



Significação: revista de cultura
audiovisual

E-ISSN: 2316-7114

significacao@usp.br

Universidade de São Paulo
Brasil

Lusvarghi, Luiza

Na pista do crime: o policial argentino como gênero em “Betibú”

Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 42, núm. 44, julio-diciembre, 2015, pp.
193-211

Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609765819012>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



Na pista do crime: o policial argentino como gênero em “Betibú”

Following clues: the Argentine crime movie as a genre in “Betibú”

Luiza Lusvarghi¹

¹ Pós-doutoranda pelo PNPd Capes no PPGCOM do Departamento de Comunicações e Artes da ECA-USP com pesquisa sobre ficções criminais audiovisuais na América Latina. Autora de Cinema Nacional e World Cinema (2010) e colaboradora da antologia Televisão, Formas Audiovisuais e Documentário (2011, 2012, 2013), vols. I, II e III. E-mail de contato: luiza.lusvarghi@gmail.com

Resumo: Entre 2010 e 2014, o policial argentino viveu um de seus períodos mais efervescentes com *El Secreto de sus ojos* (O Segredo dos seus olhos, 2010), de Juan José Campanella, que conquistou um Oscar, *Tesis sobre un homicidio* (Tese sobre um homicídio, 2013), de Hernán Goldfrid, êxito de bilheteria e crítica, e *Betibú* (2014), de Michel Cohen, película que lança um novo olhar sobre o gênero e sobre a realidade do país. A narrativa policial na Argentina está ligada, de um lado, à tradição literária, que teve em Jorge Luís Borges e Bioy Casares fortes defensores, e de outro, ao desenvolvimento da indústria cinematográfica, entre 1933 a 1942, com destaque para *Fuera de la ley* (Fora da lei, 1937), de Manuel Romero. A trama de investigação com toque noir está presente em *Betibú*, que mescla elementos do gênero criminal e de suspense, e critica a mídia e a vida nas cidades globais.

Palavras-chave: ficção policial; neonoir; neopolicial; cinema argentino; cinema brasileiro.

Abstract: From 2010 to 2014, the Argentine crime movies experienced one of their most effervescent periods with *El Secreto de sus ojos* (The Secret in their eyes, 2010), by Juan José Campanella, a Oscar winner, *Tesis sobre un homicidio* (Thesis on a homicide, 2013), by Hernán Goldfrid, that got approval by audience and critics, and *Betibú* (2014), by Michel Cohen, a film that offers a new way of looking reality in the country. The criminal narrative in Argentina is linked on the one hand to the literary tradition – that meets in Jorge Luís Borges and Bioy Casares strong advocates –, and on the other hand, to the development of the film industry since 1933 to 1942, highlighting *Fuera de la Ley* (Outside the Law, 1937) by Manuel Romero. The whodunit formula with a noir style is present in *Betibú* combining elements of crime genre and suspense thrillers, and criticizing media and life in global cities.

Key words: crime fiction; neonoir; neopolicial; Argentine cinema; Brazilian cinema.

Introdução

Este artigo surgiu a partir de um levantamento inicial composto para integrar um estudo sobre ficção seriada nas narrativas criminais televisivas da América Latina. México e Brasil possuem muito mais que afinidades temáticas nesse campo, mas, sobretudo, históricas, com a recorrência do tema da violência, da corrupção policial, do narcotráfico. A vizinha Argentina, entretanto, é, de longe, responsável por algumas das mais instigantes produções do gênero, que parecem agradar em cheio às plateias locais e servem como referência no mercado internacional – *Nueve Reinas* (Nove Rainhas, 2000), de Fabián Bielinsky, ganhou versão nos Estados Unidos como *Criminal* (2004), de Gregory Jacobs. O objetivo de discutir o filme *Betibú* (2014), um dos últimos exemplos desta nova safra criminal argentina, é o de entender melhor essa vertente policial e sua função dentro da tradição cultural e audiovisual argentina que teve na película *El Secreto de sus ojos* (O Segredo de seus olhos, 2009), de Juan José Campanella, o mais bem-sucedido produto, laureado pelo Oscar em 2010.

Para os estudiosos da literatura *noir* ou negra (sendo esta última a classificação geralmente adotada nas narrativas hispânicas) na América Latina, o conceito implica necessariamente o triunfo, quase sempre, do assassino. A ideia do mal como intrínseco à organização social é muito forte nas narrativas criminais latino-americanas de modo geral, debilitadas por golpes e ditaduras militares ao longo da história. A expressão neopolicial, oriunda da literatura, designaria ainda uma releitura contemporânea do gênero. Parte desta produção estaria ainda associada ao *boom* mais recente da literatura policial e negra regional, que se situa entre as décadas de 70 e 80, com nomes como Rubem Fonseca, Patrícia Melo, Ramon Diaz Eterovic, Ricardo Piglia, Leonardo Padura Fuentes e Paco Ignacio Taibo, o PIT, creditado como o autor do conceito. Na Argentina, como vamos ver, a expressão negro é a mais corriqueira.

O baixo prestígio literário levou os intelectuais que gostavam do gênero policial a escrever contos com pseudônimo. Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, em conjunto, inventaram o pseudônimo de Bustos Domecq para escrever contos de mistério². Patrícia Rehder Galvão, conhecida pelo pseudônimo de Pagu, escreveu também contos policiais, sob o pseudônimo King Shelter. No entanto, o gênero no Brasil nunca conheceu o prestígio literário que conheceu na Argentina, influenciando diversos autores. Neopolicial, contudo, não significaria apenas uma

2 Borges lançaria em 1940 a coleção *El Séptimo Círculo*, pela editora Emecê, que se estenderia até os anos 1970, com mais de 300 novelas policiais publicadas.

releitura do gênero, mas uma interpretação latina e local da literatura *hard boiled*.

