como os que “trabalham para defender a família que mora e trabalha nesse estado” (Manso, 2020, p. 137).

“República dos Assassinos” emoldura tal espaço discursivo no trabalho de enquadramento da memória (Pollak, 1989) de um projeto de cidade que aspirava ser moderna. Assim, o esquadrão da morte representado no filme se afirma sob a guarita do regime militar, mas também com a convivência de diversos setores civis representados por cidadãos de camada média e imprensa. O filme, dessa forma, continua a suscitar uma interpretação sobre o Brasil e suas estruturas de poder. A ficção serve ao requisito defendido por Marcos Napolitano (2015), reflete uma análise de uma sociedade encenada, mas que guarda similitudes com os acontecimentos factuais. Não por acaso José Guilherme Godinho Sivuca Ferreira – conhecido

pelo sobrenome Sivuca – foi junto com Mariel Mariscotte um dos 12 homens de ouro e chegou a se eleger, nos anos 1990, Deputado Estadual do PFL com o bordão: “bandido bom é bandido morto”.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2002.

ALMEIDA, Marco Antônio de. O cinema policial no Brasil: entre o entretenimento e a crítica social. *Caderno de Ciências Humanas-Especiarias*, São Paulo, v. 10, n. 17, 2007.

ALVES, José Cláudio Souza. *Dos barões ao extermínio: Uma história da violência na Baixada Fluminense*. Rio de Janeiro: Consequência, 2019.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Morte do leiteiro. In: *Rosa do povo*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000 [1945].

ARENDT, Hanna. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto e Grafia, 2004.

BRESCIANI, Maria Stella. *Londres e Paris no século XIX: O espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CAMPOS, Pedro Henrique; BEZERRA, Luiz Anselmo. Contravenção, negócios e ditadura: a expansão econômica do jogo do bicho durante o regime empresarial-militar brasileiro. *Germinal: marxismo e educação em debate*, São Paulo, v. 16, 2024.

CINEMATECA Brasileira. *Ficha técnica: República dos Assassinos*. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=025038&format=detailed.pft>. Acesso em: 12 out. 2024.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004.

FRACCOLI, Yuri. Dissidentes sexuais e de gênero e a ditadura civil militar brasileira: entre a memória política e as memórias cotidianas. *Revista Uruguaya de Ciência Política*, Montevideo, n. 31, 2022.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, Aura e Rememoração*. São Paulo: Ed. 34, 2014.

GRAHAM, Stephen. O boomerang de Foucault: o novo urbanismo militar. [S. n. t.]. Disponível em: <https://rda69.files.wordpress.com/2015/01/graham-o-boomerang-de-foucault-o-novo-urbanismo-militarizado.pdf>. Acesso em: 15 out. 2024.

GREEN, James N. Homossexualidades e a comissão nacional da verdade: um testemunho sobre a militância LGBTQ+ e as esquerdas brasileiras. In: TELES, Edson; QUINALHA, Renan (Org.). *Espectros da ditadura: Da Comissão da Verdade ao Bolsonarismo*. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

JUPIARA, Aloy; OTÁVIO, Chico. *Os porões da contravenção: jogo do bicho e ditadura militar: a história da aliança que profissionalizou o crime organizado*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, Televisão e História*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MANSO, Bruno Paes. *A República das Milícias*. Dos esquadrões da morte à era Bolsonaro. São Paulo: Todavia, 2020.

MARICATO, Érminia. As ideias fora do lugar e o lugar fora das ideias. Planejamento urbano no Brasil. In: ARANTES, O.; VAINER, C.; MARICATO, E. (Org.). *A cidade do pensamento único*. Desmanchando consensos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

MELLO NETO, David de. "Esquadrão da Morte", "Grupos de Extermínio" e os Movimentos Sociais: Mudanças em uma Categoria da "Violência Urbana". *Revista Antropológica*, Niterói (RJ), n. 52, 2021.

MISSE, Michel. Sobre a acumulação social da violência. *Revista Civitas*, Porto Alegre, v. 8, n. 3, 2008.

MISSE, Michel. Crime, sujeito e sujeição criminal: aspectos de uma concepção analítica sobre a categoria bandido. *Lua Nova*, São Paulo, n. 79, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla B. (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2015.

ORMOND, Andrea. Introdução ao cinema policial brasileiro. In: *Ensaio de cinema brasileiro: dos filmes silenciosos à pornochanchada*. São José dos Pinhais, PR: Estronho, 2016.

O GLOBO. Os filmes com maiores bilheterias na história do Brasil. *Globo.com*, [s. d.]. Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/os-filmes-brasileiros-com-maiores-bilheterias-na-historia-22516914>. Acesso em: 13 out. 2024.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

QUINALHA, Renan. Uma ditadura hetero- militar: notas sobre a política sexual do regime autoritário brasileiro. In: QUINALHA, Renan; *et al.* (Org.). *História do movimento LGBT*. São Paulo: Alameda, 2018.

RJ1. Paes quer criar grupo de elite na guarda municipal. *G1 Globo.com*, 7 out. 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/eleicoes/2024/noticia/2024/10/07/paes-quer-criar-grupo-de-elite-guarda-municipal.ghtml>. Acesso em: 13 out. 2024.

ROCHA, Eduardo. *República dos assassinos: o esquadrão da morte carioca no cinema*. 2021. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Cinema) - Universidade Federal do Sergipe, São Cristóvão (SE), 2021.

SANTOS, Ricardo Augusto dos. Coerção, punição e Estado ampliado no Brasil. *Passagens. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 3, 2020.

SILVA, Aguinaldo. *A república dos assassinos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

TURNER, Fernando Moreno. Ensayos: Novelar y revelar la historia. *Archivo Chile. Portal CEME*. [Recurso Eletrônico. Disponível em: <https://www.archivochile.com/>. Acesso em: 22 out. 2024.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

VIEIRA NETO, José. O fenômeno da urbanização no Brasil e a violência nas cidades. *Espaço em Revista, Catalão*, v. 13, n. 2, 2011.