



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

JULIANA OLIVEIRA LESQUIVES

**VIOLÊNCIA COMO SISTEMA:
ESTUDO DE NARRATIVAS LITERÁRIAS E CINEMATOGRÁFICAS BRASILEIRAS
CONTEMPORÂNEAS**

Salvador
2018

JULIANA OLIVEIRA LESQUIVES

**VIOLÊNCIA COMO SISTEMA:
ESTUDO DE NARRATIVAS LITERÁRIAS E CINEMATOGRÁFICAS BRASILEIRAS
CONTEMPORÂNEAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Alvanita Almeida Santos

Salvador
2018

*A meus pais, Paulo e Zélia, a minha irmã,
Sara, e a meu companheiro, Alexandre.*

AGRADECIMENTOS

Ao PPGLitCult, por abrigar meu Projeto de Pesquisa e por fornecer a estrutura necessária a seu desenvolvimento.

À FAPESB, pela bolsa concedida.

Aos funcionários e ex-funcionários do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura e em Língua e Cultura, Cristiane, Hugo, Thiago, Wilson e Ricardo, pelo excelente trabalho por eles realizado.

À Professora Alvanita Almeida, por sua dedicada orientação e apoio em todo o percurso na Pós-Graduação e pela compreensão e humanidade que guiam sua conduta como pessoa e como professora.

Aos amigos, Vítor Seifert e Juliana Andrade, pelo carinho, pelo companheirismo e pelas ajudas linguísticas.

A meus alunos, que me ensinam um pouquinho mais sobre o humano todos os dias.

A meus pais, que sempre me incentivaram a prosseguir, mesmo diante de todas as adversidades da vida.

A Alexandre, companheiro de vida, grata por seu carinho, dedicação e companhia nos momentos mais difíceis e, também, nos mais ensolarados.

A Máquina

*A Máquina mói carne
excogita
atrai braços para a lavoura
não faz atrás de casa
usa artefatos de couro
cria pessoas à sua imagem e semelhança
e aceita encomendas de fora*

*A Máquina
funciona como fole de vai e vem
incrementa a produção do vômito espacial
e da farinha de mandioca
influi na Bolsa
faz encostamento de espáduas
e menstrua nos pardais*

*A Máquina
trabalha com secos e molhados
é ninfômana
agarra seus homens
vai a chás de caridade
ajuda os mais fracos a passarem fome
e dá às crianças o direito inalienável ao
sofrimento na forma e de acordo com
a lei e as possibilidades de cada uma*

*A Máquina engravida pelo vento
fornece implementos agrícolas
condecora
é guiada por pessoas de honorabilidade
consagrada,
que não defecam na roupa!*

*A Máquina
dorme de touca
dá tiros no espelho
e tira coelhos do chapéu*

*A Máquina tritura anêmonas
não é fonte de pássaros
etc.
etc.*

(BARROS, Manoel. A Máquina. In. BARROS, Manoel. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.)

RESUMO

A temática da violência ocupou lugar importante no pensamento ocidental durante a modernidade, convertendo-se em fio condutor de análise sobre o humano e seus modos de organização social. Em se tratando da realidade brasileira e de suas manifestações culturais, a representação da violência preencheu nossas páginas e telas em toda nossa história, interesse esse que correspondeu às consequências do processo de formação da sociedade brasileira, configurado, desde o início, com base na violência que se estendeu e desenhou os caminhos de nossa formação nacional, pautada em inúmeros conflitos atroz e denunciante da brutalidade de nossas relações. A partir da década de 1990, no Brasil, houve um avolumamento de obras cinematográficas e literárias sobre a violência. De modo geral, as produções, em sua maioria, se dedicaram à violência policial e à violência a ela relacionada. De maneira similar, a crítica especializada também empregou boa parte de seu interesse nas análises da chamada violência subjetiva, aquela praticada na sociedade por um indivíduo identificável. Ainda que existam em número razoável, obras e críticas dedicadas ao exame da violência objetiva, aquela que o indivíduo sofre em decorrência das configurações da sociedade, de seu sistema econômico e político, não tiveram o mesmo espaço que as dedicadas aos fatos mais “aparentes” ou chocantes do fenômeno da violência. Diante desse cenário, o objetivo deste trabalho é investigar como a produção literária e cinematográfica brasileira contemporânea tem representado a violência, levando em conta seu aspecto objetivo/sistêmico/estrutural, examinando como ele é considerado pelas obras em questão. Para tanto, foram escolhidos os seguintes objetos para compor o *corpus* do trabalho: o filme *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), dirigido por Sérgio Bianchi, o romance *Estive lá fora* (2012), escrito por Ronaldo Correia de Brito, e o romance *Cabeça a prêmio* (2003), escrito por Marçal Aquino. Nos três objetos estudados neste trabalho, percebemos como a violência é representada de formas distintas, ora privilegiando seu aspecto estrutural, ora privilegiando a questão organizacional ou situacional do problema, no entanto de modo a retratá-la por ângulos que se detêm mais nas relações e práticas que estão na base de sua produção do que em suas manifestações evidentes. A violência sistêmica a que estão submetidos os indivíduos é representada por essas obras em suas relações com a violência produzida pela exploração do trabalho, pelo Estado, pelo processo de industrialização e urbanização, pelos resquícios do sistema escravista, pelas relações políticas e sociais, pela aniquilação cultural e estratégia de esquecimento, pela negação de direitos básicos, pela imposição do tráfico de drogas e, entre outros aspectos, pelo racismo institucionalizado, que caracterizaram a participação brasileira no desenvolvimento do sistema capitalista e, conseqüentemente, nossa modernidade, indicando como essas representações nos ajudam a compreender a sociedade brasileira, sua formação e atual configuração.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea. Cinema brasileiro contemporâneo. Violência sistêmica.

RESUMEN

El tema acerca de la violencia ocupó un sitio importante en lo pensamiento occidental durante la modernidad, convirtiéndose en un hilo conductor de la analice acerca del humano y sus modos de organización social. Tratándose de la realidad brasileña y de sus manifestaciones culturales, la representación de la violencia llenó nuestras páginas y pantallas en nuestra historia. Ese interés correspondió las consecuencias del proceso de formación de la sociedad brasileña que, desde el inicio, es basado en la violencia. Esa se ha extendido y diseñó los caminos de nuestra formación nacional, basada en numerosos conflictos atroces y denunciante de la brutalidad de nuestras relaciones. A partir de la década de los 90, en Brasil, ocurrió un aumento de obras cinematográficas y literarias acerca de la violencia. De manera general, la mayoría de las producciones se dedicaron a la violencia policial y todas las maneras de violencia derivadas de ella. De manera similar, la crítica especializada también se dedicó gran parte del interés a las analices de la violencia subjetiva, aquella practicada en la sociedad por un individuo identificable. Aunque en número razonable, obras y críticas dedicadas al examen de la violencia objetiva, aquella que lo individuo sufre en consecuencia de las configuraciones de la sociedad, del sistema económico y político, no tuvieron lo mismo espacio que las dedicadas a los fatos “evidentes” o impactantes del fenómeno de la violencia. Frente a esto, lo objetivo del trabajo es investigar como la producción literaria y cinematográfica brasileña contemporánea han representado la violencia, teniendo en cuenta su aspecto objetivo/sistémico/estructural, examinando como él es considerado por las obras en cuestión. Para estos fines, fueron elegidos los siguientes objetos de estudio para componer el *corpus* del trabajo: la película *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), dirigido por Sérgio Bianchi, la novela *Estive lá fora* (2012), escrita por Ronaldo Correia de Brito, y la novela *Cabeça a prêmio* (2003), escrito por Marçal Aquino. En los tres objetos de este trabajo es posible percibir como la violencia es representada de maneras diferentes, a veces privilegiando su aspecto estructural, a veces privilegiando la cuestión organizacional o situacional del problema. Sin embargo, esta violencia es representada por ángulos que tienen en las relaciones y prácticas que están en la base de su producción en vez de sus manifestaciones evidentes. La violencia sistémica, a la que someten los individuos, es representada por estas obras en sus relaciones con la violencia producida por la exploración del trabajo por el Estado, a través del proceso de industrialización y urbanización, por los vestigios del sistema esclavista, por las relaciones políticas y sociales, por la aniquilación cultural y estratégica del olvido, por la negación de derechos básicos, por la imposición del narcotráfico, entre otros aspectos, por el racismo institucionalizado que han caracterizado la participación brasileña en el desarrollo del sistema capitalista y, consecuentemente, nuestra modernidad, indicando como estas representaciones nos ayudan la comprensión de la sociedad brasileña, su formación y actual configuración.

Palabras-clave: Literatura brasileña contemporánea. Cine brasileño contemporáneo. Violencia sistémica.

ABSTRACT

During the modern age, the issue of violence has occupied an important place in Western thinking, converting itself in a common thread of analysis about humanity and its forms of social organization. Concerning Brazilian reality and its cultural manifestations, the depiction of violence filled our pages and screens throughout our history. Such interest is a consequence of the process of formation of Brazilian society, which is based, since the beginning, on a violence that extended and drawn the lines of our national formation based on numerous dreadful conflicts that show the brutality of our social relationships. Since the 90's there was a rise in the quantity of cinematographic and literary works about violence in Brazil. Most productions generally focused on police violence and its consequences. In a similar way, specialized critics also focused its interests on analysis of a subjective violence – that violence carried by identifiable individuals. Despite of existing in a reasonable quantity, works and critics dedicated to the examination of objective violence – that violence which an individual suffers due to the configurations of the society, its economic and political system – did not have the same space that works dedicated to more “apparent” and shocking phenomena of violence had. In the face of this scenario, the objective of this work is to investigate how contemporary Brazilian literary and cinematographic production has depicted violence, taking into account its objective, systemic and structural aspect and examining how this aspect is taken into account in the works studied. For this purpose, the following objects were chosen to compose the *corpus* of this work: the film *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), directed by Sérgio Bianchi, the novel *Estive lá fora* (2012), written by Ronaldo Correia de Brito, and the novel *Cabeça a prêmio* (2003), written by Marçal Aquino. It is possible to note in the three objects of this work how violence is depicted in distinct ways, sometimes prioritizing its structural aspect, other times prioritizing the organizational or situational aspect of the problem. However, these works focus more on relationships and attitudes that lie on the basis of the production of violence than on its patent manifestations. Systemic violence to which individuals are exposed is presented in these works as the violence produced by work exploration, by the State, by the process of industrialization and urbanization, by the vestiges of the slavery, by political and social relationships, by cultural annihilation and forgetfulness strategy, by the denial of basic rights, by the imposition of drug dealing and, among other aspects, by the institutionalized racism. These aspects characterize the participation of Brazil on the development of capitalism and, consequently, our modernity, indicating how these representations can help us to comprehend Brazilian society, its formation and present configuration.

Key-words: Contemporary Brazilian Literature. Contemporary Brazilian Cinema. Systematic violence.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Cena do filme *Quanto vale ou é por quilo?* (2005) – Personagem Joana Maria da Conceição organiza pessoas escravizadas para fotografia.....69
- Figura 2 – Cena do filme *Quanto vale ou é por quilo?* (2005) – Personagem *socialite* organiza crianças pobres para fotografia.....83
- Figura 3 – Cena do filme *Quanto vale ou é por quilo?* (2005) – Personagem *socialite* organiza crianças pobres para fotografia e se insere no quadro.....83
- Figura 4 – Cena do filme *Quanto vale ou é por quilo?* (2005) – Crianças negras amarradas como escravas.....90
- Figura 5 – Cena do filme *Quanto vale ou é por quilo?* (2005) – Personagem Dido encarcerado rompe a quarta parede.....95
- Figura 6 – Cena do filme *Quanto vale ou é por quilo?* (2005) – Personagem Arminda é assassinada por Candinho.....102

SUMÁRIO

1 SOCIEDADE BRASILEIRA SOB A INSÍGNIA DA VIOLÊNCIA – UMA INTRODUÇÃO.....	13
2 RASTROS DA VIOLÊNCIA NA LITERATURA E NO CINEMA BRASILEIRO.....	29
2.1 SUBDESENVOLVIMENTO, URBANIZAÇÃO E CONTROLE SOCIAL.....	29
2.2 LITERATURA, CINEMA E AUTORITARISMO.....	39
2.3 DEMOCRACIA E VIOLÊNCIA.....	50
3 INDÚSTRIA DA MISÉRIA: CRIMINALIZAÇÃO DA POBREZA E PARCIALIDADE DO ESTADO EM QUANTO VALE OU É POR QUILO?	66
3.1 DA ESCRAVIDÃO À EXPLORAÇÃO CONTEMPORÂNEA: O PAPEL DO ESTADO NA MANUTENÇÃO DA DOMINAÇÃO.....	69
3.2 O ASSISTENCIALISMO E A CAPITALIZAÇÃO DO SOFRIMENTO.....	80
3.3 ENCARCERAMENTO EM MASSA: A CRIMINALIZAÇÃO DA POBREZA COMO ELEMENTO AQUECEDOR DA ECONOMIA.....	93
4 ENTRE SÍMBOLOS E GUERRILHAS: RECONTAGEM DA DITADURA MILITAR BRASILEIRA EM <i>ESTIVE LÁ FORA</i>.....	107
4.1 MEMÓRIA, ESQUECIMENTO E VIOLÊNCIA.....	107
4.2 MARCAS E TRAUMAS DA VIOLÊNCIA INSTITUCIONAL.....	125
5 CABEÇA A PRÊMIO: TRÁFICO, ELITE, ESTADO E VIOLÊNCIA NO BRASIL CONTEMPORÂNEO.....	141

5.1 REALISMO E VIOLÊNCIA EM MARÇAL AQUINO.....	141
5.2 TRÁFICO DE DROGAS: O CENÁRIO E O INIMIGO SÃO OUTROS.....	148
6 A VIOLÊNCIA TEM SUAS REGRAS – CONSIDERAÇÕES.....	167
REFERÊNCIAS	173

1 SOCIEDADE BRASILEIRA SOB A INSÍGNIA DA VIOLÊNCIA – UMA INTRODUÇÃO

A temática da violência ocupou espaço considerável no pensamento ocidental durante a modernidade, convertendo-se em fio condutor de análise sobre o humano e sua configuração social. Trançando linhas gerais, de Thomas Hobbes, em seu *Leviatã* (1651) - com a noção de ser a violência a supressão da moral e da justiça e de ser constante o estado de guerra entre os homens devido a sua inclinação natural ao egoísmo e à busca pela satisfação pessoal - a Carl von Clausewitz, em seu *Sobre a guerra* (1832) - que vê a guerra como uma violência, como um conjunto de forças que não seguem a nenhuma lei além da sua própria e como a continuação da política por outros meios -, o debate sobre a violência tem suscitado inúmeros caminhos reflexivos. No século XIX, para Marx, a violência não estava entre nações, como para Clausewitz, mas entre as classes sociais, apontando a violência como a base da fundação do sistema capitalista e para quem o fim da exploração de classe significaria também a extinção da violência. Os séculos seguintes foram influenciados, sobremaneira, por esses três pensadores. Em 1976, Michel Foucault, no seminário *Defender a sociedade*, sugere a inversão da máxima de Clausewitz, indicando que a política seria a continuação da guerra por outros meios, passando por Paul Virilio e Jacques Derrida. Já o pensamento marxiano influenciou estudiosos como Frantz Fanon e suas análises sobre o sistema colonial, combatidas por Hannah Arendt em sua crítica aos entusiastas da violência. (AVELAR, 2011)

As trilhas percorridas são muitas e direcionam a discussão para pontos diversos. Torna-se, assim, inegável a persistência do tema no labor de pensar as sociedades, suas histórias e destinos, reflexos de sua sempre necessária pauta. Na contemporaneidade, em função das transformações ocorridas na sociedade e do surgimento de formas outras de manifestação da violência, acrescidos do incentivo para o aumento da produção do trabalho científico, a bibliografia sobre o tema atingiu um volume imenso e cada vez mais heterogêneo. Devido à complexidade do fenômeno, as preocupações se localizam em sítios distintos, que podem ser indicados em, pelo menos, quatro campos de interesse, a saber, daqueles que partem: (a) de uma análise situacional, das condições que envolvem a violência; (b) de uma análise individual, dos eventos que levam um indivíduo a cometer ou a sofrer violência; (c) de uma análise institucional/organizacional, dos agentes e instituições que detêm, de

certa forma, significativo controle da violência ou que estão autorizados a cometê-la, de sua legalidade/ilegalidade ou de sua legitimação; e (d) de uma análise estrutural, conjuntural, que leva em conta o histórico de formação da sociedade e as relações que envolvem sua configuração política e econômica. (CUBAS; *et. al.*, 2015)

Em se tratando da realidade brasileira e de suas manifestações culturais, a representação da violência permeia nossas páginas e telas em toda nossa história literária e cinematográfica, interesse correspondente ao processo de formação da sociedade brasileira, configurado, desde o início, com base na violência, que se estende e desenha os caminhos de nossa modernidade. O sistema colonial e seus impulsionamentos, a formação do sistema econômico, a dominação cultural e o surgimento e o fortalecimento do Estado-nação estiveram erigidos sobre, ao passo que propiciaram, inúmeros eventos conflituosos atroz, que denunciam a brutalidade de nossas relações sociais. Massacres, torturas, estupros, exploração do trabalho, espoliações e extorsões são práticas velhas conhecidas de nossa trajetória, que geraram contrapartidas também violentas, rebeliões, revoltas, vinganças, desobediências civis e, complexamente, consequências violentas de todo gênero, tais como o crime organizado, ainda que, na medição de seus impactos, tenham se apresentado de forma desproporcional perante a força e a crueldade de suas impulsionadoras.