O neopolicial privilegia o reflexo do contexto social, e como consequência, deixa o enigma a ser resolvido em segundo plano. Isso é evidenciado com José Daniel Fierro, o escritor metido a policial que protagoniza “La vida misma” (1988): [O neopolicial] Trata-se de um romance policial com crimes abomináveis, mas o importante não são os crimes, e sim (como em toda novela policial mexicana) o contexto. Nelas, poucas vezes pergunta-se a alguém quem matou, porque o que mata não é quem deseja a morte. Existe uma distância entre o executor e o mandante. Portanto, o que importa é o motivo (Taibo, 1988: 144). Assim, as novelas de Mempo Giardinelli – “Luna caliente” (1983), “Qué solos se quedan los muertos” (1985) – giram essencialmente em torno do tema da culpa e do castigo. Do mesmo modo, Luisa Valenzuela elege como protagonista de “Novela negra con argentinos” (1990) um exilado político que comete um assassinato e ao longo da trama tenta arrancar de seu íntimo as causas de sua conduta irracional, provocada pelo clima de violência sofrido durante os anos do Processo³ (JIMÉNES, 2006, online).

O gênero policial sempre foi sucesso garantido na Argentina, país que tem um vínculo forte com as narrativas criminais, tanto na literatura quanto no cinema, tendo rendido êxitos em diversos períodos significativos da sua história. A maior bilheteria da *buena onda* policial foi *Tesis sobre un homicidio* (Tese sobre um homicídio, 2013), em que Alberto Ammann interpreta Gonzalo Ruiz Cordera, aluno de Bernardo Bermúdez (Ricardo Darín), advogado especialista em criminologia. Bernardo passa a ser consumido pela suspeita de que Gonzalo seja um *serial killer*.

No drama policial *Betibú* (2014, Argentina/Espanha), que traz o experiente trio de atores Mercedes Morán (Nurit Iscar/Betibú), Alberto Fanego (Jaime Brena) e Alberto Ammann (Mariano Saraiva), está presente não apenas a ideia do crime como uma arte, nos moldes que De Quincey estabeleceu em seu famoso ensaio – também presente em clássicos do cinema *noir* como *Festim Diabólico* (Rope, 1948), de Hitchcock –, mas também da crise no mercado da comunicação em tempos globais. A relação de Nurit, escritora de policiais *noir* que caiu no ostracismo e virou *ghost writer*, com Alberto, um jornalista da velha guarda que foi deixado de lado na redação, e Mariano, a nova geração no jornalismo, é tão ou mais interessante do que cadáveres e enigmas. Unidos, e não por mero acaso, como vamos descobrir, eles vão investigar um crime: a morte de um rico empresário, Pedro Chazarreta. Neste percurso, eles se deparam com uma corporação que domina tudo e se encontra presente em todos os estratos sociais, inclusive na própria mídia.

O filme *Betibú*, corruptela de Betty Boop, a *pinup* dos *cartoons* dos anos

³ NT: termo usado pelos militares para se referir à ditadura argentina (de 1976 a 1983).

1930⁴, é baseado em história da escritora Claudia Piñero, que casualmente também é autora de *Las viudas de los jueves* (As viúvas das quintas-feiras), *best seller* criminal de suspense também convertido em filme homônimo pelo diretor Marcelo Piñeyro, e que conquistou a segunda maior bilheteria de 2009, logo atrás de *El secreto de sus ojos*⁵. No livro *Betibú*, a representação literária da cidade volta a se concentrar nos condomínios de luxo, os *countries*, mesmo cenário da obra anterior, mas desta vez vistos de fora, mostrando os empregados que devem ser revistados diariamente, e que mesmo que entrem pela porta principal, são sempre considerados suspeitos privilegiados, até que se prove o contrário. No filme, esse deslocamento se concretiza quando Nurit entra pela primeira vez em *La Maravillosa*, e é barrada, sendo obrigada a ligar para seu editor para poder passar e aceder àquele mundo à parte.

A ideia do cadáver como ponto de partida para investigar uma classe social que não necessariamente deveria estar nas colunas criminais serve também para tecer o painel de uma época, no caso, a atual, ao retratar a vida insossa, artificial e tediosa dos *countries*, como são conhecidos os condomínios de luxo onde vivem famílias da burguesia argentina, localizados em regiões distantes da capital, cercados por fortíssimos esquemas de segurança. A violência e a indiferença social se compõem para ilustrar o cotidiano desses personagens que se consideram acima da lei e da ordem. O espectador comum vai se identificar plenamente com aquele cenário de futilidades e suposta segurança a partir do momento em que Nurit vai passar uma longa estadia em um daqueles paraísos artificiais para começar a sua investigação.

O filme, cheio de referências ao *noir* e ao período em que ele se desenvolve, começa precisamente com uma vitrola entoando *Sing, Sing, Sing*, sucesso da orquestra de Benny Goodman, pouco antes da descoberta do cadáver. O restante da trilha é assinada pelo compositor Federico Jusid, e se caracteriza por ser bastante fiel às trilhas do gênero, totalmente nostálgicas, mas sem ser fielmente jazzístico. Temos assim a sensação do *noir*, a evocação de um período que passou. *Sing, Sing, Sing (With a Swing)* é uma canção de 1936 escrita por Louis Prima. Já foi trilha de diversas películas como *Gangs of New York* (Gangues de Nova York, 2002) de Martin Scorsese, e figura no *trailer* da película *The Artist* (O Artista, 2011) de Michel Hazanavicius. O *jazz* e a era das *big bands* surgem com frequência associados ao *noir*. Quando a execução termina, a agulha repete a canção. A empregada chega e

4 *Betty Boop* foi uma personagem de desenho animado que surgiu a partir das séries de filmes *Talkartoons* e *Betty Boop*, produzidas por Max Fleischer e distribuídas pela Paramount Pictures em 1931. Hoje, Betty é uma das personagens dos desenhos animados mais conhecidas do mundo, considerada a rainha dos desenhos animados da década de 1930 e uma referência de sensualidade feminina de sua época. Sua criação era espelhada nas divas que foram animadas pelo *jazz* e pelas *Big Bands*.

5 Lançado no Brasil como *O Segredo dos seus olhos*, vencedor do segundo Oscar do cinema argentino, em 2010, após *La Historia Oficial* (A História Oficial, 1985), de Luis Puenzo.

descobre o cadáver do patrão.

Noir, origens e releituras

A boa relação dos filmes policiais com as plateias argentinas vem de longa data, mais precisamente da época de ouro do cinema argentino, com *Fuera de La Ley* (Fora da Lei, 1937), drama policial que se tornaria um marco do cinema argentino do gênero. O termo *film noir* (do francês, filme negro) foi atribuído pela primeira vez a uma película pelos críticos franceses Nino Frank e Jean-Pierre Chartier, em dois ensaios publicados em 1946, sobre um ciclo de filmes americanos da década de 1940 e 1950 que mesclavam a estética de filmes de terror dos anos 1930, a filosofia existencialista e recursos estilísticos do expressionismo alemão. O cinema policial argentino se desenvolve durante o mesmo período desses filmes, não tendo sido classificado inicialmente desta forma.

Os filmes classificados historicamente como *noir* foram filmados em preto-e-branco, em alto contraste, o que acabou se configurando como um padrão estético e filosoficamente associado ao existencialismo, mas que não corresponde totalmente à realidade, conforme assinala Naremore (2008). O primeiro filme em cores que ganhou notoriedade dentro dessa corrente foi *Festim Diabólico*, estrelado por Farley Granger e James Stewart. O *noir* se consagrou pelo visual associado à iluminação rarefeita, composições não lineares, ângulos vertiginosos e lentes de grande angular. Na verdade, grandes diretores *noir*, como Orson Welles e John Farrow, moviam suas câmeras com muita agilidade e de forma diferente, outros se atinham a movimentos dinâmicos (John Huston), e outros ainda evitavam composições e alinhamentos barrocos, mas eram fantásticos contadores de histórias (NAREMORE, 2008). Nossa memória coletiva do *noir* está menos associada à fotografia que à iconografia visual. Na atualidade, o branco e preto aparecem invariavelmente como *flashback*, representando o passado, mas as técnicas de pós-produção permitem colorizar uma mesma cena de diversas formas, acentuando o caráter soturno da locação, por exemplo, como ocorre com frequência em *Betibú*, que, no entanto, é um filme que se passa basicamente de dia. A filmagem da película consumiu dois meses em Buenos Aires e exigiu a criação de uma redação, bem como da editora que contrata Nurit como *ghost writer*, quando suas novelas policiais deixam de fazer sucesso. Os efeitos de iluminação surgem quase sempre quando os investigadores se debruçam sobre fotos antigas.

Já o termo *neonoir* surge na década de 1970 para nomear releituras de

clássicos *noir* em obras como *Taxi Driver* (*Taxi Driver*, 1976), de Martin Scorsese; *The Long Goodbye* (*O Longo Adeus*, 1973), de Robert Altman e *Chinatown* (*Chinatown*, 1974), de Roman Polanski. Na atualidade, a categoria *neonoir* na verdade pode englobar tanto *westerns*, ficções científicas quanto policiais e *thrillers* de ação. Trata-se de uma trama policial ou de ação em que a resolução do crime fica relegada a segundo plano, suplantada pelos conflitos sociais. A sociedade é a grande culpada. Outra característica do *neonoir* contemporâneo, sobretudo no caso americano, é a descontextualização, o comentário a outros filmes.

Mas foi a partir de 1990 que o modelo estabelecido por aquele período parece ter se deslocado das histórias de mistério centradas no *whodunit* que tanto encantava a Borges, para se converter em drama policial, entretenimento e crítica social, assinalando o desencanto com as promessas de cidadania e civilidade associadas ao desenvolvimento e às tecnologias trazidas pelas cidades espetáculo, das quais New York, Londres e Paris são emblemáticas. Foi assim com *Comodines* (1997), de Jorge Nisco, que trazia Carlin Calvo, Adrián Suar, Nancy Dupláa, e uma trama que mesclava pura ação, perseguições e explosões à corrupção da corporação policial. A esta película seguiram-se êxitos mais modestos como *La fúria* (*A fúria*, 1997), de Juan Bautista Stagnaro, *Cenizas del paraíso* (*Cinzas do paraíso*, 1997), de Marcelo Piñero, com Leonardo Sbaraglia, Leticia Bredice, Héctor Alterio e Cecilia Roth. A combinação de histórias de ação, *thriller* psicológico e efeitos especiais parece ter encontrado a fórmula perfeita nessas produções.

Em 2000, veio o *boom* com *Nueve Reinas* (*Nove Rainhas*, 2000), com Ricardo Darín e Gastón Pauls, que narra histórias de uma dupla de trapaceiros em uma Buenos Aires em que não é mais tão fácil ganhar a vida. Mas este também foi o ano de uma película não tão realista, mas emblemática, como *Plata Quemada* (2000), dirigida também por Marcelo Piñeyro, baseada na novela homônima de Ricardo Piglia e protagonizada por Leonardo Sbaraglia, Eduardo Noriega, Héctor Alterio e Dolores Fonzi. Neste último caso, a questão da memória, de recuperar o passado, muito presente no *neonoir*, se alimenta de uma atmosfera nostálgica, pois a narrativa remonta a 1965 para ambientar a história de amor e cumplicidade dos bandidos conhecidos como *Los Gemelos*, responsáveis por um dos assaltos mais espetaculares a um carro-forte. O romance de Piglia, no qual a narrativa fílmica foi livremente baseada, foi inspirado por um fato real, ocorrido nos anos 1960.