Sobre a necessidade de levar em consideração esses aspectos de nossa formação histórica, Jaime Ginzburg, em *Crítica em tempos de violência* (2012), sinaliza que, com desdobramentos das visões pautadas no idealismo, temos que se tornou comum a valorização de uma arte voltada para o subjetivo, em detrimento da percepção da realidade. Esse idealismo que assola as concepções de arte, distanciando-a do real, leva, de acordo com o autor, a uma enganadora noção de universalidade, que despreza as especificidades de contexto em que são produzidas as obras, fornecendo, ainda hoje, os parâmetros para feitura e análise de textos, literários e não literários. Em análise dessa tradição, Ginzburg (2012, p. 44) descreve e discute as consequências desse processo no cenário atual da crítica acadêmica, como demonstrado no trecho a seguir:

Esse fundamento [da universalidade] permitiria dispensar variáveis temporais e espaciais, que especificariam as condições de existência. Falar em idealismo e em metafísica para descrever essa concepção não é suficiente. É preciso notar seu caráter purista e seu investimento

no efeito emocional das obras. Trata-se de uma posição que, mascarada de distanciamento da política, é em si mesma fortemente marcada por uma ideologia conservadora. Se as verdades humanas são eternas, invariáveis, pouco importam os conflitos históricos circunstanciais, as contingências tensas. Evidentemente não é assim que pensam o feminismo e o movimento negro. A defesa de verdades eternas pode coincidir, convenientemente, com o reforço do recalque da violência histórica. [...] Ela serve para reforçar as condições de desigualdade e exclusão e silenciar as vozes de segmentos sociais que historicamente não tiveram direito à manifestação no campo das letras. (GINZBURG, 2012, p. 44)

Concebendo o fato de a história da humanidade ser construída com base em ações violentas e, no entendimento dos acontecimentos históricos, não se poder perder de vista esse “agente mobilizador”, nas palavras do autor, a perscrutação acerca da dose de violência contida nos discursos e de como esses servem a sua legitimação se faz imprescindível. E as produções discursivas feitas de dentro de determinados espaços – a Universidade, por exemplo – parecem esquecer seu objetivo principal de reflexão e reorganização. Nessa dinâmica, assim como não existe discurso neutro e todo enunciado é carregado de ideologia, inclusive aqueles ditos apolíticos – pois não se trata de uma realidade discursiva paralela a uma realidade material, mas de uma realidade material mediada pela linguagem –, a literatura, o cinema e toda forma de manifestação artística são consequência desse processo, tanto no sentido material como simbólico, mesmo aquelas que dizem tratar de temas eleitos como universais destituindo-os de seus aspectos culturais.

A arte é social e a história da sociedade é baseada em lutas, violências e antagonismos, e ela precisa ser pensada dentro desse quadro. Como falar a partir da América Latina, do Brasil, mais especificamente, esquecendo-se das violências geradas por nossa forma de organização econômica, sob a administração de um Estado “democraticamente arbitrário” e de uma política de contenção repressora, baseada em uma lógica carcerária e de extermínio da população pobre e negra? Por mais que o discurso da existência do poder seja proclamado nas instituições de Ensino Superior, o que se tem é a sensação de distanciamento dessas teorias da vida social e a ineficácia de muitas delas para se pensar a solução de problemas que assolam as comunidades. Essas teorias relativistas negam a existência de uma estrutura de poder, sólida, consolidada, pautada em um burocratismo cruel e em uma violência institucionalizada, ao proclamarem o poder como algo abstrato e diluído.

A literatura e os mecanismos que estiveram presentes na tentativa de construí-la como ciência, na esteira das formações de campos e disciplinas que assolaram o século XIX, através principalmente das historiografias, foram de fundamental importância na arregimentação dos Estados-nação, seja por imposição de uma função social, como no período pós-Independência, de “resgate” de elementos nacionais, seja como consequência desse projeto de nação numa relação dialética entre arte e sociedade, como veremos ao longo deste trabalho. No entanto, não se pode perder de vista que a constituição dos Estados-nação, assim como de outros tipos de Estado, é uma realidade e, como tal, exige, exigiu, muito mais do que apenas formações discursivas, mas principalmente condições materiais, que implicam as relações de produção e que impulsionam o surgimento de novas formas de organização social e política e as mudanças entre tipos de Estados. Além disso, é preciso ter em conta que a sustentação dos Estados passou a exigir, sobretudo, a existência de um aparato jurídico bem articulado capaz de manter a forma de organização vigente.

Entender a relação dialética entre literatura e sociedade e, por conseguinte, as representações da violência implica compreender as transformações dos tipos de organização e de suas correspondências com os modos de produção e de seus aparatos ideológicos. Em se tratando de Brasil, significa entender como a literatura se manifesta nesse conjunto complexo de mudanças, levando em consideração as especificidades de cada contexto e tendo em vista a complexa estrutura que o Estado cria para sua manutenção, para chegarmos a uma compreensão do cenário atual.

Nesse sentido, as décadas de 1960 a 1990, no Brasil, são emblemáticas por terem evidenciado eventos díspares, mas totalmente conectados: em meio aos quais, estão, entre outros, o desenvolvimentismo do governo de Juscelino Kubitschek, a experiência de mais de duas décadas de Estado de exceção, o surgimento das grandes favelas nas grandes cidades, o crescimento do crime e sua transformação em crime organizado, o alastramento do tráfico de drogas e o inchaço demográfico do espaço urbano. Todos esses fatores encontram-se numa simbiose, como consequência do chamado fenômeno da globalização, visto como avanço tecnológico e diluição das distâncias espaciais, mas que, na contramão, traduz o aprofundamento de um processo de exploração e pobreza que inaugurou a modernidade, como consequência do avanço do sistema capitalista.

Em se tratando de América Latina, de modo mais geral, a segunda metade do século XX foi marcada pela presença de regimes ditatoriais que, guardadas as

especificidades de cada lugar e povo, tiveram muitos elementos em comum no que se refere à forma de implementação desenvolvimentista, com financiamento dos EUA, e à violência, com forte esquema de repressão a todo e qualquer elemento que se manifestasse contra esses regimes, sob a acusação de adesão ao comunismo. As décadas seguintes ao processo de redemocratização significaram uma abertura em relação ao direito de expressão da população, que resultou em um quadro múltiplo de reivindicações e de itens nas agendas dos grupos.

Fazendo um estudo sobre a violência no Brasil contemporâneo, Eric Schollhammer, em *Cena do Crime* (2013), chama a atenção para o fato de esse contexto de intensificação da criminalidade urbana das últimas décadas abalar de uma vez para sempre o mito da cordialidade do brasileiro. A esse respeito, o teórico afirma:

Entender o papel da violência na cultura esbarra logo de partida no mito da cordialidade e da não violência do brasileiro, mas vale notar que, já nos primeiros trabalhos sobre o tema, o antropólogo Ruben George Oliven lembra a violenta repressão dos movimentos populares – como o Quilombo dos Palmares, a Cabanada, a Balaiada, Canudos, Contestado, os Muckers e a Revolta da Chibata – e ressalta o cotidiano da ordem escravocrata, marcado pela violência, concluindo que esse mito da “índole pacífica do brasileiro conseguiu se desenvolver apesar destas evidentes manifestações da violência no cotidiano brasileiro e só foi extirpado depois de 1964”, quando a violência começou a ser considerada um problema nacional, embora fosse associada primordialmente ao aumento da delinquência da classe baixa, ignorando o caráter repressivo dos órgãos de segurança. (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 43)

Mito esse necessário para o apaziguamento da população pela elite econômica, na mesma esteira de engendramento político em que anda o mito da democracia racial. O que vemos no século XX é um grande número de discursos dispostos a propagar esse veio da comunhão entre as classes e grupos sociais diferentes, como uma forma de apagamento da memória da escravidão e de seu repertório de violências. Esse quadro se forma de modo semelhante ao quadro de construção de discursos na primeira metade do século XIX, em que através da literatura se tentou esquecer o passado “inglório” de colonizados, na exaltação da figura do indígena. Como bem ressalta Schollhammer (2013), a partir dessas transformações, tornou-se impossível se camuflar o caráter violento que permeou os abismos sociais no país. Utilizando-a como chave de leitura, o autor assinala a

violência como motor, como uma espécie de régua, que sempre esteve a medir as relações estruturais na história nacional.

De modo geral, tanto a literatura quanto o cinema brasileiro estiveram empenhados, cada um em seu tempo, a transformar a violência em tema de suas narrativas, convertida em mote poético, ora em uma visão mais ampla da sociedade, ora em visões mais específicas de seus problemas. É inegável sua presença constante em nossa literatura, seja do lado dos oprimidos ou dos opressores, que vai desde os conflitos gerados pela invasão europeia, preocupação dos cronistas, ao exame da máquina mercante e das estratificações da sociedade empreendido por Gregório de Matos; das violências da empresa colonial refletidas nos versos de Basílio da Gama às transformações urbanas imperiais traçadas por José de Alencar; do escrutínio das desigualdades e hipocrisias das relações sociais elaborado por Machado de Assis à crítica ao nacionalismo de Lima Barreto; de Euclides e sua denúncia da arbitrariedade e da violência do Estado, também engendrado por José do Patrocínio, às venturas e desventuras do século XX pensadas por Carlos Drummond de Andrade; da denúncia das barbaridades do regime militar feita por Inácio de Loyola Brandão às reflexões sobre a atrocidade da formação e da permanência do racismo na sociedade brasileira realizadas por Conceição Evaristo – incorrendo aqui conscientemente no gravíssimo equívoco que significa sempre o ato de elaborar uma lista de autores supostamente representantes de alguma vertente.

Passada a fase em que as produções fílmicas estiveram sob influência massiva do cinema hollywoodiano, o cinema brasileiro, mais especificamente a partir da década de 1960, com o movimento do Cinema Novo, esteve também empenhado em retratar nossos veios de violência. Na afluência de denunciar as perversidades inerentes aos processos de urbanização, de segregação, de miséria e das tramas da política brasileira, os cinemanovistas, tendo como principais nomes Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, se enveredaram no trabalho de recobrar os temas sociais discutidos, desde pelo menos a década de 1930, pelo chamado romance regionalista. A fase de repressão e pouco incentivo ao cinema nacional nas décadas correspondentes ao regime militar teve fim com o início do processo de redemocratização e o investimento realizado nesta área, a partir da década de 1990, mais especificamente, que fez florescer o chamado Cinema da Retomada. Nas produções desse período, as vozes abafadas nas décadas anteriores começaram a ganhar espaço e uma série de produções se debruçou sobre a realidade social.

Na literatura, a década de 1950 e o “despertar da consciência do subdesenvolvimento”, como formulado por Antônio Cândido, significou uma intensificação nas representações da violência de modo geral, impulsionadas pelo processo de urbanização desordenada a que foram submetidas as grandes cidades dos países da América Latina. A partir desse momento, passando por contextos vários e bastante específicos da história nacional – fortalecimento da classe trabalhadora, golpe militar, redemocratização, consolidação da política neoliberal -, os olhares se voltaram para as causas e consequências da violência urbana. Daí ser esse momento da década de 1950 fundamental para entendermos as configurações políticas e econômicas das décadas seguintes e, conseqüentemente, os rumos que foram tomando as produções literárias e cinematográficas das duas primeiras décadas do século XX, interesse deste trabalho.

Em evidência nas últimas décadas, a violência ligada à ação de agentes públicos, mais especificamente à polícia militar, tem, crescentemente, se instalado na vida de boa parte da população e preenchido os noticiários e, assim, adentrado diariamente as casas dos cidadãos que não estão diretamente envolvidos nos conflitos sob a insígnia de “guerra às drogas”, que na verdade trata-se de uma guerra à população negra e pobre. A produção sobre o assunto contou também com o crescimento da quantidade de escritos, produzidos por pessoas oriundas das próprias periferias do país, possibilitados pelas relativas facilidades que o acesso à internet propiciou, um dos desestabilizadores dos sustentáculos do cânone literário, característica da literatura brasileira contemporânea.

De modo geral, as produções em sua maioria se dedicaram à violência policial ou a violência a ela relacionada. Do mesmo modo, a crítica especializada também dedicou boa parte de seu tempo às análises do que Slavoj Žižek (2014) chamou de violência subjetiva, aquela praticada na sociedade por um indivíduo identificável. Ainda que existam em número razoável, obras e críticas dedicadas ao exame da violência objetiva, aquela que o indivíduo sofre em decorrência das configurações da sociedade, de instituições, de seu sistema econômico e político, não tiveram o mesmo espaço que aquelas dedicadas aos fatos mais “aparentes” ou chocantes do fenômeno da violência.

Esse cenário nos impõe questionamentos sobre o porquê desse “desvio” de foco sobre a violência sistêmica, se não há representação (cinematográfica e literária) ou se a crítica não as lê dessa forma. Para essa lacuna, Ricardo Lísias (2010) põe o

holofote sobre a situação da literatura brasileira em relação à literatura argentina no que se refere às representações das violências sofridas durante suas respectivas ditaduras. A crítica de Ricardo é bastante contundente em relação a essa “ausência” de criticidade em relação ao período da ditadura na literatura brasileira, mas, se analisada e balanceada, nos oferece um caminho interessante de investigação sobre os motivos de pouco se falar sobre a violência objetiva sofrida pelas pessoas, ou seja, da violência sistêmica propiciada pelo modelo econômico.

Eric Schollhammer, em *Ficção brasileira contemporânea* (2009), discorre sobre as motivações das produções contemporâneas e a ausência de uma solução redentora por elas pregada, decorrente da dissolução, pós-queda do Muro de Berlim, das utopias gestadas no século XX, os avanços do capitalismo e o fim da esperança socialista. Como enfatiza o autor, as narrativas atuais estão mais preocupadas em dar conta dos problemas de modo mais emergencial porque uma grande solução não se consolidou e é preciso olhar para os problemas mais evidentes. Talvez, esse pensamento tenha ajudado a impulsionar, aliado a outros fatores, os olhares das narrativas contemporâneas aos eventos violentos mais visíveis, mais a uma análise de sintomas e aspectos fragmentados, diante da sensação de desnorreamento atual dos indivíduos, do que a uma análise estrutural.

Diante desse cenário, o objetivo deste trabalho é investigar como a produção literária e cinematográfica brasileira contemporânea representa o fenômeno da violência, tendo em conta seu aspecto objetivo/sistêmico/estrutural, examinando se ele é levado em consideração pelas obras, ou não, e de que forma; e de que modo a violência representada nos ajuda a compreender a sociedade brasileira sua formação e atual configuração. Para tanto, foram escolhidos os seguintes objetos para compor o *corpus* do trabalho: o filme *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), dirigido por Sérgio Bianchi, e os romances *Cabeça a prêmio* (2003), escrito por Marçal Aquino, e *Estive lá fora* (2012), escrito por Ronaldo Correia de Brito, que nos permitem avaliar o fenômeno por perspectivas bastante diferentes, entre as próprias obras e em comparação com as análises situacionais que predominam atualmente.

A escolha da temática e do *corpus* deste trabalho foi impelida por questionamentos demandados da própria realidade. Entendendo a linguagem e, conseqüentemente, as produções simbólicas como produtos sociais, a partir da relação dialética entre arte e sociedade, o trabalho de pesquisa em cultura suscita a investigação de como esses entrelaces se constroem e se renovam constantemente.

Diante, por um lado, das inúmeras arbitrariedades que vemos o Estado protagonizar e, por outro, da crença de sua neutralidade, impõe-se a urgência de entender seu caráter parcial e arbitrário, dentro de uma democracia igualmente parcial e arbitrária. O empenho em reescrever a história nacional, de modo a contestar a versão oficial, característico da produção contemporânea, impele não somente a questionar e entender o momento contemporâneo em sua especificidade de recorte, mas em olhá-lo a partir, sobretudo, do seu viés subversivo em relação a um passado de violências e de silenciamentos.

As visões idealistas sobre a arte que chegaram à contemporaneidade encontraram base em Hegel (2001) e em sua noção de espírito absoluto, um dos rescaldos na modernidade, com suas considerações em relação à função social da arte, que têm como pilar a diferenciação entre os conceitos de belo natural e de belo artístico e a dialética do espírito absoluto. No começo do século XIX, diante das mudanças que consolidaram as conquistas burguesas, entre elas o paradigma da racionalidade e da cientificidade, Hegel (2001) propõe que a arte seja pensada não mais como mero objeto de contemplação, mas como objeto de reflexão, uma vez que a vida moderna não permite mais que passemos diante de um objeto artístico sem que possamos entendê-lo em sua dinâmica histórica, já que se trata de uma obra do espírito absoluto, e como tal necessita da passagem pela consciência do humano para que seja realizado seu “sentido pleno”.

“A arte tem seu conceito na constelação de momentos que se transformam historicamente...”. Com essa assertiva, Theodor Adorno, em seu *Teoria estética* (2008), na segunda metade do século XX, expõe sua concepção de arte, que enfatiza a essência negativa do fazer artístico. Para o autor, a autonomia adquirida pela arte no momento posterior a sua desvinculação do culto suscitou vê-la não mais como símbolo redentor, na medida em que se pautava pela noção de humanidade agora comprometida pelo desenrolar da era moderna. De forma análoga a Hegel, Adorno afirma que a crença geral numa dissolução da arte e a atmosfera de incerteza que a circundou, advindas dessa mudança, extenuaram a essência positiva da arte e sua convicção de arte como conforto, contemplação e salvação. A “reflexão” proporcionada pela obra de arte, para Adorno, no entanto, se caracteriza pelo seu viés negativo, uma vez que na dialética entre interioridade e exterioridade do objeto artístico, esse se utiliza dessa exterioridade para negá-la, por conta de seu caráter subversivo. Não se trata de uma negação absoluta, mas do potencial da arte de se

apropriar da realidade material, seu elemento mais importante, para negá-la de modo a subvertê-la. A arte está inclinada à dissolução, uma vez que ela se utiliza do empírico e dele não pode se afastar ao mesmo tempo em que, em sua própria essência, carrega a capacidade de lhe ser seu contraponto. Ela somente pode sê-lo a partir da admissão e recusa da exterioridade.