A nostalgia pelo passado no presente, entretanto, em *Betibú*, é também um comentário que se coloca até mesmo no apelido da protagonista, a escritora Nurit Iscar, mas que também se presta às considerações de Naremore (2008, p. 34) sobre o *noir* e o *neonoir*, que ele considera apenas um desdobramento atual do período

clássico. Para Naremore, o *noir* quase sempre se refere a uma forma de olhar o passado a partir do presente. Neste contexto, o medo do futuro está sempre associado a essas imagens tão difíceis de superar, que atuam como se fossem uma espécie de trauma. A investigação que se inicia a partir do crime em *La Maravillosa* está repleta de fotos, revelações que remetem a um passado que é misterioso e pouco respeitável, mas também devolvem à Nurit antigas paixões, o reencontro com Brena, que sempre teve por ela uma queda, algo que se perdeu no tempo, e o caso de amor vivido com o editor Lorenzo Rinaldi (José Coronado), que agora passa novamente a fazer parte de sua vida. Em cena com as amigas, que receiam que ela possa se machucar novamente, essa ameaça está presente. E Rinaldi vai se revelando cada vez mais perigoso. O passado e suas recordações, o enredo vai mostrar, podem ser incômodos, mas o futuro também está longe de ser tranquilo. “Quando o real já não é o que era, a nostalgia assume todo o seu sentido.” (BAUDRILLARD, 1991, p. 14). As evocações a um passado que talvez não tenha existido da forma como o imaginávamos surge pela lembrança da amizade e de certa inocência perdida.

Nurit é, sem dúvida, a grande protagonista, a *pinup* dos sonhos, e nisso aparentemente se distancia do clássico *noir*, em que os protagonistas são masculinos, mas por outro lado nada tem de comum com a solteirona Miss Marple, a detetive amadora de Agatha Christie. Os atributos de Nurit são outros, e embora a investigação criminal não seja a sua função profissional, certamente não se pode dizer que lhe é estranha, afinal, ela sempre escreveu contos sobre o tema. Nurit é contratada para compor com Fanego e Amman, os repórteres policiais, um trio inusitado de detetives à moda antiga. A corporação policial, como sempre ocorre nos policiais latino-americanos e nos filmes *noir*, faz parte da lista dos suspeitos, e não dos mocinhos: ou é ineficiente, ou é corrupta. Neste caso, ela é francamente a aliada da Nova Ordem, a ordem da economia global.

Cadáveres, conspiração e interculturalismo

Betibú foi criticado por parte da imprensa argentina como sendo um filme exageradamente comercial e focado em parcerias voltadas para o mercado internacional, mas na verdade, a tendência ao internacionalismo e ao interculturalismo (GARCIA CANCLINI, 2006), ancorados na coprodução, está presente em outras obras contemporâneas do cinema argentino, como, por exemplo, *Relatos Salvajes* (Relatos Selvagens, 2014, Argentina/Espanha), de Damián Sziffrón, ou ainda *Elefante Blanco* (Elefante Branco, 2012, Argentina/França), de Pablo Trapero – o

padre Nicolás interpretado por Jérémie Renier –, e mesmo da América Latina, como no recente *Ochentaísiete* (2014, Equador), de Anahi Hoeneisen e Daniel Andrade, em que o protagonista, Pablo (Michel Noher), é argentino, ainda que sua presença seja justificada pelas intensas migrações do Cone Sul naquele período retratado pela película.

As concessões ao mercado internacional, quer pela inclusão de personagens estrangeiros, quer pela aculturação do espanhol portenho, são uma realidade muito mais presente no mercado hispano-americano do que no ibero-americano, pela própria pujança de sua produção e amplitude de sua audiência. No entanto, esse traço é sempre mais acentuado nas narrativas policiais, pois suas fórmulas, consagradas pela produção hollywoodiana mundialmente, são mais facilmente identificáveis por outras culturas. Até mesmo em Bollywood, o gênero policial e de ação, ainda que mesclado ao melodrama indiano, é fadado ao êxito, como se pode avaliar pela bem-sucedida franquia *Dabangg* (2010, Índia), de Arbaaz Khan, considerada uma das mais espetaculares bilheterias da história do cinema daquele país.

A alguns clichês do gênero soma-se o idioma espanhol com acento global, na presença de Saravia-Amman, que na verdade é argentino, mas cresceu na Espanha, e de José Coronado-Rinaldi, os quais foram questionados em diversas resenhas publicadas sobre o filme. Dentro do roteiro, entretanto, essas questões funcionam perfeitamente, e ainda contribuem para fundamentar a complexa relação entre o jornalismo do passado e o da nova era. Brena, o velho repórter, se recusa a entrar na pós-modernidade, e guarda todos os seus contatos em um arquivo de papel. Por conta de um desentendimento com o editor, e da sua resistência em aderir aos novos tempos, foi relegado a segundo plano na redação. O novo repórter Saravia fez um curso na Espanha, está totalmente conectado, e utiliza novas técnicas de investigação e cobertura, com buscas pelo Google a arquivos de dados. Quanto ao editor Lorenzo Rinaldi, desempenhado pelo ator espanhol José Coronado, está representando investidores espanhóis que acabam de adquirir o jornal.

Historicamente, a emergência do cinema policial argentino coincide com a industrialização da produção cinematográfica, ainda na década de 30. A película *Fuera de la ley* (Fora da lei, 1937) foi o primeiro sucesso, e assinalava a ideia de um filme autoral voltado para o mercado externo, portanto em conformidade com os modelos hollywoodianos, ainda que mirando o *noir*, um reduto dos autores da esquerda estadunidense que exercem sua crítica ao *establishment* através de filmes fatalistas, desencantados, como seus personagens. São filmes de autor, mas produzidos dentro da indústria, numa linhagem que vai chegar, no presente, a congregar nomes como Martin Scorsese, Robert Altman, Woody Allen, fortemente ancorados na

tradição do cinema independente estadunidense, mas que sempre produziram em parcerias com as *majors*.

A questão de aliar arte e espetáculo, portanto, está presente nas primeiras produções do gênero policial na Argentina. O cinema daquele período, no entanto, via Buenos Aires e o tango com uma perspectiva mais lírica e humanista. Os próprios filmes *noir* viam a América Latina como um refúgio paradisíaco, onde tudo era possível. Em *Ride the pink horse* (Do lodo brotou uma flor, 1947), de Robert Montgomery, há uma parada do dia dos Mortos; em *Gilda* (1946), de Charles Vidor, temos uma longa, misteriosa e bela sequência do baile de carnaval que agrega erotismo aos personagens. As cidades e imagens da América Latina surgem naturalmente associadas a uma celebração barroca. Em *The Lady from Shanghai* (A Dama de Shangai, 1947), de Orson Welles, a América Latina se converte em *the bright, guilty place*, em vívido contraste com a sombria linha do horizonte de Manhattan e as obscuras alamedas do *Central Park*, que aparecem logo no início da história. Em *Out of the past* (Fuga do passado, 1947), de Jacques Tourneur, a busca de Jeff Bails (Robert Mitchum) por Kathy Moffat (Jane Greer) vai levá-lo a perambular por uma série de ensolaradas cidadezinhas mexicanas (NAREMORE, 2008).

As referências latinas nos filmes clássicos do *noir* assumem uma diversidade de formas, abrangendo desde as fugas pelas fronteiras desglamorizadas de *Where Danger Lives* (1950) e *Touch of Evil* às sofisticadas capitais e resorts de *Notorius* (1946) e *His kind of Woman* (1950). Algumas vezes, a América Latina é indiretamente evocada por meio do estilo arquitetônico das missões da Califórnia, como em *In a Lonely Place* (“Sorta-hacienda-like-huh?”, comenta a garota da chapelaria quando vê o apartamento de Bogart). Algumas vezes é apenas uma sugestão nas cenas de *nightclubs*, como em *Mildred Pierce*, quando uma cantora imita Carmen Miranda. No claustrofóbico e sombrio *Double Indemnity*, surge em detalhes da narrativa, como na cena do perfume que Phyllis Dietrichson conta para Walter Neff ter sido comprado em Ensenada, onde as pessoas bebem “vinho pink” em vez de *bourbon*. Não importa de que forma o mundo latino esteja representado, contudo, é sempre claramente associado ao desejo frustrado de romance e liberdade; e sempre e sempre, está vinculado à promessa ilusória, irônica, de calor e cores que irão atenuar a *mise-en-scène* negra e a tensa e estrita frieza do protagonista comum do *noir* (NAREMORE, 2008, p. 230).

Em tempos globais, essa possibilidade deixou de existir. O final de *Betibú* aponta para outra direção: o crescimento desenfreado dos monopólios converteu a sociedade em um mundo governado por grandes corporações, em que o crime é a regra, e não se limita aos estratos mais populares. A Buenos Aires de Gardel é

hoje uma cidade paranoica, em contraposição às cidades do espetáculo, conforme assinalado por Garcia Canclini (2008, p.14). Gangues, assassinatos, tráfico de influências movem o dia a dia da nova capital portenha, em que não há lugar para escritores, jornalistas, mesmo porque pertencem a uma forma de organização da informação que está morrendo. Não haverá lugar para eles na Nova Ordem. Os jornais estão se convertendo em publicações *online*, de redações reduzidas e *links* patrocinados.

Nas primeiras cenas, temos o inusitado trio convocado às pressas para investigar a descoberta do cadáver de um famoso empresário, Pedro Chazarreta, que é encontrado degolado, sentado em sua cadeira favorita, ao lado de uma garrafa de uísque vazia, de um lado, e com uma faca ensanguentada em uma das mãos. Aparentemente, trata-se de um suicídio. Mas logo surgem as dúvidas. Não poderia ser um ato de vingança em função da morte da esposa de Chazarreta, assassinada na mesma casa, localizada no country *La Maravillosa* três anos antes, e da qual ele foi considerado o principal suspeito? Afinal, Chazarreta não tinha nenhum motivo para se suicidar. O antigo editor de Nurit, na seção de coberturas policiais do fictício *El Tribuno* – considerado na película o jornal mais lido do país –, Jaime Brena, é o primeiro a saber, através de uma velha fonte, o Gato, do assassinato. Logo vemos a figura do editor a consultar em seu telefone sua amiga Betibú – apelido dado a Nurit por Brena. Antes que Nurit tenha tempo de se inteirar, o editor do jornal, e seu ex-amante, Lorenzo Rinaldi (José Coronado), decide lhe fazer uma proposta de publicar artigos sobre a investigação nas páginas do periódico. Nurit encontra uma foto velha de Chazarreta com antigos colegas do ensino secundário, e vai descobrir que muitos deles tiveram mortes aleatórias. Enquanto Nurit avança nas investigações, Rinaldi tenta reatar com ela, sem sucesso. O passado é a chave do presente na narrativa, e consequentemente, a única possibilidade de encontrar um futuro. Mas a cada nova revelação, deparamo-nos com a inevitabilidade do crime, da transgressão, para chegar à verdade.

Nurit vai então descobrir que os jovens da foto pertenciam a um grupo que se reunia em *La Chacrita*, e que exigia de seus membros um feito extraordinário e cruel para ser admitido. Na verdade, o inocente grupo de estudantes vai se desdobrar na criação de *Las Furias*, uma organização criminal de justiceiros, clandestina. A descoberta é pretexto para adentrar a vida dos milionários, daqueles que se julgam acima de qualquer julgamento comum. Mas também vai nos levar a um mundo em que a ordem vem de um lugar ao qual o cidadão médio não tem acesso – os *countries*.

Ficção e Realidade: entre jornalismo e literatura

Em seu famoso ensaio sobre o crime e sua estetização, De Quincey (apud SELIGMAN SILVA, 2010) teria sido, de certa forma, o precursor do conto policial, que ainda não havia se consolidado naquele período. Ele é, sem dúvida, um texto que se localiza nas fronteiras e nos cruzamentos de gênero. Nele encontramos traços do romance policial, que, segundo Borges, só seria criado mais tarde, por Edgar Allan Poe, da crônica, do pastiche, da biografia, do jornalismo, entre outros gêneros e subgêneros. Em um gesto típico do romantismo alemão, o autor trata os gêneros como tonalidades de uma paleta da qual lança mão conforme suas necessidades. Enquanto trabalho jornalístico, essa obra de De Quincey também poderia ser contabilizada dentre as primeiras, senão a primeira, manifestações do que, a partir dos anos 1960, se passou a chamar de *New Journalism* (Novo Jornalismo), que teve entre seus criadores uma figura como Truman Capote (SELIGMAN SILVA, 2010, p. 199).