Ao negar as condições históricas, negam-se também os conflitos e as violências delas provenientes. De modo a ratificar as desigualdades sociais, a crítica distante da realidade arregimenta para si um lugar enunciador confortável e calcificado de classificar a arte como finalizada em si mesma.

No outro polo do debate, a defesa de uma “funcionalidade” para arte colocou como horizonte único a busca por um viés político que orientasse o exercício, desprezando a complexidade e as contradições existentes nesse processo. No afã de sustentar essa premissa, a crítica especializada, em muitos momentos, predeterminou as características necessárias à classificação de uma obra como engajada ou politizada e, desse modo, relegou uma série de outras obras ao rótulo de apolíticas, num movimento prévio de seleção e não de análise de como são apresentadas.

Essa problemática antiga em torno do binômio arte/política insere-se nos embates de construção de saberes, em que a fabricação de inúmeras teorizações impõe, de um modo, a constante retomada do assunto e, de outro, a dispersão dessa relação, ou ainda a tentativa de seu apagamento, por meio do discurso da neutralidade.

Não se trata de impor um projeto político à arte, mas de admitir a impossibilidade de qualquer que seja a atividade humana estar fora do político e o fato de se estar, como crítico, tecendo saberes de um lugar privilegiado. Formula, ao mesmo tempo em que é formulado por, questionamentos acerca do seu papel na teia, não somente de produção de saber, mas de construção e de movimentação de relações que num campo de tensão correrá os riscos de auxiliar tanto, por um lado, no agenciamento de lugares de fala que instaurem algum ponto de subversão como, por outro, auxiliar na ratificação e reprodução de lugares de fala hegemônicos que sustentem as dominações.

A linguagem e o aspecto ideológico do signo – que, como produções culturais, encontram-se inevitavelmente imersos nas disputas de poder –, sempre assimétricas, são utilizados a serviço de silenciamentos na história, ao tentar apagar a cultura, a história e a memória dos povos que foram subjugados, como ferramenta auxiliar no

sistema de exploração. O que resulta dessa reflexão é que a linguagem é social e, como tal, necessita de seres humanos para sua produção e esses seres humanos encontram-se, por sua vez, imersos em práticas cotidianas associadas a locais institucionalizadores de discursos. Como instância maior, detentora do discurso oficial e responsável por manter o *status quo* de organização, o Estado e seus aparatos se encarregam da difusão em massa do pensamento hegemônico, uma vez que, no modelo de democracia em que vivemos, o Estado cumpre o papel de administrar e garantir o sistema econômico, pautado na obtenção de lucro através da extração compulsória do trabalho humano. Assim, a dominação ideológica se faz através de mecanismos de controle social e educacional. A Universidade, importante polo de produção de conhecimento formal, está envolta nessa contradição, na medida em que, ao mesmo tempo em que é um espaço aberto e propício aos debates e reivindicações, se converte em veículo do pensamento dominante e em local de aprisionamento e distanciamento entre o saber e a comunidade, tornando-se polo fechado e excludente de conhecimento. Referente a esse aspecto e sobre a tradição das análises literárias e do ensino de literatura nos cursos de graduação em Letras, como espaço legitimador de discursos, Jaime Ginzburg (2012, p. 36) afirma:

[...] se entendermos que não existe conhecimento desinteressado, necessariamente temos de indagar a que interesse serve esse mecanismo de conservação estrategicamente construído. Noutras palavras, indagar quem se beneficia da apresentação dos esquemas descritivos e classificatórios como suficientes para a criação de competências de leitura. Enquanto segmento da comunidade acadêmica sustentam os valores conservadores, é importante incentivar o desenvolvimento de novas orientações teórico-metodológicas nas disciplinas de introdução aos estudos literários. As articulações entre Letras e Ciências Humanas, a consciência crítica e ética referente à responsabilidade da produção, transmissão e circulação do conhecimento, e a compreensão dos antagonismos sociais fazem parte das necessidades a serem contempladas nesse caminho de mudanças. Como área de conhecimento de interesse público, o ensino de Teoria da Literatura deve ter sua função social discutida constantemente.

A arte e seu indubitável caráter político, desse modo, precisam ser analisados juntamente com as formações discursivas que os envolvem, pois se reconhece a existência de todo um aparato político, ideológico e mercadológico, movimentando as publicações, assim como as não publicações, e determinando, num processo de escolha que implica inclusão e exclusão, qual obra ganha visibilidade, qual assunto

entra na pauta dos debates, tanto dos mais amplos como daqueles restritos à academia. Os critérios de valoração e a consequente eleição de autores e obras partem de orientações diversas no que tange ao conceito de arte/representação e, como toda formação conceitual, são sempre localizadas temporalmente e formuladas a partir dos elementos que condicionam o contexto do momento de seu engendramento, através de indivíduos “autorizados” a fazê-lo. Em uma sociedade pautada em antagonismos, trata-se de uma medição de força e resulta em tentativas de apagamentos vários. A comunidade acadêmica, os festivais, as premiações, os processos seletivos, a bibliografia de disciplinas, os eventos, as exposições, os saraus, a crítica etc. organizam, selecionam e estabelecem o cânone de obras a serem consumidas e estudadas, baseando-se em critérios de gosto especializado que dita o que é, e o que não é, bom, interessante e inteligente. E o papel do intelectual nesse circuito tornou-se o de fala autorizada a determinar quais teorias são a baliza do pensamento contemporâneo e quais obras obedecem a essas balizas e são dignas de serem apreciadas e de se tornarem objeto de pesquisa. Complementa Ginzburg (2012, p. 43):

Para assegurar que apenas poucos eleitos sejam reconhecidos como capazes de atribuir valor de modo legítimo e que não reste alternativa aos leitores leigos a não ser segui-los em obediência, há várias estratégias conhecidas. Uma delas é comum e constante: afirmar que o valor de uma obra é inteiramente inerente a ela. Valor, então, seria uma substância, não uma atribuição; um dado *a priori*, não uma construção histórica. Bons leitores o reconhecem, leitores fracos nada veem. Essa perspectiva comum não é arrogante intelectualmente, ela é francamente autoritária. O valor considerado inerente à obra consiste em capital intelectual [...], indicador de relevância e prestígio de quem o conhece.

A necessidade expressa de arejar essas questões emerge da aparição insistente de falas mais tradicionais com o intuito de – ainda que diante das inúmeras obras contemporâneas debruçadas seja sobre o atual quadro político-social, seja sobre a revisão da história nacional – querer desvincular o fazer literário dos embates políticos, classificando produções ditas engajadas como sendo literatura panfletária e, portanto, como uma literatura menor. Acrescente-se ainda a necessidade de redimensionar o sentido do trabalho acadêmico, uma vez que em muito ele tem se isolado da sociedade, sucumbindo à burocracia e ao confinamento dos gabinetes. O trabalho que ora se apresenta nasce da angústia de reconhecer as limitações do labor

acadêmico e a urgência em tentar trilhar um caminho, no mínimo, crítico, de autorreflexão. Comum a todo trabalho acadêmico esse reconhecimento de sua não completude e de suas limitações, longe de ser falsa modéstia ou apenas um *mea culpa*, é a admissão de que a academia tem andando por trilhos distantes da realidade social e a tentativa de ser, ao menos, consciente acerca da própria produção.

Nesse ínterim, a arte concebida como impossibilidade fora de um contexto social, assim como as demais instâncias da vida humana, nos impulsiona ao exame de suas formas de organização e estruturação – perspectiva, essa, contrária à noção de uma arte imanente e dissociada do coletivo. Se partirmos dessa premissa, os objetos artísticos passam a ser vistos como representação social e não mais como mera expressão de um gosto individual ou como simples objeto de contemplação ou reflexão, uma vez que os indivíduos atravessam e são atravessados pela história. Não se trata, todavia, de pensar a representação social como reflexo ou espelho da sociedade, como proclamado muitas vezes, em uma relação causalista mecânica entre discurso e realidade, porém de optar por entendê-la como construção dos sujeitos a partir desse real e, sobretudo, como uma relação entre percepção/expressão e transformação/ação desses indivíduos sobre o espaço que os circunda e os atravessa.

Com o intuito de analisar as representações da violência na produção literária e cinematográfica contemporâneas, foram escolhidas, neste trabalho, obras que tratam do tema de modo mais direto, mais próximo, ao apresentar as relações intrínsecas entre os indivíduos e o poder estrutural. O trabalho está organizado como exposto a seguir.

Intitulada *Rastros da violência na Literatura e no Cinema brasileiro*, a seção 2 tem como objetivo analisar as relações que envolvem os embates políticos no âmbito da representação produzida entre o momento pré-golpe de 1964, passando pelo regime militar, e o momento da redemocratização, na literatura e no cinema brasileiro, que compreendem o período entre as décadas de 1950 e 1990, e encontra-se dividida em três subseções. Na primeira subseção, *Subdesenvolvimento, urbanização e controle social*, será apresentada a discussão acerca das imbricamentos que envolveram o momento pré-golpe de 1964, a política desenvolvimentista e o despertar da consciência do subdesenvolvimento, e como a literatura e o cinema estiveram envoltos nesse contexto. Na segunda, *Literatura, Cinema e autoritarismo*, serão analisados os principais traços do momento posterior ao golpe militar no Brasil e como

a produção artística lidou com suas consequências, a fim de compreender, quando da análise do momento atual, os resquícios desse evento histórico para a representação da violência. A terceira, *Democracia e violência*, será dedicada ao período da redemocratização e seus impactos no tratamento dado ao tema da violência, levando em consideração seu caráter múltiplo. Serão discutidas as noções de minorias, de recontagem da história e de subjetividade, bastante caras ao fazer literário e cinematográfico contemporâneo, de modo a localizá-las no que elas têm, ou não, de profícuo para os movimentos de questionamento e ressignificação da ideia de unidade atribuída à identidade nacional. Diferentemente da crença na fragmentação absoluta dos territórios e das identidades, as questões colocadas caminham no sentido de expor o que esse fazer artístico apresenta enquanto potência transformadora, coadunando a reescrita da história individual/subjetiva e coletiva, deixando de lado os binarismos e vendo-as em suas contradições e complexidades.

Em *Indústria da miséria: criminalização da pobreza e parcialidade do Estado em Quanto vale ou é por quilo?*, terceira seção deste trabalho, o objetivo é construir a análise do filme, tendo em conta a crítica presente referente ao papel do Estado na garantia dos interesses da elite econômica, expondo seu caráter burguês, que atende às demandas capitalistas de modo a garanti-las. A seção está dividida em três partes, a saber: *Da escravidão à exploração contemporânea: o papel do Estado na manutenção da dominação*, em que o foco da discussão recai sobre a atuação do Estado como administrador da exploração do trabalho tanto na escravidão como no contexto contemporâneo, suas relações e consequências, conforme abordado na obra de Bianchi; *O assistencialismo e a capitalização do sofrimento*, que traz a discussão sobre a política de assistencialismo, alimentada por essa elite, de modo a apontar como essa prática, juntamente com o discurso da caridade, auxilia na preservação do *status quo* da sociedade, no que ela tem de desigualdades e de abismos sociais, mote do filme; e *Encarceramento em massa: criminalização da pobreza como elemento aquecedor da economia*, que, ao fazer um paralelo entre a escravidão negra no Brasil e a exploração contemporânea da população negra, atenta para o fato de a crítica tecida na narrativa de Bianchi escancarar o aspecto institucionalizado do racismo e sua função como uma das molas propulsoras do sistema capitalista desde sua gestação, tendo como eixo a discussão sobre a criminalização da pobreza e o encarceramento em massa da população negra e suas reverberações para a economia. Destaca-se, desse modo, a forma peculiar como a produção

cinematográfica brasileira aborda conjuntamente os impasses referentes à revisão das identidades, à reescrita da história nacional e à estrutura social e econômica.

A seção 4, *Entre símbolos e guerrilhas: recontagem da história da Ditadura Militar brasileira em Estive lá fora*, trata da leitura do romance de Ronaldo Correia de Brito, entrevendo o esforço presente na narrativa de contar a história do período da Ditadura Militar no Brasil por perspectivas diferentes: uma privilegiando o simbólico e outra privilegiando o confronto armado. A seção está dividida em dois subtópicos intitulados *Memória, esquecimento e violência* e *Marcas e traumas da violência institucional*, que tratarão desse movimento duplo de reescrita, que sinaliza ao leitor a impossibilidade de se dissociar a vida do indivíduo de sua relação com a violência sistêmica e de Estado. Ao colocar em cena a complexidade do contexto social do período militar – mostrando, por um lado, a perspectiva tanto de quem era perseguido diretamente pelo regime por ideais subversivos e, por outro, a situação de indivíduos marginalizados -, o autor assume em sua obra um dos traços da literatura contemporânea, no que diz respeito à reescrita da história nacional. A narrativa se constrói a partir daquilo que a realidade imprime no quadro do contexto encenado, tendo como balizadoras suas contradições. A análise do romance tomará como fundamento a inserção na narrativa contemporânea dos elementos da memória, do questionamento da história oficial, da subjetividade, do simbólico e da estrutura política de forma a coadunar as perspectivas, dialeticamente, do sujeito e do coletivo.

A seção 5, *Cabeça a prêmio: tráfico, elite, Estado e violência no Brasil contemporâneo*, está organizada em duas subseções, *Realismo e violência em Marçal Aquino* e *Tráfico de drogas: o cenário e o inimigo agora são outros*, em que são discutidas a reversão do olhar sobre o tráfico de drogas e sobre a paisagem das favelas marcadamente eleita como seu cenário primordial e as relações de legalidade e ilegalidade que perpassam o funcionamento da elite e de seu Estado e de suas instituições no narcotráfico, que se tornou o principal tema dos debates da contemporaneidade sobre violência. Aquino desloca o olhar dos eventos mais imediatos da violência para os agentes movimentadores do comércio ilegal de drogas no Brasil que não estão sob os holofotes da grande mídia.

Em suma, os caminhos traçados neste trabalho pretendem, diferentemente de impor leituras e debates teóricos às obras, buscar entender como esse contexto contemporâneo é retratado na produção atual e, a partir desse ponto, investigar como as próprias obras impõem a revisão de certos conceitos considerados

caracterizadores do contemporâneo na análise do fenômeno da violência. A escolha dos três objetos para o *corpus* imprimiu a necessidade de encontrar discussões teóricas que pudessem contemplar seu caráter polêmico e seus traços peculiares, além de possibilitar as reflexões acerca do próprio trabalho acadêmico como produtor de conhecimento, num processo constante de autocrítica.

2 RASTROS DA VIOLÊNCIA NA LITERATURA E NO CINEMA BRASILEIRO

2.1 SUBDESENVOLVIMENTO, URBANIZAÇÃO E CONTROLE SOCIAL

As décadas de 1950 e 1960, no Brasil, se fizeram emblemáticas para se pensar o turbilhão de acontecimentos posteriores, elegendo o período da ditadura militar como grande marco histórico, e a partir de onde se pode fazer *a priori* estudo produtivo para perceber os contornos da produção literária e cinematográfica contemporânea, com todas as arbitrariedades, contradições e incoerências que implicam a delimitação de um período histórico. Eleito como momento consolidador de uma virada de consciência, o momento que antecede o golpe militar no Brasil nos auxilia na compreensão da relação entre a literatura, o cinema e a violência como sistema.