As tênues fronteiras entre jornalismo, ficção e realidade se revelam, ao longo da narrativa, mais frágeis do que qualquer suposição sobre suas possíveis interfaces. A crônica jornalística de Nurit beira o sensacionalismo, que por sua vez sempre foi característico do jornalismo policial, tanto na Argentina quanto no Brasil. Por outro lado, é um traço forte do policial argentino basear suas narrativas criminais em romances, e não em fatos reais, como sempre ocorreu no Brasil, apesar de *El Fuera de la ley* (Fora da Lei, 1937), o grande drama policial precursor do cinema argentino, ter sido baseado em um fato jornalístico, extraído dos noticiários e transformado em roteiro por Manuel Romero.

No entanto, enquanto as produções brasileiras se preocupavam em reproduzir às pressas os crimes do noticiário, para não perder a atualidade, a produção argentina se preocupava com qualidade e estética e, dentro deste projeto, a realidade era o fator de nacionalização da película. O *chiaroscuro* do *noir* em *Fuera de la ley* (Fora da lei, 1937) contou até mesmo com a fotografia do alemão Gerardo Hüttula (ARTEAGA, 2014, p.10). Apesar da película de Romero estar ancorada num momento particularmente rico do cinema argentino, em busca de reconhecimento, e de ser um filme moralista, é o primeiro a evidenciar, como ocorre com o gênero, problemas no controle da ordem, o que o levaria a ser proibido nos bairros latinos dos Estados Unidos (ARTEAGA, 2014, p. 10).

No início do cinema brasileiro, a crônica policial e a sátira política sempre foram fontes de inspiração. A crônica policial alentou as primeiras produções

brasileiras de sucesso, e os títulos dos filmes praticamente resumiam a crônica policial daquele tempo (LUSVARGHI, 2011, p. 173). Em 1908, surgiu o primeiro filme brasileiro considerado de ficção, *Os estranguladores* ou *Fé em Deus* (1908), de Antônio Leal, baseado em um crime real ocorrido no Rio, e exibido mais de 800 vezes (GOMES, 1980, p. 43), feito sem precedentes naquele período, e que estimulou o mercado de produção cinematográfica. A noiva que esfaqueou o noivo, também uma história real, foi o tema de *Tragédia paulista* (1908), de Antonio Leal e José Labanca. A história do estrangulador Miguel Trad, que esfaqueou seu sócio Elias Farhat e o colocou dentro de uma mala, originou três filmes intitulados *A Mala Sinistra* no mesmo período (GOMES, 1980, p. 44), o primeiro de Antonio Leal, o segundo de Marc Ferrez e o terceiro, de Alberto Botelho. O tema ainda renderia outro sucesso em 1928 (GALVÃO, 1975, p. 281)⁶.

Todos esses títulos foram alimentados pelo *fait divers* jornalístico (ALMEIDA, 2007, p. 140). Após o fim da Segunda Guerra, à exceção de alguns títulos que bebem na fonte do gênero – *Amei um Bicheiro* (1952), de Paulo Wanderley; *A Senda do Crime* (1954), de Flaminio Bollini Cerri; *Quem Matou Anabela?* (1956), de Dezső Ákos Hamza –, e que trazem sempre o jornalista como investigador, os filmes de tema policial só voltam a surgir por volta de 1960, com *Cidade Ameaçada* (1960) e *Assalto ao Trem Pagador* (1962), ambos de Roberto Farias. Biografias de policiais e bandidos também se constituem em outro filão, como em *Paraíba, Vida e Morte de um Bandido* (1966), de Victor Lima; *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* (1977), de Hector Babenco; *República dos Assassinos* (1979), de Miguel Farias; *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979), de Antônio Calmon.

Os livros-reportagem constituem grande fonte de inspiração para esses filmes, quase sempre desprezados pela intelectualidade. Os filmes policiais, de forma geral, sempre foram considerados como produtos hollywoodianos de entretenimento, e ligados à urbanização, ao crescimento das grandes cidades, o que vai contra o pensamento intelectual de esquerda do período, que via no homem do campo a possibilidade de redenção, criando, segundo os conceitos de William, estruturas de sentimentos romântico-revolucionárias (RIDENTI, 2005, p. 82) que influenciaram

6 Maria Rita Eliezer Galvão (1975) cita ainda outro filme com o mesmo título, *O Crime da Mala*, de 1928, produzido pela Mundial Film, mas com direção creditada a Francisco Madrigano. Ambos certamente se referem ao mesmo homicídio. Entre a década de 1920 e 1930, existem referências a diversos outros filmes sobre crimes. No Brasil, entretanto, tivemos dois grandes assassinatos qualificados pela imprensa como o *crime da mala* em diferentes períodos. O primeiro ocorreu na Rua Boa Vista, em São Paulo, em 1908, quando o comerciante Michel Trad enforcou seu sócio, Elias Farhat, e despachou o corpo num navio, o *Cordillere*. O outro ocorreu em 1928, também em São Paulo: um imigrante italiano, Giuseppe Pistone, assassinou sua esposa, Maria Fea, e ocultou seu corpo em uma mala. O episódio ganhou ampla cobertura na época, gerando comoção popular. Usando endereços e nomes falsos, Pistone enviou a mala à *Ferrero Francesco*, em Bordeaux, França, através do navio *Massilia*.

a criação artística na literatura, no teatro, no cinema e na televisão. O modelo para o homem novo estaria nas raízes rurais, no homem do campo, e não nas cidades e, desta forma, filmes politicamente corretos seriam *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha; e *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra. A necessidade de mostrar postura social e crítica acaba por empobrecer ainda mais o policial brasileiro (ALMEIDA, 2007, p.142). O filme de Babenco, no entanto, definitivamente consolida uma questão que é bastante coincidente nas narrativas criminais latino-americanas, a exploração do bandido, do criminoso, como herói –, que ele seguiria explorando em *Pixote* (1981).