A respeito dessa guinada de consciência, Antônio Cândido (1989) escreve seu ensaio *Literatura e subdesenvolvimento*, no ano de 1969, ainda no calor dos acontecimentos. O despertar da “consciência do subdesenvolvimento” acerca das precariedades que se alastravam por todo o continente refere-se a uma contraposição ao otimismo que acometeu o pensamento dos intelectuais latino-americanos antes de 1930, de modo geral. De acordo com Antônio Cândido (1989), comentando a discussão feita por Mário Vieira de Mello, em *Desenvolvimento e cultura: o problema do estetismo no Brasil*, de 1963, a ideia de “país novo”, difundida durante o século XIX, remete para a promessa de um futuro próspero. O enfraquecimento dessas ideias somente acontece depois da experiência mundial da Segunda Guerra e, a partir da década de 50, se pode, então, sentir efetivamente essa consciência de país subdesenvolvido, gestada nas primeiras décadas do século, que já apareciam com bastante ênfase na ficção regionalista de 1930. Espécie de precursor desse “despertar”, “o regionalismo foi uma etapa necessária, que fez a literatura, sobretudo o romance e o conto, focalizar a realidade local”. Como sugere o autor:

Ora, dada esta ligação causal “terra bela – pátria grande”, não é difícil ver a repercussão que traria a consciência do subdesenvolvimento como mudança de perspectiva, que evidenciou a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante. A visão que resulta é pessimista quanto ao presente e problemática quanto ao futuro, e o único resto de milenarismo da fase anterior talvez seja a confiança com que se admite que a remoção do imperialismo traria, por si só, a explosão do

progresso. Mas, em geral, não se trata mais de um ponto de vista passivo. (CÂNDIDO, 1989, p. 2)

Cândido acrescenta que esse desvio de olhar fez com que as produções se tornassem mais críticas:

Desprovido de euforia, ele é agônico e leva à decisão de lutar, pois o traumatismo causado na consciência pela verificação de quanto o atraso é catastrófico suscita reformulações políticas. O precedente gigantismo de base paisagística aparece então na sua essência verdadeira – como construção ideológica transformada em ilusão compensadora. Daí a disposição de combate que se alastra pelo continente, tornando a ideia de subdesenvolvimento uma força propulsora, que dá novo cunho ao tradicional empenho político de nossos intelectuais. (CÂNDIDO, 1989, p. 2)

Como salienta Cândido (1989), os debates desenvolvidos na década de 1950 já estavam contidos nas produções regionalistas de 1930, devido ao clima de instabilidade, nas primeiras décadas do século XX, conseqüente das tragédias que assolaram a humanidade. A entrada dos ideais comunistas no país através, principalmente, da fundação do PCB, em 1922, os fez fortemente presentes nas produções literárias brasileiras, uma vez que boa parte dos escritores era filiada ao Partido, sobretudo os do chamado romance regionalista, que convivia com produções de cunho intimista, alimentando na crítica literária a divisão dicotômica dos escritos. Frente a um contexto mundial conturbado no início do século, as opiniões tendiam a se dividir de forma acirrada no ambiente literário. A temática nordestina emerge como lugar da consciência acerca dos problemas sociais, passando a ocupar espaço privilegiado nas páginas de suas obras, representando a figura do “homem do povo” de modo mais complexo do que a geralmente construída pelos romances do século anterior, agora traduzidas por escritores como Jorge Amado, Graciliano Ramos e Amando Fontes. Também a esse respeito, em *O discurso crítico brasileiro* (2002, p. 58), Eneida Maria de Souza reitera que a consciência do subdesenvolvimento é “uma das mais fecundas interpretações da dependência nos anos 1960” e ressalva que ela já se achava “esboçada no projeto antropofágico de Oswald de Andrade”, um adendo à crítica feita por Cândido (1989).

Sobre esse empenho crítico da literatura latino-americana diante de um contexto conturbado, Emir Rodriguez Monegal, em *Tradição e Renovação* (1972, p. 131), salienta:

Por vezes, neste século, as letras latino-americanas assistiram a uma ruptura violenta, apaixonada, da tradição central que atravessa – como um fio de fogo – esta literatura. O que ocorreu pelo ano de 1960, e coincidindo com a maior difusão da Revolução Cubana, já acontecera em 1940 com a crise cultural motivada pela guerra espanhola e pela Segunda Guerra Mundial, e tinha seu mais claro antecedente em outra ruptura importante: a das vanguardas dos anos vinte. Mesmo superando as tentações de simetria, é fácil perceber que nesses três instantes de ruptura (arbitrária e deliberadamente concentrados aqui em torno de uma cifra redonda: 20, 40, 60) correspondem a processos que têm simultaneamente dois aspectos. Se, de um lado, cada crise rompe com uma tradição e se propõe a instaurar uma nova estimativa, por outro, cada crise escava no passado (imediate ou remoto) para legitimar sua revolta, para criar uma árvore genealógica, para justificar uma estirpe.

O que há de renovação nas décadas de 1950 e 1960 em relação ao período anterior se dirige ao escancaramento das profundas contradições entre os projetos modernizantes, desenvolvimentistas, e a realidade brasileira miserável. O contexto de pobreza vivido no Brasil, e nos demais países do continente, e o espírito da revolução cubana defrontavam-se com o estabelecimento de um projeto amplo de modernidade, não apenas circunscrito ao âmbito das linguagens artísticas, nos anos 50, que teve como expoente o projeto desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, cujo marco foi a construção de Brasília, cidade fincada no centro do país, que simbolizava sua guinada para um novo tempo, no qual a miséria e o atraso socioeconômico e tecnológico em relação às potências do norte seriam supostamente resolvidos. Segundo Adrian Gorelik (1999, p. 69), em análise do contexto da época, em seu texto *O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização*:

O que se pretendia nos anos sessenta, então, era uma proposta de expansão da modernidade – para estender seus benefícios ou, em chave mais de esquerda, a potencialidade de seus conflitos – que aplicaria fórmulas do estrutural-funcionalismo panamericanizadas pelas ciências sociais a partir dos anos cinquenta: as relações centro/periferia implicam, na estrutura da sociedade e da economia dos países latino-americanos, um dualismo tradicional/moderno que se devia resolver na universalização deliberada do setor modernizador, isto é, a cidade. A cidade novamente como figura de ordem modernista, concebida através de uma ideologia organicista confrontada com a metrópole moderna realmente existente, com seu modelo de modernização, desigual e excludente. Cumpre recordar que a ideologia dominante sobre a cidade no *ethos* desenvolvimentista, e sobretudo no de seus técnicos-funcionários, era o organicismo de matriz anglo-saxã, fortalecido desde o pós-guerra

pelo sucesso do Plano de Londres, com a quase isolada exceção dos que projetaram Brasília, curiosamente o grande empreendimento urbano do período, e talvez isso explique o pouco sucesso que teve entre os planejadores da região.

Essa ideia modernizadora e os projetos de planificação urbanísticos intensificaram a paisagem da exclusão social, não somente espacial, mas, a partir dela, cultural, econômica, evidenciando o contexto descompassado com os arroubos de progresso. Em *Nacional por abstração* (1999), em alusão ao artigo de Roberto Schwarz, *Nacional por subtração*, de 1986, em que o autor analisa a situação da cultura brasileira frente às influências estrangeiras, Eneida Maria de Souza aponta que:

A ideia de progresso se casava com o empreendimento modernizador da época, da mesma forma que marcava as grandes vanguardas políticas do século XX. No entender desse discurso político, arte e técnica caminhavam lado a lado com a política, pelo convite aberto de Kubitschek no sentido de reforçar a analogia pretendida. Mas não é difícil perceber que raramente os discursos artísticos atuam de forma correlata ao processo modernizador e progressista que, em distintos momentos, reveste a modernidade de aparatos ideológicos desprovidos de contradição e de rasuras. (SOUZA, 1999)

Compartilhando o pensamento de Renato Cordeiro Gomes, em *Modernização e controle social: planejamento, muro e controle espacial* (1999, p. 204), em que discute as implicações políticas do desenvolvimento das cidades no Brasil, “o planejamento urbano é visto como um campo organizador do empreendimento humano”. Sua racionalidade, que supostamente teria como fim o benefício da população de modo geral, acaba se convertendo em repressão social e degradação ambiental, através da aplicação de “mecanismos de controle formalizados nas regulações de desenvolvimento e executados com o fim de manter os modelos existentes de dominação social, política, econômica e cultural”. E, nessa tônica, prossegue o autor:

De instrumento progressivo de reforma, o planejamento acabou se convertendo em instrumento de controle e repressão, que pretende regular as relações entre o Estado, a sociedade e o espaço. Em sua dimensão territorial, promove a segregação entre grupos sociais (classe, raça, etnia, gênero), gerando a recriação da “cidade murada” cujos modelos de dominação são expressos por divisão física e fragmentação espacial e cultural. Em sua dimensão processual, o

planejamento resulta no afastamento de vários segmentos e grupos sociais dos processos de decisão, excluindo-os da participação e contribuindo para a marginalização. Em sua dimensão socioeconômica, leva grupos e segmentos da sociedade a níveis de dependência aos interesses dominantes. É o lado obscuro do modernismo. (GOMES, 1999, p. 204)

Citando Zuenir Ventura (1994), no conhecido texto *Cidade partida*, Gomes (1999) enfatiza ainda a violência embutida nesse modelo de planejamento urbano, violência embuçada de benfeitoria, violência sistêmica, nas palavras de Zizek. Segue citação:

[Cidades circunscritas pela] lógica excludente e hierarquizadora, cerne da violência que a “boa sociedade” chama de ordem, e que não se expressa apenas na estrutura desta sociedade que assume formas burguesas, nas manifestações explícitas de truculência ou na guerra civil que a polícia e a Junta Higiênica e os poderes públicos instauram nas ruas. Ela preside a própria tessitura do urbano. O caráter excludente da sociedade é também exclusão do espaço e exclusão de agentes sociais de determinados espaços. O caráter hierarquizado e hierarquizador traz também a hierarquização entre bairros e distritos e no interior deles. Exclusão e hierarquias revelam-se no espaço da cidade. (VENTURA *apud* GOMES, 1999, p. 205)

Essas relações foram moldando as configurações em que se encontram as cidades brasileiras atualmente e seus conflitos.

Há, ainda, nos anos 50, uma associação entre arte e Estado, no sentido de estabelecer um projeto de país articulado aos interesses internacionais – já que o desenvolvimentismo está vinculado à abertura do país ao capital internacional – sob a bandeira da atualização do Brasil à modernidade dos países hegemônicos. Disso decorre a proposta de internacionalização/universalização da produção artística brasileira, como forma de levar esse país para outros, o que pode ser verificado também na atuação de alguns artistas como diplomatas, como é o caso de Vinicius de Moraes. Portanto, o que é aqui discutido ressoa na seguinte afirmação de Eneida Maria de Souza e Wander Melo Miranda (2012):

O período “construtivo” das artes e da política no Brasil culmina, portanto, com a construção de Brasília, reunião do ideal utópico de progresso com o sentido moderno e racionalista exigido pelo projeto desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek. A poesia concreta, o abstracionismo geométrico nas artes plásticas, a prosa intimista, a crônica carioca, a bossa-nova e o cinema novo representam o estilo minimalista e experimental de se fazer arte, na tentativa de utilização

de uma linguagem que pudesse ser entendida internacionalmente, embora marcada pelo traço local.

Nessa lógica, e na contramão das críticas ao desenvolvimentismo, parte da crítica e produção literária brasileira esteve imersa em uma perspectiva de arte que privilegiava os aspectos formais do texto, a unidade rítmico-formal, a palavra-ideograma, e as demais consequências que se pudesse extrair da experimentação estética da linguagem. Exemplo dessa concepção é o *Plano-piloto para a Poesia Concreta*, publicado em 1958, em que Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari inscrevem os fundamentos do concretismo na literatura brasileira, apontando para a inter-relação da literatura com as outras artes, sintetizados no termo verbivocovisual, conforme se pode ver no trecho abaixo:

ideograma: apelo à comunicação não-verbal. o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material. fatores de proximidade e semelhança, psicologia da gestalt. ritmo: força relacional. o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área linguística específica – “verbivocovisual” – que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra. com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação; coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, coma nota de que se trata de uma **comunicação de formas**, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens.

A relação de palavras-coisa numa estrutura dinâmica volta a objetividade do poema para o próprio poema, visando a comunicação. Não se trata, no entanto, da comunicação-signo, mas da comunicação de formas. A ideia é de que o poema não precisa de apresentação, pois ele basta por si, remetendo, pois, à presentificação do objeto verbal, “sem biombos de subjetivismos encantatórios ou de efeito cordial”. Por esse viés, como proclamado nos textos-manifestos da vertente concretista, a arte tem como horizonte a si mesma. Essa escolha do “poema pelo poema” significou caminhos que implicam nas noções de valor, de universalidade, na hierarquia entre alta cultura e baixa cultura, no destaque do subjetivismo (no caso da literatura concreta, no destaque da forma) e no conseqüente desprezo pela realidade social.

Desse modo, essa polarização entre literatura social – iconizada pelos textos regionalistas – e literatura intimista resultou no destaque dado a produções artísticas e autores que conseguiram coadunar os dois modos em suas obras, ou seja, que colocaram em convergência as contradições presentes na sociedade brasileira, “resolvendo-as” no âmbito artístico. Conforme José Miguel Wisnik (2004), a Bossa Nova foi um movimento musical representativo para evidenciar a utopia da modernização, em que a produção nacional podia ser exportada, não perdendo suas marcas regionais. Isso pode ser verificado também em autores como Guimarães Rosa e Clarice Lispector, que estabelecem – em relação aos momentos anteriores do modernismo artístico brasileiro – um investimento considerável em processos de estetização da palavra poética, ao mesmo tempo em que percorrem os vários lugares e falares do Brasil. Por isso não é à toa a associação da obra desses escritores a uma literatura universal, dentro de uma lógica de modernidade engendrada a partir de um ideal de rompimento da dicotomia Brasil rural *versus* Brasil urbano, que assolou o período em que esses autores escreveram, influenciando em grande medida suas produções.

No cinema brasileiro, seguindo um direcionamento oposto – de resistência ao fazer cinematográfico das décadas de 1930 a 1950, em que predominou a exibição de películas hollywoodianas e das pornochanchadas – e constituindo outro momento importante para a aparição do realismo, o Cinema Novo, nas décadas de 1950 e 1960, retomando muitas das imagens da exclusão apresentadas pelo romance de 30, vai trazer à tona a problemática acerca da utilidade da própria produção artística, ao questionar a avalanche de produções estadunidenses difundidas nos cinemas brasileiros e a cópia por parte dos produtores brasileiros do *american way of life*. O objetivo era, além de traçar caminhos para a realização de um cinema mais alternativo, estética e financeiramente, direcionar o interesse para o que o país tinha de precariedade, o que era impedido pelo cerceamento, sobretudo financeiro, das grandes companhias cinematográficas. Esse cerceamento representava ter que sucumbir a um padrão de produção e a uma leva de ideologias estadunidenses, que afastavam a produção brasileira dos debates sobre os rumos da situação social do país. Em *A revolução do Cinema Novo*, de 1981, Glauber Rocha (1981, p. 13 – 17) assinala seu posicionamento acerca do que deveria ser prioritário para o cinema nacional:

O exemplo não é cabotinismo mas a franqueza de confessar que o cinema como veículo de ideias só pode ser honestamente aceito enquanto servir ao homem no que ele mais precisa para viver: pão. Se nem só disto ele vive, para viver de lirismo, de metafísica, de *apáthos* (como os críticos gostam), é preciso antes fazer as três tradicionais refeições diárias, embora que, para isto, seja necessário morrer em várias partes do mundo, onde esteja correndo sangue demasiado. [...] Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes anti-industriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural. Não existe na América Latina um movimento como o nosso. A técnica de *haute couture* é fresca para a burguesia se divertir. No Brasil, o Cinema Novo é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós, a câmera é um olho sobre o mundo, o *travelling* é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! Isto é quase um manifesto.

A preocupação de Glauber se concentra na necessidade de o cineasta se libertar das amarras da indústria cultural para que consiga fazer uma arte revolucionária, de fato, em contraponto à apatia herdada das três décadas anteriores em que o cinema estava sob o jugo nacionalista do governo Vargas e desenvolvimentista do governo juscelinista, utilizado basicamente como propagando governamental. Essa manipulação do cinema pelo Estado adquiriu, assim, um cunho totalmente populista e de caráter modelador das consciências dos brasileiros, principalmente dos que não tinham acesso à educação formal. Seria, portanto, um fácil difusor da ideologia do Estado burguês, contribuindo para “disciplinar” o povo. Era contra essa categoria de amarra que se colocavam os jovens cineastas da década de 1950, ao investir num cinema compromissado com o “povo” e com a condição de “penúria” do país.

A preocupação dos cinemanovistas aparece como resistência às políticas empreendidas por governos que tinha como referência os pressupostos fascistas mussolinianos, como é o caso do governo Vargas, e que encontrou na “defesa” do cinema, emergente no país, ferramenta eficaz de propagação dos ideais estadonovistas. Como proclamado pelo próprio Getúlio (LEITE, 2005): “O cine será o livro das imagens luminosas em que nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil. Para a massa de analfabetos, será a disciplina pedagógica mais perfeita e fácil”. Desse modo, o Estado tratou de agregar a difusão do cinema ao projeto educacional, levantando a bandeira do cinema educativo, arrogando para si o

papel de construtor desse processo. Em Leite (2005, p. 38), encontramos as seguintes considerações sobre esse empreendimento:

[...] ao Estado não bastava assumir o papel negativo de censor, era necessário que agisse de maneira positiva, transformando-se em produtor: “O cinema enriquecerá os meios materiais da educação com magníficos recursos de reprodução de imagens. A educação enriquecerá os fins do cinema, dando-lhe o sentido moral da socialização do homem”. É importante destacar que o cinema educativo atuou como um dos principais pilares de um projeto mais amplo, isto é, a tentativa de organizar a produção, o mercado exibidor e o importador e, concomitantemente, servir aos propósitos do Estado, notadamente à integração nacional, à centralização da ação governamental e à difusão nacionalista.

Para além da disseminação da propaganda ideológica do Estado, o cinema cumpriria, assim, a função de “disciplinar” as massas, que em se tratando de um governo arbitrário e populista, como foi o governo Vargas, significava doutrinação, apaziguamento e alienação. Nesse sentido, várias medidas foram adotadas pelo governo, entre elas: a implementação da lei de obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais; a criação, em 1936, do INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo; a criação do DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda, em 1939, com fins de censurar os meios de comunicação. Assim como na Itália fascista e na Alemanha nazista, o Estado se dedicou ao cinema como forma de transmissão ideológica de manutenção da dominação. Continua Leite (2005, p. 38):

A ampliação da base institucional do Estado foi um dos principais corolários da Revolução de 1930. Ao longo da “República Velha”, expressão consagrada pela historiografia, o poder central era restrito. A Constituição republicana, aprovada em 1891, consagrou o princípio do federalismo. Esse princípio contribuiu decisivamente para limitar o campo de atuação do poder central. A partir da Revolução de 1930, a tendência de maior intervenção do Estado em todas as esferas se ampliou e alcançou a cultura. Tal ampliação se consolidou com a chegada do Estado Novo, em 1937. As políticas do governo Vargas para as atividades cinematográficas nesse período foram condicionadas por uma via de mão dupla. Por um lado, o líder populista afirmou em diversas oportunidades a importância do filme que, na sua ótica, passou a ocupar no mundo contemporâneo o papel que o livro havia desempenhado no passado, princípio também defendido por Mussolini; por outro, os profissionais ligados à área que pleiteavam a presença mais ostensiva do Estado nesse campo.

Nas décadas de 1950 e 1960, o cinema tenta reverter esse painel, transformando a fome em personagem principal da narrativa, como “o nervo de sua própria sociedade”. Nos termos de Eneida (2002, p. 60), “ao invés da devoração antropofágica, constata-se o processo autofágico de cultura, ao se postular a alegorização da miséria contra a tendência do cinema ‘digestivo’”.

Essas tendências conflitantes prosseguiram. O despertar da consciência trouxe uma visão pessimista da sociedade frente ao otimismo do desenvolvimento. A previsão de um futuro ruim se concretizaria em 1964, com o golpe militar, em que o desenvolvimentismo seria intensificado. De acordo com José Maurício Domingues (2013, p. 117):

Em meados dos anos 1960, havia um pessimismo crescente quanto à capacidade de a América Latina superar o que muitos viam como uma estagnação que lhe minava o futuro. À medida que os conflitos sociais se intensificavam, as ditaduras militares empalmaram o poder. O Estado brasileiro, sob a dominação do exército, aprofundou sua perspectiva desenvolvimentista, utilizando-se de seu poderoso banco de desenvolvimento (o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico – BNDE, posteriormente BNDES – com S para Social) e construindo um poderoso setor petroquímico, que coroou os esforços nacionalistas dos giros modernizadores da direita, centro ou mais à esquerda, de décadas anteriores. Uma mudança fundamental a esta altura decorreu da internacionalização da indústria fordista, que se instalou nos países latino-americanos mais desenvolvidos de modo a escapar da crise que se insinuava fortemente nas economias centrais, onde o padrão de consumo elevado foi atingido para os bens duráveis. O ciclo de produto foi, assim, aumentado.

As consequências seriam vistas mesmos nos anos pós-regime militar, que como herança viram os países latino-americanos quebrarem por conta da dívida externa e da política de privatização. A esse respeito, Domingues (2013, p. 118) complementa:

Durante a década de 1980, esses países caíram, todos na armadilha simultânea da crise da segunda fase da modernidade e da crise global da dívida externa, da qual o México logrou escapar graças as suas rendas petrolíferas. Os esforços desenvolvimentistas tradicionais de seus Estados, implicando seja continuidade ou uma tentativa de retomar aquelas políticas, foram destinados assim ao fracasso, por falta de recursos e agora postos a mercê das organizações financeiras internacionais – o Fundo Monetário Internacional (FMI) e o Banco Mundial -, mesmo sendo os militares desalojados do poder. A terra permaneceu concentrada, com o agronegócio começando a emergir e convertendo o campo das áreas realmente capitalistas.

A derrubada do governo de João Goulart e a implementação do regime militar se fizeram realidade no país a serviço dos interesses imperialistas de entrada do capital internacional em sua investida na contenção de possíveis cursos comunistas no Brasil, o que comprometeria o interesse econômico estadunidense nos países do continente sul-americano, se o Brasil seguisse o mesmo caminho de Cuba, receio gerado a partir das políticas reformistas, de base popular, do referido presidente. Com a efetivação do regime militar, à literatura não restou alternativa que a denúncia das atrocidades cometidas. Sua relação com a exposição da violência cometida se assentava. No cinema, o horizonte crítico foi o mesmo, no entanto acossado pela censura e falta de investimentos, como veremos na seção seguinte.

2.2 LITERATURA, CINEMA E AUTORITARISMO

Os acontecimentos que antecederam o abril de 1964 nos dão a dimensão e as motivações do golpe militar. O regime, que durou cerca de duas décadas (1964-1985), se caracterizou por extrema violência e perseguição contra aqueles que a ele se opunham. O conturbado cenário político pré e pós-golpe não passaria incólume às atenções dos escritores brasileiros que dedicaram suas páginas aos relatos e à denúncia dos abusos cometidos no período. O mural de motivações do golpe foi preenchido principalmente com a estampa do interesse imperialista estadunidense coadunado com o desejo da burguesia local pela entrada maciça de capital estrangeiro no país. Acentuou-se um decurso de campanhas contra João Goulart e suas propostas de reformas de base, arrolado ao discurso de que Goulart, discípulo do populismo de Getúlio Vargas, transformaria o Brasil em um país comunista. Incentivadores locais não faltaram para promulgar a campanha contra o presidente, a exemplo de Carlos Lacerda, que reivindicava a essa altura a interseção militar na cena política, consoante descreve Carlos Fico, em *História do Brasil contemporâneo: da morte de Vargas aos dias atuais* (2015, p. 27):

Essa vocação intervencionista dos militares seria estimulada, mais uma vez, por Lacerda, que, ainda em agosto de 1955, publicou artigo atacando diretamente as eleições e clamando, abertamente, por um

golpe militar. O deputado pediu o adiamento das eleições, a implantação do parlamentarismo e a escolha de um primeiro-ministro militar, entre outras medidas, como o fim das legendas partidárias de pouca expressão eleitoral. Tratava-se, nas palavras de Lacerda, de um “golpe de Estado, na realidade, o contragolpe contra essas monstruosas eleições que se anunciavam”. Visando minar a candidatura a vice-presidente de Goulart, Lacerda tentou envolvê-lo em escândalo que se tornaria conhecido como o episódio da “Carta Brandi”. [...] A comprovação de que se tratava de um documento falso não apenas desmoralizou Carlos Lacerda, como também desacreditou a tese de que os getulistas pretendiam estabelecer no Brasil um regime esquerdista apoiado em sindicatos, a suposta “república sindicalista”. Mas Lacerda continuaria sustentando essa ideia, que seria usada novamente no futuro, quando do golpe de 1964.

As propostas de Goulart, que estavam mais para proposições do que para projetos efetivos, alimentavam o medo do fantasma do comunismo que rondava a América Latina, em razão da Revolução Cubana apoiada pela União Soviética. Entre as propostas do presidente, estavam as discussões sobre a reforma agrária, o aumento do salário mínimo em 100% e reformas nos bancos, no sistema habitacional, nas Universidades, “servindo mais como discurso político que acabava por assustar as elites políticas conservadores, os empresários e parte da classe média”. (FICO, 2015, p. 47)

A interferência dos Estados Unidos e a influência que exercia contavam com as promessas de investimento e empréstimos futuros, mas também com o financiamento de campanhas de políticos que obstaculizassem a campanha de Goulart, o envio de tropas e combustível para garantir o golpe de 1964 e a interferência direta no controle do território nacional, como afirma Fico (2015, p. 45):

Em 1962, por exemplo, houve eleições no país e os candidatos que faziam oposição a Goulart tiveram suas campanhas financiadas pelo governo dos EUA. Segundo confessaria, anos depois, o embaixador dos Estados Unidos, Lincoln Gordon, o montante chegou a US\$ 5 milhões. Foram muitas as iniciativas de propaganda. Segundo um relatório norte-americano de 1964, foram gastos, apenas neste ano, US\$ 2 milhões com propaganda em rádio, jornais e unidades móveis de exibição de filmes. Esses filmes veiculavam propaganda anticomunista e contra o governo. Em 1963, foram feitas 1.706 exibições, somente no Rio de Janeiro, para cerca de 179 mil militares, em quartéis, escolas e navios. [...]

Além disso, o governo norte-americano liberava empréstimos diretamente para estados cujos governadores fizessem oposição a Goulart. Carlos Lacerda, que na época governava o estado da Guanabara – como passou a ser designada a cidade do Rio de Janeiro após a transferência da capital para Brasília -, foi bastante beneficiado.

Magalhães Pinto, de Minas Gerais, e Adhemar de Barros, de São Paulo, também receberam recursos norte-americanos sem a intermediação do governo federal.

Um documento secreto, redigido em 1963, apresentava um plano de contingência, estabelecendo duas diretrizes para a atuação dos Estados Unidos no golpe militar brasileiro: (1) “os Estados Unidos deveriam apoiar a derrubada de Goulart e a formação de um novo governo”, sugerindo que “uma parte significativa do território nacional fosse controlada”; (2) os Estados Unidos deveriam intervir militarmente no Brasil caso houvesse confrontos e apoio de algum país comunista (URSS ou Cuba)” (FICO, 2015, p. 52). Após o golpe, o militarismo e a violência se instalaram por toda parte. Os governos locais e as Universidades viraram palcos de absurdos e assassinatos:

Houve muita violência após o golpe de 1964, ao contrário do que sustentam alguns analistas que insistem em caracterizar a derrubada de Goulart como uma ação incruenta. Ainda no dia 1º de abril, em Recife, após a destituição do governador Miguel Arraes – que havia sido eleito pelo Partido Social Trabalhista (PST) com o apoio dos comunistas -, estudantes se dirigiram em protesto para a sede do governo, o Palácio das Princesas, e foram recebidos a tiros. Os estudantes Jonas Barros e Ivan Aguiar foram mortos. Arraes foi preso e confinado na ilha de Fernando de Noronha. Ainda em Recife, o velho líder comunista Gregório Bezerra teve seu cabelo arrancado com alicate, seus pés molhados com ácido e seu pescoço amarrado com cordas. Bezerra foi arrastado pelas ruas e seus algozes conclamavam a população – que assistia aterrorizada – a execrá-lo. No Rio de Janeiro, também no dia 1º de abril, estudantes e populares protestavam contra a derrubada de Goulart em frente à Faculdade Nacional de Direito quando foram surpreendidos por integrantes do Comando de Caça aos Comunistas. Os estudantes Ari Cunha e Labib Abduch foram atingidos por tiros e mortos. (FICO, 2015, p. 56)

Se já nos anos subsequentes ao golpe a situação era de violência, o cenário se agravou em 1968, com a imposição do Ato Institucional n. 5 (AI-5) e a vitória da chamada “linha dura” do regime, com o fechamento do Congresso Nacional, endurecimento da censura e retomada das perseguições e punições. O regime utilizava como desculpa para o endurecimento as manifestações populares, amparado no discurso da necessidade de eliminação da subversão e da corrupção para o alcance do crescimento nacional, que descambou num moralismo vertiginoso, que associava “degradação moral”, por exemplo, a comportamentos sexuais, e contava com o apoio de grupos religiosos. Desse modo “as censuras do regime militar

expressavam a verdadeira paranoia anticomunista que havia entre militares e civis que sustentavam a ditadura. Para eles, a imprensa e a TV eram vítimas de ‘infiltração comunista’ que poderia levar à ‘comunização da sociedade brasileira’”. (FICO, 2015, p. 84)

Nessa conjuntura, foram várias as perseguições contra artistas, intelectuais, jornalistas, de modo geral, impetradas com prisões, torturas e exílios, o que, de certa forma, levou ao investimento estético no afã de burlar a censura e continuar fazendo a crítica ao modelo político autoritário. No que tange à literatura, houve no pensamento crítico uma passagem da abordagem de temas predominantes nas décadas anteriores, como a exploração do homem pelo homem, resultado do despertar da consciência para os problemas da industrialização, no romance regionalista de 1930, mas também no modernismo, no Brasil, e influência do contato com o Partido Comunista, para a denúncia do autoritarismo do regime político e o modo como funciona o Estado como administração dos interesses da elite econômica e do que ele é capaz de promover em seu benefício e em nome, supostamente, do bem nacional.

Relativamente a essa mudança no foco temático, Silviano Santiago, em *Poder e alegria: a literatura pós-64 – reflexões*, (2002 [1988]), destaca a “reorganização da direita pelos países do Terceiro Mundo, impondo aqui e ali regimes opressores e totalitários de âmbito nacional (embora articulados pelo governo americano)” e complementa enfatizando que houve o uso “de uma violência organizada e burocratizada inédita desde os movimentos de independência frente ao colonialismo europeu no século XVIII, mas que palidamente lembrava o extermínio dos índios e as torturas da escravidão”. Chegava o momento em que de fato alcançava uma compreensão mais ampla do que significou a industrialização no Brasil, seus ímpetus modernizantes, através do ajustamento do país ao capitalismo tecnológico. Santiago (2002 [1988], p. 19) afirma que:

A descoberta assustada e indignada da violência do poder é a principal característica temática da literatura brasileira pós-64. São tematizadas as várias origens do poder, na sociedade ocidental e na época colonial brasileira, no tenentismo de 30 e no Estado Novo, também nos nossos dias com o aparato policial convenientemente resguardado da imprensa pela censura; reflete-se sobre suas formas globais e centralizadas, como também sobre seus esfarelamentos em infinitas partículas moleculares pelo cotidiano. [...] Dessa forma, o escritor brasileiro pós-64 coloca em segundo plano nos seus textos a dramatização dos grandes temas universais e utópicos da modernidade, da mesma forma como guarda distância dos temas

nacionais clássicos, e ainda discute sem piedade os temas oriundos de 22 que falavam da indispensável modernização industrial do país.

Escancarava, desse modo, também, a condição do país e de sua incipiente, para não dizer debilitada, democracia, desde que se tornara uma república. Os temas eram variados mas apresentavam um mote comum, os problemas advindos dos desmandos de agora e de sempre na história do país e de sua violência. Houve, no domínio estético uma grande aplicação, por conta da censura, resultando em desestabilizações dos gêneros literários, principalmente a partir do recurso da fragmentação, tendência que se seguiu na literatura contemporânea, associada principalmente à fragmentação e à desordem do período sob jugo militar, tal qual defende Lizandro Calegari (2008), a partir de estudo dos romances produzidos na época da ditadura, destacando o que ele chama de “princípio geral de aproximação e afastamento do sistema”. Sobre *A festa*, romance de Ivan Ângelo, escrito no período do regime, escreve Calegari (2008, p. 162):

Seguindo esse percurso de raciocínio, pode-se dizer que *A festa* está de acordo com esse princípio geral. O autor necessita, em um primeiro momento, se afastar do sistema para recolher elementos de denúncia social, para, em seguida, projetá-los criticamente em seu texto literário. Assim, a representação de personagens atingidos pela fome, pela miséria, pelo sofrimento e pela submissão seria produto de um movimento dialético articulado pelo crítico, justamente para retratar uma sociedade cujo autoritarismo, na maior parte dos casos, passa de modo despercebido.

Em *Espaços da dor*, Regina Dalcastagnè (1996) designa três inclinações dos romances produzidos no período: (a) aqueles romances relacionados como fragmentários, que mantinham diálogo com o fazer jornalístico e retratavam o conflito armado e os salões da alta sociedade, entre eles estão *A festa*, de Ivan Ângelo, *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, e *Reflexos do baile*, de Antonio Callado; (b) os arregimentados como obras que fizeram uso da paródia e do riso, retratando cidades do interior, em que se encontram *Os tambores silenciosos*, de Josué Guimarães, *Sombras de reis barbudos*, de José J. Veiga, e *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo; (c) e, o terceiro bloco, agrupando romances que retratam a vida privada e trazem mulheres como protagonistas, em que estão *Tropical sol da liberdade*, de Ana Maria Machado, *A voz submersa*, de Salim Miguel, e *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles. Dalcastagnè (1996, p. 46) sublinha ainda a influência que esses textos tiveram

do jornalismo, talvez como um ponto de escape, uma vez que não havia muito terreno para críticas no jornal:

Quase toda a literatura contemporânea está impregnada por essa influência. Aqui, onde os gêneros públicos – o jornalismo, a oratória – tiveram uma importância decisiva na formação de intelectuais combativos e participantes, esse fenômeno é ainda mais marcante; podemos observá-lo na prosa de alguns de nossos maiores escritores, seja utilizando o jornalismo como tema, seja mergulhando em sua estrutura interna, em seu linguajar próprio, sua simplicidade e clareza. Antonio Callado, Ivan Ângelo e Ignácio Loyola de Brandão, jornalistas todos os três, inscreveram em suas obras muito mais do que o simples estilo das redações. Eles o fizeram mantendo vivo e aparente, o diálogo entre romance e jornal. A partir daí, transcendem o real, dando ao cotidiano nova substância.

De modo geral, as décadas de 1960 e 1970 são importantes para analisar como a violência volta à cena nas produções com total força e de forma diferenciada, já que não se tratava mais apenas da violência rural, de um Brasil agrário, violência de situações como a do coronelismo e do enfrentamento do Estado pelo cangaço, apresentadas, por exemplo, nos versos de João Cabral de Melo Neto, em especial, nos poemas *Morte e Vida Severina* e *O Rio*. Trata-se, nesse momento, também de uma violência urbana, consequência do inchaço das grandes cidades e do desenvolvimento da industrialização.

Nesse quadro, as concepções do marginal vão se modificando: passam do malandro tradicional, indivíduo que subvertia a ordem de modo até carismático, para o marginal como herói representado pela homenagem de Oiticica, imagem essa que carrega um brio revolucionário, chega-se a um entremeio com a existência de articulações entre o Comando Vermelho e presos políticos da ditadura e desemboca nas produções de Rubem Fonseca, na imagem do marginal como destituído de qualquer caráter de luta política e guiado por uma pura e simples crueldade individual.