Em 1991, temos *A Grande Arte* (1991), de Walter Salles, produzida em inglês, baseada no personagem Mandrake (Peter Coyote) de Rubens Fonseca; *Os Matadores* (1997), de Beto Brant, inspirado no conto homônimo de Marçal Aquino; e finalmente *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, inspirado em romance homônimo. Apesar de inspirados em narrativas literárias, são obras que pendem, à exceção de *A Grande Arte* (1991), para narrativas realistas. O sucesso de *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro* (2010), de José Padilha, a maior bilheteria da história do cinema nacional⁷, afirmou a predileção da audiência brasileira pelo gênero pela primeira vez, mas sempre ancorada à tradição de mesclar narrativa policial, noticiário e política. O inimigo maior está dentro da corporação, mas o policial é visto pela primeira vez como mocinho, ainda que infringindo a lei para poder provar a verdade.

Não por acaso, entretanto, em praticamente todas essas narrativas criminais, brasileiras ou argentinas, os protagonistas são invariavelmente bandidos, ou investigadores que não pertencem ao rol da corporação, alguns amadores, outros nem tanto, ou policiais em conflito com a lei. Como se pode ver em *El Bonaerense* (2002), de Pablo Trapero, a polícia não pode ser totalmente confiável, afinal, ao longo das ditaduras ela quase sempre atuou como colaboradora dos diversos regimes totalitários. Mesmo na atualidade, em que, de forma geral, os países da região caminham, com maior ou menor dificuldade, para a adoção de regimes neoliberais, as corporações policiais vivem sob a acusação permanente de estarem envolvidas em corrupção, de receberem propinas, de estarem ainda presas a esquemas de repressão brutal que se erguem contra os cidadãos comuns, os excluídos sociais. O que faz *Betibú*, no entanto, é colocar algo ainda mais aterrador. No novo mundo, nem mesmo os *private eyes*, ou os investigadores que usualmente costumavam ocupar o papel de guardiões da justiça e da verdade dentro da tradição do gênero – intelectuais, escritores, jornalistas –, estão a salvo.

⁷ *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro* (2010), de José Padilha, foi o filme mais visto na história do cinema brasileiro, com 11.204.815 milhões de espectadores; em segundo lugar vêm os 6.137.845 milhões de espectadores da comédia *Se eu fosse você 2* (2009), de Daniel Filho. Os dados são da empresa Filme B.

Considerações Finais

O gênero policial, e dentro dele o período que ficou conhecido como *noir*, que coincide em parte com o desenvolvimento da indústria cinematográfica argentina, embora crítico à sociedade capitalista, em especial à dos Estados Unidos, se desenvolve e se torna referência como produção autoral dentro do sistema hollywoodiano de produção. Desta forma, nada mais natural do que ser associado, sobretudo, pela intelectualidade de esquerda brasileira, a uma produção que se erige em contrapartida a um cinema experimental, autêntico, e de crítica social. A literatura policial no Brasil, da mesma forma, reproduz esse pensamento. Na Argentina, entretanto, essa relação assume outras características. O desenvolvimento da literatura policial argentina é específico, e contou com o apoio de nada menos que Jorge Luís Borges e Adolfo Bioy Casares, os criadores da prestigiada coleção *El séptimo círculo*, que de certa forma fundam a “argentinidade” do gênero, hoje alentado por autores como Ricardo Piglia, Eduardo Sacheri e a própria Claudia Piñeyro.

A relação entre cinema e constituição de imaginários nacionais já foi abordada por Stam (2003), que reconhece ainda, na associação entre cinema e literatura, uma forma de elevar um determinado gênero ou produção fílmica ao *status* de filme de arte, o que nem sempre é uma boa forma de explorar o assunto, segundo Naremore (2008). Entretanto, é inegável que a literatura tem contribuído para criar narrativas e imaginários que dialogam com estruturas de sentimento nacionais, e não apenas para conferir uma aura artística de qualidade a um produto de entretenimento.

O filme *Betibú* (2014), de Michel Cohen, é, sem dúvida, herdeiro de uma tradição literária e cinematográfica argentina que é essencialmente específica e distinta da brasileira. Entretanto, essas narrativas acabam se aproximando por alguns pontos de contato, que não se limitam à questão da pouca confiabilidade das corporações policiais, mas ainda de outro fator: os filmes policiais contemporâneos não conseguem mais refletir as grandes cidades como representações nacionais, mas como espaços de corporações transnacionais, uma vez que a perspectiva histórica de aglomerações urbanas estritamente nacionais e identificadas com uma única etnia parece estar se esgotando. A crescente urbanização do mundo, que tem nas cidades o grande sustentáculo do crescimento do capitalismo, como pontua Harvey (2012), introduz outras questões na cena do crime. As cidades globais se erigem

como ameaçadoras, estandardizadas, e tudo que nelas simboliza, de alguma forma, o particular, o provinciano, vai sendo destruído, como o café em que o trio da película se encontra ao final. Os *countries*, os condomínios de luxo, assinalam a chegada dessa nova cultura, cidades artificialmente construídas como espaços de segurança reservados para as elites, sem nenhum tipo de interação baseada na comunidade, mas sim um estilo de vida que surge como *commodity*, como coloca Harvey (2012) em seu ensaio sobre as cidades rebeldes. *Betibú* reflete bem esse momento, de forma fatalista. Aparentemente, não há saída.