A figura do marginal que aparece em *Mineirinho*, crônica de Clarice Lispector, publicada em 1978, sobre um criminoso bastante procurado na década de 1960, remeteu às críticas ao texto à imagem de Clarice como defensora dos direitos humanos. A crônica pode ser lida como marco da entrada em cena, na literatura, de um episódio que se tornaria bastante comum na realidade das grandes cidades nas décadas seguintes: crescimento da violência urbana. A crônica aparece, assim, como uma espécie de prenúncio da política de extermínio do Estado que se consolidou no

período posterior. Chama a atenção, no texto, a ressalva que a autora faz para a situação de isenção em que a classe média se coloca, ao apoiar a atitude da polícia, evocando uma noção de justiça que indica a própria configuração da sociedade como responsável pela “existência”, tanto no sentido de preservação da vida como no sentido da existência de criminosos, dos tantos Mineirinhos. Segue fragmento da crônica:

Até que viesse uma justiça um pouco mais doida. Uma que levasse em conta que todos temos que falar por um homem que se desesperou porque neste a fala humana já falhou, ele já é tão mudo que só o bruto grito desarticulado serve de sinalização.

Uma justiça prévia que se lembrasse de que nossa grande luta é a do medo, e que um homem que mata muito é porque teve muito medo. Sobretudo uma justiça que se olhasse a si própria e que visse que nós todos, lama viva, somos escuros, e por isso nem mesmo a maldade de um homem pode ser entregue à maldade de outro homem: para que este não possa cometer livre e aprovadamente um crime de fuzilamento.

Uma justiça que não se esqueça de que nós todos somos perigosos, e que, na hora em que o justiceiro mata, ele não está mais nos protegendo nem querendo eliminar um criminoso, ele está cometendo o seu crime particular, um longamente guardado. Na hora de matar um criminoso - nesse instante, está sendo morto um inocente. Não, não é que eu queira o sublime, nem as coisas que foram se tornando as palavras que me fazem dormir tranquila, mistura de perdão, de caridade vaga, nós que nos refugiamos no abstrato.

O que eu quero é muito mais áspero e mais difícil: quero o terreno.

Clarice publica a crônica em um momento de endurecimento do regime militar, repressão política e esquadrão da morte, questionando o caráter fascista do regime, colocando em sua conta e na da parcela de “cidadãos de bem” que o apoiam a responsabilidade por casos como o narrado. Localiza o problema no social e questiona a noção de justiça do Estado, colocando como causa e consequência da violência.

Anterior à crônica de Clarice, mas com propósitos e motivações bastante semelhantes, está a homenagem feita por Hélio Oiticica, na *Bólida Caixa 18, Poema Caixa 2*, a Manuel Moreira, conhecido como Cara de Cavalo, assassinado com 52 tiros, aos 22 de idade, após uma perseguição policial. A imagem do corpo de Moreira e a frase “Seja marginal seja herói” gravadas em uma bandeira se tornou emblema da figura do criminoso como herói, de acordo com a própria explicação de Oiticica, ao defender o que chamou de “revolta individual social”.

Apesar da aura de heroísmo em torno da figura do marginal configurando uma espécie de fetichismo, esses elementos passam pelo questionamento da imagem do brasileiro como cordial, quebra do mito do homem cordial brasileiro. A violência se tornou, nesse momento, cada vez mais frequente no cotidiano da realidade latino-americana e, conseqüentemente, nas páginas da literatura e nos planos do cinema.

Em 1974, Ignácio de Loyola Brandão publica, na Itália, o romance *Zero* (1993), sobre a ditadura militar no Brasil. As imagens de tortura e de perseguição aos comunistas aparecem intercaladas, de modo fragmentado, às imagens de exploração e miséria, associando, assim, as conseqüências do processo de intensificação do capitalismo às medidas empreendidas pelo Regime, ilustrado no seguinte fragmento:

(Como tem doente nesta cidade!) Aleijados, cegos, sem braço, sem mão, sem pés, pés para dentro, pés para fora, caolhos, bocas tortas, sem nariz, corcundas – sempre com um monte de crianças correndo para passar a mão nas costas, a fim de ter sorte – anões, sem orelhas, pescoços tortos, mulheres com elefantíase, pernas imensas, seios que pareciam sacos, fazendo com que andassem curvadas para frente, leprosos, gente cheia de pústulas, de crostas, rostos que eram uma ferida só, rostos manchados, cabeças em carne viva. José correu pela calçada, trombando nas pessoas (Eu não quero ficar aqui, vai me deixar louco!). Terminou num beco de oficinas mecânicas, vazio de gente, cheio de carcaças de automóveis. (BRANDÃO, 1993)

Aparecem também, no texto, as conseqüências dos planos de financiamento de imóveis e automóveis e do conseqüente endividamento da população, fruto das políticas de investimento na construção civil e na indústria automobilistas, do milagre econômico, reforçadas pelo discurso do desenvolvimento econômico e social. As cenas de torturas são construídas sinestesticamente, de modo a transmitir ao leitor todo o horror das atrocidades empreendidas oficialmente durante o regime. Abaixo, mais um trecho do romance:

[...] ele estava na mesma cela, e me contava. Contava, só no começo. Depois, comeu um pedaço da língua. Ele me dizia: os choques doem no começo. Eles puxam os músculos do corpo inteiro. Depois, os músculos se acostumam. A gente, só tem que aguentar e não ficar louco, antes que o corpo se habitue. Eu admirava o cara. Fosse eu, tava morto, enlouquecido, suicidado como aquele padre. Eu nunca podia imaginar que um dia essas coisas acontecessem. Eu tenho esperança de pôr a mão num daqueles caras. O sujeito nunca me disse o nome. Tratavam ele por Crato. Era de lá, um nordestino mirrado, filhodamãe de valente. Da peste. Tiravam ele da cela, à noite, ele voltava de manhã, sem dentes, ensanguentado. Não podia andar,

tinha as solas dos pés em carne viva. Picada de agulhas. Não dava o serviço, eu sabia que iam matar ele, mas o cara não dava o serviço. Passava o dia na cela, apavorado com o que viria à noite. Cada dia, inventavam uma. Inventavam não. Aplicavam. Eram profissionais. Um dos interrogadores, o pior de todos, dizia: “Eu deixo meu estômago em casa, porque meu estômago não aguenta comunista e eu posso vomitar. De noite, beijo minha mulher e venho trabalhar. De manhã, quando volto, me lavo muito, lavo a boca, desinfeto, escovo os dentes. Porque falei com comunista e minha boca ficou contaminada. Eu quero pôr nesse pau de arara todos os filhospaputa de terroristas, cada subversivo, cada Comum que eu encontrar. Só assim posso olhar meus filhos, minha mulher, meus amigos. Só assim posso comungar no domingo.” [...] Um dia, levaram o sujeito pro pau de arara. “Dá o serviço: nomes, aparelhos, planos. Dá, que é tua última chance.” (BRANDÃO, 1993)

O romance tenta reproduzir de modo a estarrecer o leitor as cenas da tortura praticada pelos militares. Com investimento nos detalhes, continua da descrição:

O interrogador tinha as mãos postas, e suplicava. O Crato, quieto, nu, dependurado, os fios elétricos no saco. O saco, o pinto, a bunda, tudo dele era carne viva. Passaram navalha no corpo dele, fizeram cortes finos como fios de cabelo, o sangue brotou. Jogaram salmoura, depois água gelada. O interrogador chorava: “Pelo amor de Deus, eu tenho dó, não quero fazer isso. Seja bom comigo, não faça uma coisa dessas, você não tem direito.” Trouxeram para a sala, a mulher e os três filhos do sujeito. O mais novo tinha quatro meses. “Diz, nomes, aparelhos, planos.” Crato, quieto. Nem podia falar, não tinha língua. Tiraram a roupa da mulher dele. Comeram ela, ali. Seis caras marrudos. Enrabaram, gozaram na cara dela, bateram. “Diz, vai dizer, agora vai.” Crato não disse, ligaram todos os fios possíveis, na orelha, nariz, dentro da boca, dedos, enfiaram no canal da uretra. Estavam encapetados, gritavam, como quem goza numa mulher. Pegaram o menino de quatro meses, deram um choque, o menino chorou. Deram outro, o menino morreu, pretinho. A mulher gritou, enlouquecia naquela hora mesmo. “Nós matamos sua família e você não diz nada. É mesmo filhodaputa.” Bateram nos outros filhos. Então, ligaram os fios. Eletrocutaram Crato. Nem que tivesse passado num fio de alta tensão. Quase se desintegrou. Sumiram com a mulher, com os filhos, com tudo. (BRANDÃO, 1993)

O estágio inicial de urbanização e a conseqüente violência possibilitaram a aparição da figura do malandro, um tipo de marginal mais brando, matreiro com gosto por festas e pequenas confusões. Com o aumento das perseguições policiais e da cobertura da mídia em casos de crimes cada vez mais violentos e chocantes, o caráter brincalhão do malandro deu lugar às imagens do marginal, traduzidas em cenas de grande violência e da forte repressão do Estado. Nesse momento, o marginal aparece, muitas vezes, como mártir, como o rebelde que desafia a estrutura social. Em sua

biografia, Wladimir, ao contar a formação e desenvolvimento do Comando Vermelho, ressalta a articulação que houve entre seus membros e os presos políticos. O aprofundamento da desigualdade social, no entanto, fez o crime organizado avançar juntamente com o tráfico de drogas nas favelas e estendeu por territórios cada vez mais abrangentes os episódios de violência e crueldade. O crescimento da marginalidade, condição do sujeito marginalizado imprimiu a urgência em abordar o tema relacionando ao passado histórico nacional de escravidão e à necessidade do resgate da “dignidade” das pessoas marginalizadas, fazendo ver as contradições e fissuras da imagem de país coeso e justo, formado por um povo único, o que levou ao debate acerca da questão das chamadas “minorias”.

Nesse contexto, no horizonte do cinema nacional, temos que o sucesso alcançado pelas produções fílmicas da Atlântida na indústria cinematográfica brasileira, com as chanchadas, começou a dar sinais de esgotamento no final da década de 1950, muito em decorrência desse contexto de conscientização frente ao acentuado programa de industrialização e, conseqüentemente, urbanização, que foi fazendo com que as chanchadas se tornassem anacrônicas e ingênuas. Alie-se a isso o advento da televisão nessa década. De acordo com Leite (2005):

A contestação desse modo de fazer cinema adotado pela Atlântida vai se fortalecer também com as produções da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em atividade entre os anos de 1949 e 1954. O crescimento econômico experimentado pelo estado de São Paulo nessa época levou a burguesia local a se interessar pelo investimento na indústria cinematográfica, o que acabou marcando não somente sua parte técnica como também o seu conteúdo. A Vera Cruz estava empenhada em superar as chanchadas, marca registrada da Atlântida, promovendo um cinema mais sofisticado aos moldes do cinema hollywoodiano, o que levou a uma investida em dramas pequeno-burgueses e em contratação de profissionais estrangeiros para trabalhar na produção das películas.

Esse empenho excessivo de seguir o formato do cinema estadunidense conduziu, conseqüentemente, ao aparecimento da ânsia pela produção de obras mais conscientes e politizadas, resultando no movimento do Cinema Novo. Leite (2005) adota a divisão do movimento em três fases para sua melhor organização, que compreendem: a primeira, entre os anos de 1962 e 1964, que traziam à tela, “o universo miserável das populações rurais, submetidas à violência, à opressão política, à marginalização econômica e ao completo abandono do Estado”, com filmes como

Vidas Secas, de Nelson Pereira dos Santos, e *Os fuzis*, de Ruy Guerra, e *Deus e o diabo na terra do sol* e *Barravento*, de Glauber Rocha; a segunda, entre os anos de 1965 e 1966, caracterizada pela abordagem dos problemas gerados pela industrialização nas cidades e pelo próprio golpe de 1964 e suas consequências, ilustrado em filmes como *São Paulo S/A*, de Luís Sérgio Person, *A grande cidade*, de Cacá Diegues, e *O desafio*, um filme-guerrilha dirigido por Paulo César Saraceni; e a terceira, compreendendo os anos de 1967 a 1969, assinalada pela autocrítica em relação à atuação dos intelectuais e dos setores da esquerda do país, tendo como grande expoente o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha. Sobre a influência dos Centros Populares de Cultura nas produções, pode-se afirmar que:

Parte significativa desses jovens diretores começou a pensar, a discutir e a fazer cinema nos cineclubes e nos Centros Populares de Cultura da UNE (União Nacional dos Estudantes), os CPCs, espalhados pelo país. Além do neo-realismo, a *nouvelle vague* também exerceu forte influência sobre os cineastas brasileiros – além de causar grande repercussão junto aos críticos e estudantes em razão do seu toque de modernidade e renovação. O movimento cinematográfico francês tinha na apologia à política dos autores uma de suas principais características. [...] Em especial essas características do movimento seduziram os jovens brasileiros interessados não apenas em assistir aos filmes, mas em transformar o cinema num instrumento para mudar a realidade de um país marcado pela miséria e pelas desigualdades sociais. No início dos anos 1960, os diretores do CPC, imbuídos da crença no potencial didático-revolucionário do cinema, financiaram a produção do filme-farol *Cinco vezes favela*, lançado em 1962, dirigido pelos jovens cineastas Leon Hirszman (*Pedreira de São Diogo*), Marcos Farias (*Um favelado*), Miguel Borges (*Zé da Cachorra*), Calor Diegues (*Escola de Samba Alegria de Viver*) e Joaquim Pedro de Andrade (*Couro de gato*). O filme tornou-se um documento histórico que evidencia, entre outros aspectos, o momento do cinema nacional na época, isto é, o investimento na produção de filmes com a missão de demonstrar e denunciar a condição de alienação em que vivia o povo brasileiro – em outras palavras, filmes cuja tarefa básica era contribuir para a conscientização da necessidade de agir para mudar a realidade. (LEITE, 2005)

Com o AI-5, o Cinema Novo se enfraqueceu, pois, apesar de ter se constituído às margens da indústria cinematográfica, foi golpeado pela rígida censura. Nas décadas de 1970 e 1980, as “funções básicas de promover e estimular o desenvolvimento do cinema no país, e formular e executar a política governamental relativa ao processo de produção, importação, distribuição e exibição de filmes no Brasil e no exterior” passaram da responsabilidade do INC, criado no ano de 1966,

paulatinamente, para a Embrafilme, criada em 1969, dando novo impulso para o cinema nacional e obtendo boas vendas na bilheteria. Ganharam destaque os filmes dos trapalhões. Em 1982, o lançamento do filme *Pra frente, Brasil*, de Roberto Farias “provocou a antipatia generalizada do governo militar”, por descrever objetivamente como funcionavam os porões da ditadura militar. (LEITE, 2005)

As críticas feitas pela literatura e pelo cinema foram frutíferas nesse período e tenderam a se expandir, ainda que de formas bem diferentes dessa, na produção do período da redemocratização do país, como passaremos a discutir a partir deste ponto.

2.3 DEMOCRACIA E VIOLÊNCIA

A multiplicidade assinalada nas produções, no caso brasileiro, concentrando sua propulsão nas consequências do contexto pós-ditadura e no inevitável reflorescimento do fazer artístico, é o reflexo dos anseios de três décadas de exercício de restabelecimento da possibilidade de comunicar-se de modo menos cerceado, que vemos ressurgir na década de 1980. Exercício este impulsionador de uma literatura atravessada por vozes plurais, sufocadas por duas décadas dentro de um regime que tinha como bandeira a tríade família, religião e propriedade e responsável, como se sabe exaustivamente, pela tentativa de supressão das diferenças, base de um projeto homogeneizador de nação que suprimiu partidos e reprimiu divergências.

Justamente por conta desse cenário enfraquecido de atuação dos setores da sociedade civil, que impossibilitaram sua adesão, a dominação do regime militar se concretizou a partir de seu viés não hegemônico, não se caracterizando, desse modo, como afirma Carlos Nelson Coutinho (2006), como uma dominação fascista no modelo clássico, uma vez que não houve êxito na incorporação de segmentos da sociedade civil organizada ao aparelho de Estado. Esse revés tem no fato de não haver ainda grupos fortalecidos dentro da sociedade civil uma das suas causas. Fortalecimento esse que só se tornará possível após a redemocratização. Nessa tônica, Coutinho (2006) afirma ser difícil estabelecer, nos tempos atuais, um novo golpe militar nos moldes de 1964. Por ter consciência do fortalecimento do chamado terceiro setor, a burguesia investe na utilização de formas que garantam um mínimo de consenso e

adesão por parte dos governados, tornando o jogo político mais complexo e intensificando o uso das produções culturais – discursivas, de modo geral – como ferramenta de articulação/dominação política.

No que tange à literatura contemporânea, pode-se então falar em características, traços, linhas gerais, afinidades, mas dificilmente consegue-se proclamar definições exatas ou univocamente agregadoras. A possibilidade de externar os gritos sufocados das chamadas minorias tomou como um dos principais projetos representar as frestas na noção de unidade identitária nacional que, desde suas primeiras exaltações, visou sempre – pelo menos, desde o século XIX, a partir de quando se pode falar em nação como organização política no Brasil – atenuar as contradições internas de classe, e conseqüentemente de raça e sexo, camuflando as tensões sociais resultantes das contradições sociais. Assim, trata-se mais de uma conseqüência direta do cerceamento do pensar do que de uma simples fragmentação de indivíduos que agora se veem sem referência.

Tendo em mente tais objetivos, é inegável que o cenário político e social brasileiro, e conseqüentemente o panorama artístico-cultural, se transformou significativamente nas últimas quatro décadas do século XX. Um fator aparece como preponderante nessa mudança de paisagem é a passagem de um Brasil preponderantemente rural para um Brasil mais urbanizado –, e as conseqüências advindas desse processo, feito, no nosso caso, como discutido, neste trabalho, nas seções anteriores, de forma bastante problemática.