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, M. A. de. “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.
- ARTEAGA, L. “La conformación del cine policial argentino (1933-1939)”. *Culturas* 8 • Debates y perspectivas de un mundo en cambio, 2014. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/Culturas/article/view/4776>>. Acesso em: 15 jul. 2015.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulações*. Trad. Maria João da Costa Ferreira. Lisboa, Portugal: Editora Relógio D’água, 1991.
- GALVÃO, M. R. E. *Crônicas do cinema paulistano*. Coleção Ensaios 15. São Paulo: Editora Ática, 1975.
- GARCIA CANCLINI, N. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2006.
- _____. “Imaginários culturais da cidade: conhecimento / espetáculo / desconhecimento”. In COELHO, T. (org.). *A cultura pela cidade*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.
- GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Embrafilme (Col. Cinema, V.8), 1980.
- GOMES, R. C. “Representações da cidade na narrativa brasileira pós-moderna: esgotamento da cena moderna?”. *Revista ALCEU*. V.1, n.1, p. 64 a 74, jul/dez: 2000.
- HARVEY, D. *Rebel cities: from the right to the city to the urban revolution*. London, New York: Verso, 2012.
- JEHA, J. *Ética e estética do crime: ficção de detetive, hard-boiled e noir*. In: XII

Congresso Internacional da ABRALIC, Centro, Centros – Ética, Estética. 18 a 22 de julho de 2011. UFPR – Curitiba, Brasil: 2011.

JIMÉNEZ, F. Noguerol. “Neopolicial latinoamericano el triunfo del asesino”. *Ciberletras*: Revista de crítica literaria y de cultura, ISSN 1523-1720, N°. 15, 2006. Disponível em: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/noguerol.html>>. Acesso em: 20 jun. 2012.

KRUTNIK, F. *In a lonely street: film noir, genre and masculinity*. New York: Routledge, 1991.

LUSVARGHI, L. C. “Mocinhos e bandidos: o policial brasileiro como gênero na televisão”. In: BORGES, G.; PUCCI Jr., R.; SELIGMAN, F. (eds.) *Televisão: Formas audiovisuais de ficção e de documentário*, vol 1. Faro (Portugal) e São Paulo: Edições Ciac, 2011.

_____. *Ficção seriada e gênero policial no cinema brasileiro: “Tropa de Elite”*. Trabalho apresentado no GP Comunicação Audiovisual, Cinema, XII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação em 2012.

_____. “Crimes contemporâneos: crítica social e neopolicial na América Latina”. In BORGES, G.; PUCCI Jr., R.; ALEXANDRE SOBRINHO, L. G. (orgs.) *Televisão: formas audiovisuais e de documentário*, vol.II. São Paulo, Campinas e Faro (Portugal): Edição Socine/Unicamp/Universidade do Algarve – CIAC, 2012.

NAREMORE, J. *More than night: Film Noir in its context*. Expanded Berkeley: University of California Press, 2008.

NEALE, S. *Genre and Hollywood*. New York: Routledge, 2000.

RIDENTI, M. “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”. *Tempo Social*, Revista de Sociologia da USP, v. 17, n. 1, junho de 2005.

STAM, R. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Editora Papiрус, 2003.

Referências Audiovisuais

A GRANDE Arte (1991, Brasil/EUA), Walter Salles.

A HISTÓRIA Oficial (La Historia Oficial, 1985, Argentina), de Luiz Puenzo.

A MALA Sinistra (1908, Brasil), de Antonio Leal.

A MALA Sinistra (1908, Brasil), de Marc Ferrez.

A MALA Sinistra (1908, Brasil), de Alberto Botelho.

AMEI um Bicheiro (1952, Brasil), de Jorge Ileli, Paulo Wanderlei.

BETIBÚ (2014, Argentina, Espanha), de Michel Cohen.

CENIZAS Del paraíso (1997, Argentina), de Marcelo Piñero.

CIDADE de Deus (2002, Brasil), de Fernando Meirelles e Katia Lund.
COMODINES (1997, Argentina), de Jorge Nisco.
DABANGG (2010, Índia), de Arbaaz Khan.
DEUS e o Diabo na terra do sol (1964, Brasil), de Glauber Rocha.
EL BONAERENSE (2000, Argentina/Chile/França/Holanda), de Pablo Trapero.
ELEFANTE Branco (2012, Elefante Blanco, Argentina/Espanha/França), de Pablo Trapero.
EU Matei Lúcio Flávio (1979, Brasil), de Antonio Calmon.
FESTIM Diabólico (Rope, 1948, EUA), de Alfred Hitchcock.
FUERA de la ley (1937, Argentina), de Manuel Romero.
GILDA (1946, EUA), de Charles Vidor.
LA FÚRIA (1997, Argentina), de Juan Bautista Stagnaro.
LAS VIUDAS de Los Jueves (2009, Argentina), de Marcelo Piñeyro.
LÚCIO Flávio, o Passageiro da Agonia (1977, Brasil), de Hector Babenco.
NA SENDA do Crime (1954, Brasil), de Flaminio Bollini Serri.
NOVE Rainhas (Nueve Reinas, 2000, Argentina), de Fabián Bielinsky.
O CRIME da Mala (1928, Brasil), de Antonio Tibiriçá.
O SEGREDO dos seus olhos (El Secreto de sus ojos, 2009), de Juan José Campanella.
OCHENTAISIETE (2014, Equador), de Anahi Hoeneisen e Daniel Andrade.
OS ESTRANGULADORES ou Fé em Deus (1908, Brasil), de Antonio Leal.
OS FUZIS (1964, Brasil/Argentina) de Ruy Guerra.
OS MATADORES (1997, Brasil), de Beto Brant.
PARAÍBA, Vida e Morte de um Bandido (1966, Brasil), de Victor Lima.
PIXOTE, a lei do mais fraco (1981, Brasil), de Hector Babenco.
PLATA Quemada (2000, Argentina-Uruguai), de Marcelo Piñeyro.
QUEM Matou Anabela? (1956, Brasil), de Dezső Ákos Hamza.
RELATOS Selvagens (Relatos Salvajes, 2014, Argentina, Espanha), de Damián Szifrón.
REPÚBLICA dos Assassinos (1979, Brasil), de Miguel Farias.

TESE sobre um homicídio (Tesis sobre un homicidio, 2013, Argentina), de Hernán Goldfrid.

TROPA de Elite: O Inimigo agora é outro (2010, Brasil), de José Padilha.

VIDAS secas, (1963, Brasil), de Nelson Pereira dos Santos.

submetido em: 08 09 2015 | aprovado em: 17 11 2015.