Em análise sobre o momento imediato ao término do período de estado de exceção, Leticia Malard, em *Literatura e dissidência política* (2006), aponta alguns eixos principais, aporeticamente conciliadores e contraditórios, que nortearam a literatura naquele momento. Nesses termos, temos, por um lado, por exemplo, a poesia discursiva de verso longo aparecendo como sintoma da reconquista da liberdade de expressão, de modo a apresentar uma linguagem elaborada e materializando a necessidade de falar. E, por outro, paradoxalmente, a necessidade de falar faz com que a poesia transforme tudo em matéria poética, em jogos de linguagem, a ponto de arregimentar a produção para o lado oposto, de textos curtos, linguagem concisa, em que é possível se dizer todas as coisas nesse momento, deslocando o papel do escritor e fazendo com que outras pessoas se descobrissem também capazes de fazer poesia.

Como produto, tem-se que as temáticas que fogem aos temas tradicionais e elitistas – afrontando uma consciência pequeno-burguesa moralista e asséptica – vão ser exploradas pela chamada literatura marginal, que surge nesse cenário como meio de revisão dos discursos de esquerda no Brasil, pondo em cena as necessidades internas diversas, existentes dentro dessa marginalidade. A utilização do termo marginal e o empenho em literalizar as temáticas em torno da marginalidade transformam-se, desse modo, em estratégias discursivas de luta política.

Há, ainda, nessa trama, a retomada da poesia concretista das décadas de 1950 e 1960, reapresentando o questionamento do signo por ser ele considerado a matéria-prima da poesia. Segundo Malard (2006), essa tendência “reflete um contexto social absolutamente fragmentado e anárquico”, nesse momento do que a autora chama de “pós-modernidade democrática brasileira”. Convivem a poesia de verso curto, a poesia de verso longo, a eletropoesia, o neoconcretismo, a cultura popular, com os repentistas e sambistas, e a poesia marginal, num caleidoscópio representativo, que viabilizou os questionamentos à suposta uniformidade nacional. Esse é um fenômeno que vai atingir também outros países da América Latina que passaram por experiências parecidas.

No cinema, na década de 1990, com os investimentos feitos pelo governo de Fernando Henrique Cardoso, depois do período de estagnação vivido no governo Collor, viu-se surgir uma série de obras que privilegiaram a temática da violência, diante de uma realidade que urgia solução. Sobre os investimentos no cinema, descreve Leite (2009, p. 125):

A entrada das empresas privadas, em especial as norte-americanas, estimulou a inserção mais competitiva dos filmes brasileiros no mercado. A seleção tem início com a escolha dos títulos a serem distribuídos. As possibilidades de êxito comercial e as qualidades técnicas do filme são priorizadas. Uma vez superada essa etapa, inicia-se a comercialização da película com o exibidor e, posteriormente, sua divulgação na mídia. Em outras palavras, o filme faz o mesmo percurso das produções norte-americanas. A inserção do país na nova ordem mundial que emergiu com o fim da Guerra Fria teve na abertura dos mercados e dos fluxos comerciais uma de suas principais características. Nesse contexto, o cinema brasileiro, desde praticamente a sua fundação acostumado a esse cenário, passou a experimentar com toda a intensidade as virtudes e os vícios dos mercados globalizados.

As duas décadas de ditadura no Brasil tiveram consequências graves para a produção cinematográfica nacional. A reconstrução do cinema no país somente começou a ser feita na década de 1990, em que os investimentos na área voltaram a serem realizados, com a recriação do Ministério da Cultura, indicando como sua prioridade o incentivo à produção de filmes nacionais e a implementação da Lei do Audiovisual, em 1993, que facilitou o financiamento das produções, para aperfeiçoar as leis anteriores, sobretudo a Lei Rouanet. Impulsionada a produção e permitido o direito de expressão, os temas das mazelas sociais voltaram a aparecer fortemente. E, a partir das reflexões sobre violência, é possível se avançar para pensar a figura do marginal como figura crucial para entender os caminhos da violência e de suas transformações.

O cinema brasileiro, como dito, desde a década de 1960, tem investido na representação da violência, que, no entanto, como produto histórico, passa por mudanças que implicam na apresentação de nuances em relação à forma como é tratada, o que nos possibilita analisar e compreender as transformações no pensamento social acerca da temática e no tratamento estético que é agenciado em seu processo de significação. Como já explanado, a violência se torna, assim, motor produtivo para a construção de sentidos, e o cinema, paradoxalmente, se converte em espaço que constrói aquilo que entendemos por violência, aquilo que entendemos como explicação de suas raízes e o que a sociedade julga ser a solução. Desse modo, as visões sobre esses aspectos se transformam historicamente e acompanham os fluxos cambiantes da humanidade, em suas contradições, conflitos sociais, interesses políticos, vicissitudes econômicas, que nem sempre é possível delimitar, mas que exigem o esforço da tentativa de entendimento.

As intensas transformações ocorridas no cenário mundial a partir das últimas décadas do século XX, em especial referentes à inserção da chamada nova ordem mundial, refletiram nos cenários sociais e políticos daqueles que passaram a ser, nesse ínterim, considerados países subdesenvolvidos, como era de se esperar. Submetidos agora às diretrizes do poderio econômico globalizado da nova potência mundial, tiveram como uma das consequências dessa configuração a adoção da política de redução da intervenção do Estado, que significou uma onda imensa de privatizações seguindo o curso de desmonte do serviço público, na qual contraditoriamente se utiliza a própria força estatal para executá-la, implicando no

descaso com as demandas sociais, através principalmente das políticas de austeridade.

Essas e outras transformações colocaram os indivíduos comuns numa arena de desemprego e aprofundamento da desigualdade social, problemas esses para os quais o Estado elegeu como solução a repressão dos sujeitos que se insurgem, configurando, assim, um rigoroso processo de criminalização da pobreza, que, como enfatiza Martinho (2015, p. 7), “acabou nos levando a um quadro de violência estrutural, policial, criminal etc., que arrastamos até os dias de hoje”. Os sujeitos, vivendo dentro da dinâmica imposta pela ordem econômica, são culpabilizados e responsabilizados pela condição de miséria em que se encontram. E como, por uma suposta incapacidade, não conseguem se inserir na lógica ditada pelos avanços mundiais, se tornam, sob a ótica do Estado, indesejáveis, porque supostamente responsáveis pelo atraso econômico. A violência consequente desses fenômenos passa, então, a ser reprimida sob a justificativa de incapacidade e tendência natural dos indivíduos a não colaboração com o avanço social. Tem-se, então, que

[...] desse modo, o trato dado às expressões da questão social pelo Estado ocorre através do controle social do Estado em relação à sociedade, pela condenação concreta ou ideológica dos aspectos determinados pela classe dominante como crime ou ação repudiada socialmente. Assim, a ação policial dirigida aos mais pobres é a resposta do poder hegemônico para conter o que ele considera como caos social e perturbação da ordem. Vemos que essa atitude está mergulhada na naturalização e na culpabilização dos indivíduos pelas suas reais condições, assim como pelo acesso às possibilidades disponíveis e oferecidas no mundo do trabalho. (MARTINHO, 2015, p. 8)

O inchaço das grandes cidades, característico do processo de formação dos grandes centros urbanos brasileiros, movimento que também aconteceu em âmbito mundial, significou o rearranjo do espaço das grandes cidades pautado na segregação social, proporcionando o crescimento dos grandes complexos de favelas e acentuando as condições precárias e a negação dos direitos básicos de cidadania. Como consequência dessa, nas palavras de Mike Davis (2006), “nova ordem urbana”, se intensificam as desigualdades tanto dentro dos centros urbanos como entre as cidades, fruto de um crescimento desordenado, sem planejamento para acomodar as pessoas, atraídas pelas promessas de emprego e de desenvolvimento tecnológico e melhores ofertas de estudo. O resultado real se materializou na favelização da

população urbana, mais tarde agravado pelo desenvolvimento do tráfico de drogas e do crime organizado, dado o vínculo existente “entre a forma como um espaço é territorializado [...] e o desenho organizacional da sociedade, com sua estratificação classista, seu conjunto de crenças e valores, sua realidade técnica” (RISÉRIO, 2012, p. 210). Como nos lembra Martinho (2015), a mesma repressão dada pelo Estado aos que não se encaixam na lógica encontrou na questão do tráfico de drogas o fundamento perfeito, ignorando sua condição de problema social complexo:

[...] no que se refere às drogas, [...] o Estado resolveu fazer oposição utilizando-se de métodos de guerra. A questão das drogas é um problema social, não uma questão de guerra e igualá-la a uma questão meramente bélica não vai resolver os problemas. O Estado só tem conseguido produzir um número cada vez maior de mortes que, em grande parte acontecem na mesma classe social, na mesma faixa etária, na mesma etnia e, em geral, na mesma população de excluídos. (MARTINHO, 2015, p. 10)

A exaltação da democracia como condição essencial do contexto mundial pós-Guerra Fria é abalada pela propulsão da própria realidade de exclusão do capitalismo. O Estado democrático de direito e sua condição supostamente inalienável de garantia dos direitos individuais e coletivos e de assistência incondicional aos cidadãos se mostram em sua fragilidade. Fragilidade essa que longe de significar falhas de formulação ou de administração indicam que “[...] o caráter de seletivamente punitivo do Estado é inerente à lógica estatal no presente modelo sociopolítico e econômico mundial e não um desvio ou degenerescência de suas funções legítimas” (SERRA; RODRIGUES, 2014, p. 94). Assim, o caráter autoritário e seletivo do Estado está em sua própria gênese. As ações violentas do Estado e sua constante violência se justificariam, assim, através do discurso da promoção da democracia. Como contextualizam Serra e Rodrigues (2014, p. 93), em debate sobre a investida brasileira nos projetos de pacificação das favelas, através das Unidades de Polícia Pacificadora – UPPs:

Vivemos tempos de loas à afirmação da democracia como regime político em vias de se universalizar e da afirmação do Estado de Direito como modo de organização jurídico-política dos povos em todo o globo. O final da Guerra Fria desbloqueou não apenas o discurso triunfalista de liberais ocidentais prevendo o “fim da História” e a vitória irreversível do capitalismo e da democracia liberal, como também pareceu aos olhos de muitos anunciar uma transformação definitiva das questões de segurança nacionais e internacionais. Na mesma

linha da eloquente celebração liberal, tanto teóricos no campo da ciência política e das relações internacionais, como discursos produzidos no âmbito da Organização das Nações Unidas, tomaram a concretização da democracia como um dado e deram início a uma reformulação do conceito de segurança e guerra afinado aos princípios da concórdia cosmopolita entre democracias liberais, apostando que democracias não guerreiam entre si.

Essas transformações conjunturais implicam sempre em transformações no modo como o humano enxerga e representa o espaço que ocupa e as relações de que faz parte. A partir da década de 1990, aumentou o número de produções literárias e cinematográficas sobre o a violência, devido também à abertura e aos investimentos financeiros feitos no cinema nacional, mas, sobretudo, a essas transformações urbanas, à intensificação das mazelas sociais nas grandes metrópoles e ao endurecimento da ação policial sobre esse contexto – de que temos como exemplo produções, ficcionais e documentais, como *Cidade de Deus* (2002), *Cidade dos homens* (2007), *Ônibus 174* (2002), *Última parada 174* (2008) *Carandiru* (2003), *Tropa de Elite* (2007), *O Invasor* (2001) e *Falcão: meninos do tráfico* (2006).

O cinema contemporâneo dá continuidade a um movimento iniciado na década de 1960, em que surge a figura do bandido como um novo sujeito característico do novo contexto urbano. Mas, diferentemente das representações mais recentes, nas décadas de 1960, 1970 e 1980, o bandido era visto e representado de forma apaziguada e era apresentado como fruto de sua condição social, em consonância com as mudanças no cenário nacional em relação ao aprofundamento da violência e também em relação ao tratamento dado a ela pelo Estado e pela ficção. Nas décadas de 1960, 1970 e 1980, os filmes que pretendiam representar a violência o faziam focalizando a figura do criminoso. A narrativa era apresentada a partir de seu ponto de vista e da exposição de sua história de vida difícil, que servia como atenuante para os crimes cometidos, o que fazia com que o espectador criasse uma empatia com o personagem. (GALVÃO, 2014) Além disso, as vítimas eram personagens construídos sem identidade ou indivíduos que tinham uma trajetória errônea, e os policiais eram corruptos e possuíam apenas o papel de investigação e não de coerção ou punição. O criminoso era assim compreendido como resultado de toda uma estrutura social que criava a pobreza e, conseqüentemente, a violência. O bandido é o personagem principal e é construído como uma espécie de anti-herói que, de certa forma, vai de encontro ao sistema, escancarando seus problemas. Trata-se da figura do bandido

social, descrito por Hobsbawn (2015), que discutiremos melhor mais à frente, presente em produções como *O bandido da luz vermelha*, *O assalto ao trem pagador* e *Pixote a lei do mais fraco*.

A partir da década de 1990, as mudanças nas representações desses personagens apontaram para as transferências de foco e das explicações dadas ao fenômeno da violência, como ressalta Galvão (2014). O protagonista deixa de ser o criminoso e passa a ser: o policial, em filmes como *Tropa de Elite* e *Tropa de Elite – o inimigo agora é outro*; a vítima, o cidadão comum encurralado entre a violência do tráfico e a repressão policial, em filmes como *Cidade de Deus*; e o criminoso, em filmes como *Última parada 174*, mas de modo a colocá-lo como responsável por sua escolha pelo mundo do crime. A figura do policial aparece de modo heroico, como o sujeito que trabalha para salvar as vidas de cidadãos comuns que sofrem com a violência nas favelas. Os atos violentos praticados por eles são justificados como necessários e apenas resposta à violência impetrada pelos bandidos. A vítima passa a ter identidade, sabemos quem ela é, como no caso de Buscapé, seus sonhos e angústias de viver nesse contexto. O criminoso é construído como desumano e, portanto, apresentado em sua face monstruosa, como distinto dos demais cidadãos, diferentemente dos filmes das décadas anteriores, em que não era possível distinguir o bandido do cidadão comum. Eles são agora mostrados como destituídos de traço de humanidade. (GALVÃO, 2014)

O criminoso, nessa lógica, precisa ser eliminado, e a brutalidade da violência policial se torna necessária. O espectador que antes tinha empatia pelo bandido, agora se reconhece como vítima iminente e se solidariza com o policial, trabalhador que arrisca a vida todos os dias para garantir a segurança da população. O criminoso, quando focalizado, é indicado como o total e único responsável pelos seus atos. O crime aparece como uma escolha, como no caso de Sandro, *Ônibus 174* e *Última parada 174*, em contraste com a personagem de Buscapé, *Cidade de Deus*, por exemplo. Desse modo, a visão estabelecida nessas produções evidencia a figura da vítima com empatia e, conseqüentemente, ressalta a figura do criminoso com ojeriza. Tal perspectiva consubstancializa, não por acaso, o que Serra e Rodrigues (2014) classificam como “cultura do inimigo”, a qual o Estado alimenta de forma incessante em constante investida que leva o título de “guerra contra as drogas”, explicitada a seguir:

[...] Os Estados democráticos de direito, em suma, não aboliram a produção incessante de inimigos como uma de suas características centrais: o “inimigo externo” como militar estrangeiro e o “inimigo interno” como o criminoso, aquele que rompe o contrato social da ordem liberal e capitalista. O Estado de Direito colocou em marcha, portanto, aquilo que o jurista holandês Louk Hulsman chamou de seletividade penal, ou seja, a identificação e perseguição de alvos bem precisos escolhidos no conjunto da sociedade; prática que faz da aplicação da lei penal uma atividade direcionada, ainda que as obrigações da lei sejam formalmente universais. Com a emergência das táticas políticas neoliberais, a partir dos anos 1980, o caráter punitivo do Estado evidenciou-se, pois da malha de direitos sociais e o acirramento das iniciativas daquilo que a literatura crítica passou a nomear de Estado Penal. (SERRA; RODRIGUES, 2014, p. 94)

Essa representação cria uma teia de significações que se encontram na mesma esteira de discursos midiáticos que justificam a política de extermínio, que temos presenciado nos últimos anos. Discurso midiático que, como salienta Sylvia Moretzsohn (2018), em *Imprensa e Criminologia: o papel do jornalismo nas políticas de exclusão social*, “serve à disseminação do medo e à formulação e ampliação de políticas, cada vez mais, repressivas de segurança pública, que mais alarma do que esclarece os cidadãos”. Consolida-se, desse modo, o discurso higienista, de modo a naturalizar os conflitos sociais, corroborando estereótipos e estabelecendo a dicotomia “bandidos”/“cidadãos de bem”, eliminando a análise sobre o que reproduz “a estrutura radicalmente segregadora e violenta da própria sociedade que produz o crime e a exclusão.”

[...] não se trata de uma falha, uma lacuna passível de ser preenchida: esta imprensa não investiga essas relações exatamente porque adota o discurso da globalização, e o adota porque faz parte dele. É de acordo com ele que se organizam as empresas jornalísticas produtoras desse tipo de informação. [...] Os exemplos são inúmeros: matérias sobre privatização (que incluem o desmonte da Previdência e da Universidade pública) trabalham com a lógica neoliberal, segundo a qual o Estado (como no velho anúncio do governo) é um paquiderme nefasto, afirmando que a eficiência (cujo sentido jamais se discute) deve ser a meta suprema em nossas vidas. Matérias sobre tragédias sociais exploram ao mesmo tempo o drama apresentado e a sensibilidade do público, disposto a engajar-se em campanhas de voluntariado (como a relativamente recente série do Jornal Nacional sobre a fome, que ganhou vários prêmios de jornalismo, embora não fizesse relação alguma entre a seca e os interesses políticos que impedem qualquer ação não-paliativa. Matérias sobre violência [...] partem de premissas muito claras sobre quem é o agressor e reiteram no público os estereótipos que bloqueiam a capacidade crítica para qualquer ação transformadora. (MORETZSOHN, 2018)

Em grande parte das produções cinematográficas contemporâneas, a violência que enreda os indivíduos encontra foco na pobreza, mas se distancia da explicação de suas causas, antes explorada como personagem central, e se restringe a ação de políticos, como acontece em filmes como *Cidade dos Homens*, *Falcão: meninos do tráfico* e *Tropa de Elite*. Nessa perspectiva, todo o problema da violência encontra-se na corrupção, tanto na organização política nacional como, por vezes, na figura de policiais igualmente corruptos, que, em vez de combater o crime e salvar a população, se vendem à criminalidade e compactuam com os criminosos e que devem, portanto, ser eliminados.

Ainda que nas produções das décadas anteriores houvesse um tom paternalista e, muitas vezes, causalista na discussão sobre a pobreza, a violência era apresentada como resultado de uma série de outras violências sistêmicas, estruturais e simbólicas, a que os indivíduos estavam submetidos e que o impeliam a roubar e a praticar ações violentas. Nos filmes mais recentes, essa dimensão histórica parece um tanto atenuada, e o criminoso, muitas vezes, age de acordo com uma lógica naturalista, de índole e caráter, e prova disso, nessa lógica, é o fato de haver pessoas que são pobres e não escolhem o mundo do crime, corroborando o discurso contemporâneo da liberdade de escolha. Os eventos não são explicados a partir da estrutura social ou da lógica da exclusão inerente ao sistema capitalista, assim como o tráfico de drogas não aparece em sua complexidade e seus interesses políticos. Este se torna apenas uma desculpa para que os indivíduos que “já nasceram maus” cometam barbáries.

A divisão da sociedade em classes é, constantemente, negligenciada, e vemos a violência apenas como feixe da luta diária entre grupos de forma maniqueísta, mocinhos e bandidos na disputa pelo espaço urbano, o bem combate o mal. Essas escolhas, muitas vezes, comprometem a complexificação do fenômeno, e as narrativas seguem a tendência da cultura brasileira de criação de heróis em prol da criação de esperança diante do contexto conturbado de opressões, refletido agora a figura do policial militar. São postos do mesmo lado mau, a figura do bandido, do político corrupto e do militante, de direitos humanos, que defende o bandido. É essa estrutura, simplista, que emerge na ótica de filmes como *Tropa de Elite*. Nada é posto em discussão sobre a exploração do trabalho e a sazonalidade própria do sistema

capitalista que põe a maior parte da população em situação limite sem acesso a bens básicos e parte dela na miséria completa.

Violento aqui é o sujeito que, sem motivo aparente, a não ser sua índole inclinada ao crime, ameaça a vida das pessoas comuns, elemento destoante na sociedade que não faz parte dela e deve ser exterminado. O conjunto de violências sistêmicas que engendram esse contexto não é analisado sequer mencionado. O sujeito é violento dentro de um suposto estado de não violência, em que tudo seria tranquilo se não fosse sua presença, já que a violência policial é apenas uma contenção a suas ações. Ele é o perturbador da ordem e da paz social, em uma sociedade em que as precariedades não são explicadas.

Elaborados esses apontamentos, não se pode deixar de considerar que essas representações variam de obra para obra. Nas análises da crítica contemporânea, os olhares são embasados pela noção quase consensual de ser a produção literária das últimas três décadas possuidora de um caráter múltiplo, para a qual não se pode definir um perfil calcificado, senão apontar traços estéticos e temáticos que ora permitem a aproximação de uma obra à outra, ora promovem seu distanciamento. Mas o que significa necessariamente esse caráter múltiplo? Como ele se configura e quais são seus resultados estéticos e políticos?

A grande preocupação que geralmente inicia os debates acerca do contemporâneo gira em torno da indagação do que seja o próprio contemporâneo. A respeito disso escreve o italiano Giorgio Aganbem, em seu *O que é o contemporâneo?* (2009), tentando percorrer os lastros dessa querela, justamente por ser este um termo genérico, utilizado *a priori* simplesmente para designar o momento atual (ou o momento de convivência de indivíduos, como sugere a etimologia da palavra), o que gera inúmeros questionamentos. Qualquer definição temporal ou temática tratar-se-á de um recorte metodológico, uma vez que achar contornos precisos – tanto temporal como tematicamente – se faz tarefa impossível. Para Aganbem (2009, p. 62 - 64), o contemporâneo se apresenta da seguinte forma:

[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. [...] Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. [...] o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpretá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é

aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo.

Se utilizando do conceito de intempestividade, cunhado por Nietzsche nas *Considerações Intempestivas*, o teórico italiano sublinha o caráter dissonante do contexto como o elemento a ser apreendido pelo artista, num movimento contínuo de interrogação e de interpretação. Esse elemento seria aquele que destoa, que, fazendo parte de seu tempo e sendo dele característico, se insurge contra ele para produzir uma espécie de ruptura. É o elemento que não se adéqua ao contexto e que faz dessa inadequação e de outros tempos matéria de composição artística. Por esse viés, explicita:

“intempestiva esta consideração o é”, lê-se no início da segunda Consideração, “porque procura compreender como um mal, um inconveniente e um defeito algo do qual a época justamente se orgulha, isto é, a sua cultura histórica, porque eu penso que somos todos devorados pela febre da história e deveremos ao menos disso nos dar conta”. Nietzsche situa a sua exigência de ‘atualidade’, a sua desconexão e numa dissociação. Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e aprender o seu tempo. Essa não coincidência, essa discronia, não significa, naturalmente, que contemporâneo seja aquele que vive num outro tempo, um nostálgico [...]. Um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao seu tempo. (AGAMBEM, 2009, p. 58 - 59)

Em termos estéticos, também no caso brasileiro, tal movimento de aproximação e distanciamento caminha no sentido de fazer com que o realismo na composição do espaço, ainda que voltado para a realidade muitas vezes brutal, não se concentre mais, portanto, na descrição exaustiva de caracteres com o objetivo de atingir a verossimilhança. Entretanto, se propõe a expor as fraturas, as fendas e as veredas de um espaço impossível de ser reconstruído a partir da homogeneidade, da unidade. De acordo com essa visão, esse processo nem sempre descamba na fragmentação absoluta, na esteira de uma desintegração, ou de uma noção que preconiza essa desintegração irreversível, uma vez que não há uma situação em que não se possa realocar essas espacialidades ou reestruturá-las. Trata-se, sim, de recompor os espaços a partir da ruptura, mas, principalmente, da ruptura com antigas noções que

impedem esse salto, não para o futuro, mas para o presente, afirmando, desse modo, o princípio da “presentificação”, conceito proposto por Beatriz Resende, em *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI* (2008), para conceituação do contemporâneo.

Trata-se de uma “outra dicção”, nas palavras de Resende (2008), que expõe as tensões entre o espaço rural e o urbano, o local e o global, a identificação e a história, mas, sobretudo, em relação aos “precursores” literários (as referências). Ainda que não apareçam de modo explícito, há um movimento no sentido de abrir a história até fazer ver suas entranhas, de escarafunchar esse passado, de mexer nessa ferida até que seja confessada sua criação. Todo esse processo se configura como uma espécie de negação/afirmação de antigas certezas, de pressupostos cristalizados de outrora, que são retomados na narrativa contemporânea sob outro prisma, fazendo uso de um repertório de contornos e convertendo-os em um estado voltado para o presente. Apropria-se desse presente, à medida que retoma um passado para análise, revisão, para que a partir daí se possa pelo menos tentar entender o espaço contemporâneo. Como esclarece a autora:

Diante das novas configurações do espaço geopolítico e de diferente organização do tempo, premido pela simultaneidade, as formações culturais contemporâneas parecem não conseguir imaginar o futuro ou reavaliar o passado antes de darem conta, minimamente, da compreensão deste presente que surge impositivo, carregado ao mesmo tempo de seduções e ameaças, todas imediatas. (RESENDE, 2008, p. 28)

Justamente por causa da impossibilidade de se definir a produção artística contemporânea, encerrando-a em parâmetros pré-estabelecidos, é que ela se configura, sobretudo, pelo caráter de multiplicidade, pela variedade de formas e de assuntos abordados, difíceis de serem analisados sob os olhares já consolidados. Ainda acompanhando Resende (2008, p. 18), podemos afirmar sobre esses caminhos de convivência e tensão que a

multiplicidade é a heterogeneidade em convívio, não excludente. Essa característica se revela na linguagem, nos formatos, na relação que se busca com o leitor e – eis aí algo realmente novo – no suporte, que, na era da comunicação informatizada, não se limita mais ao papel ou à declamação. São múltiplos tons e temas e, sobretudo, múltiplas convicções sobre o que é literatura, postura que me parece a mais interessante e provocativa nos debates que vêm sendo travados.

Além da utilização de recursos que aproximam o texto de outros campos semióticos, vista em boa parte das produções literárias brasileiras, há, também, na produção mais recente, a aderência a uma linguagem enxuta, concisa, livre de exageros verbais, que se assemelha à linguagem dos noticiários ou mesmo a cortes cinematográficos, aproximando a narrativa de uma sequência de planos.

Sobre essa aproximação entre linguagem e realidade, o escritor pernambucano Marcelino Freire ressalta a importância da articulação com outros setores da sociedade e de fazer a literatura circular – por entender que ela seja ainda uma arte erudita e pouco acessível para a maior parte da população:

Eu publico um livro a cada três anos. Eu não escrevo tanto, mas sou uma pessoa muito inquieta, não sou aquele escritor no casulo. Aí vou aprendendo com esses irmãos de batalha, com o que Ivam Cabral e os Satyros fizeram na praça Roosevelt, com o Sérgio Vaz na Cooperiféria. Aprendo com eles o que o Glauco Mattoso uma vez falou: “É preciso interferir na geografia das coisas”. O Manuel de Barros fala outra coisa que acho ótima: “É preciso esfregar pedras na paisagem”. Nesse sentido, tenho um trabalho sim. Tenho o criativo, a coisa artística, que é o que me basta como artista. Aquilo que quero resolver como sufoco, como agonia, como vingança, eu já resolvo artisticamente. Depois de escrever o meu continho, vamos para a luta, vamos produzir livro, ver quem está escrevendo coisa nova, ver como juntar essas turmas todas para formar um exército, esse grupo. Não dá para ser escritor em uma redomazinha. Não sou desse tipo, eu não me aguento. Essa teimosia da minha mãe, que saiu do sertão semianalfabeta, é o que me guia para qualquer coisa. O escritor que não se envolve socialmente não se articula com pessoas, está de brincadeira. Ele está achando que é um Deus, um santo? É Vaticano agora? A coisa se resolve é na luta, é no dia a dia.

Marcelino elege a rua como instância primeira, matéria prima da poesia, que na dialética entre a escrita e o real ocupa lugar privilegiado. Sua escrita vem da vivência, do que ouve, e é a partir de substância viva que se constitui. Sobre seu livro *Contos negreiros*, expõe:

[...] É livro feito movido por uma vingança. Eu queria gritar isso: somos todos opressores e oprimidos. [...] E sempre dizem assim: que eu, no livro *Contos negreiros*, dei voz aos que não têm voz. Detesto essa afirmação. Eu não dei voz para ninguém. Quem sou eu? [...] A rua é quem dá voz a minha literatura o tempo inteiro. Eu vou lá capturo e compactuo. Escrevo porque não sou surdo.

De maneira análoga à definição de Aganbem, Eric Schollhammer (2010) evoca o conceito de intempestividade para a análise da literatura atual. No que tange ao empenho que a literatura e o cinema brasileiros apresentam em tratar da realidade, o que se tem é que esse realismo se debruça sobre a necessidade de apontar os problemas da sociedade contemporânea, não raramente, privilegiando perspectivas antes desprezadas, de sujeitos marginalizados, de modo a apresentar essa mesma sociedade sob um viés antes não explorado. Trata-se de um compromisso com o real em que o autor, num mesmo golpe, se apresenta como herdeiro do realismo e se distancia do tipo específico de realismo entendido como neonaturalismo, e de uma literatura intimista centrada na subjetividade contemporânea que ele denomina egótica, “cuja realidade não se apoia na verossimilhança da descrição representativa, mas no efeito estético da leitura, que visa a envolver o leitor afetivamente na realidade da narrativa” (SCHOLLHAMMER, 2010, p. 59). Trata-se, pois, de uma escrita da urgência, da impossibilidade de se deixar para o futuro as resoluções dos problemas presentes:

Dois argumentos se juntam aqui: uma escrita que tem urgência, que realmente “urge”, que significa, segundo o Aurélio, que se faz sem demora, mas também que é eminente, que insiste, obriga e impele, ou seja, uma escrita que se impõe de alguma forma. Ao mesmo tempo, trata-se de uma escrita que age para “se vingar”, o que também pode ser entendido, recuperando-se o sentido etimológico da palavra “vingar”, como uma escrita que chega a, atinge ou alcança seu alvo com eficiência. O essencial é observar que essa escrita se guia por uma ambição de eficiência e pelo desejo de chegar a alcançar uma determinada realidade, em vez de se propor como uma mera pressa ou alvoroço temporal. (SCHOLLHAMMER, 2010, p.11)

O movimento não se ancora no intuito de voltar a um passado de modo nostálgico, mas de ver esse passado como factual, como potência narrativa e narradora. Evoca-se a tradição não para aniquilá-la e sim para convertê-la em material necessário à revisão daquilo que identifica ou não os indivíduos contemporâneos, preocupando-se em entender os trânsitos a partir da desmistificação de uma essencialidade. Nessa medida, constrói-se um espaço realista até certo ponto, expondo elementos que configuram a atualidade sem, contudo, negligenciar as zonas de turbulência que acompanham essa configuração contemporânea, principalmente, no que se refere à identificação.

Se não há literatura neutra ou despolitizada, a pergunta passaria a ser: literatura engajada a quê, a quem, a qual proposta? Como afirma Ferréz, se referindo ao que ele chama de “práticas cotidianas de resistência”:

Nós temos dois tipos de sociedade. E elas têm que conviver juntas, se amar, se respeitar. Só que a revolução não vai ser compartilhada. [...] O cara fala: “Ah, vai chegar uma grande revolução?”. Tem revolução todo dia: cada *Ipod* que é roubado no farol é revolução, cada ônibus queimado é revolução. São sintomas. Só que é a forma do cara partir pra revolução dele pessoal, que foi o que o sistema ensinou: você tem, você é alguém, você não tem, você não é nada.

As conceituações dos teóricos acima expostas evidenciam um consenso em relação ao caráter diverso das produções contemporâneas, ressaltando a possibilidade de experimentação de infinitos recursos devida às transformações tecnológicas, que tem como consequência rearranjos no que se refere à identificação. Partindo de definições mais genéricas, esses teóricos apontam, guardadas as devidas especificidades, para um caminho comum: a multiplicidade da produção contemporânea, e, nos casos de Resende e de Schollhammer, a identificação dessa multiplicidade na produção cultural brasileira. Entretanto, é a análise a partir das características políticas de cada contexto que nos dará uma dimensão concreta do modo como esses aspectos mencionados se expressam.

3 INDÚSTRIA DA MISÉRIA: CRIMINALIZAÇÃO DA POBREZA E PARCIALIDADE DO ESTADO EM QUANTO VALE OU É POR AQUILO?

“Mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel.” A citação aqui reproduzida foi extraída do conto *Pai contra mãe*, escrito por Machado de Assis, publicado pela primeira vez em 1906. O conto se inicia com a descrição de instrumentos de tortura utilizados durante a escravidão negra no Brasil. O narrador fala sobre os objetos ao passo que indica com quais propósitos eles eram utilizados pelos senhores de escravo. O contraste é estarrecedor: os aparelhos que impunham torturas das mais terríveis eram usados para garantir “valores”, muitas vezes cristãos, tais como o combate ao vício da embriaguez e ao costume do roubo, garantindo a sobriedade e a honestidade. O recurso da ironia, magistralmente utilizado por Machado em toda sua obra, é acionado nesse início da narrativa por meio da mescla complexa entre a fala tranquila do narrador e o pensamento comum da sociedade quanto à “naturalização” do uso da tortura para “fins moralmente aceitos e desejados”, a semelhança do que ocorre no contexto atual com o emprego da força policial para a conquista da “paz social”. Se avaliarmos nosso histórico de violências, podemos afirmar sem hesitação que a citação que abre esta seção resume de, modo contundente, a história nacional.

Em *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), a narrativa machadiana mencionada no parágrafo anterior é utilizada, um século depois, como uma espécie de roteiro da história principal do filme, o que, a princípio, nos fornece uma dimensão da abordagem do tema da violência feita pela produção de Bianchi. A história do capitão do mato, Candinho, que para sustentar a esposa e o filho se submete a esse ofício, é atualizada, no filme, com vistas a localizar os pontos de ruptura e continuidade entre o sistema escravista e a condição de exploração e miséria da população negra e pobre no contexto contemporâneo. O ponto de partida de nossa investigação se firmou nas indagações postas pelo filme no que se refere à tendência das produções atuais de representar a violência sem a explicação de suas causas. *Quanto vale ou é por quilo?* (2005) encontra-se na contramão dessas representações, juntamente com filmes que se preocupam com a complexidade e com a representação dessa violência sistêmica.

Nessa esteira, estão também outros filmes produzidos por Sérgio Bianchi, cineasta paranaense conhecido pela criticidade de suas produções. Bianchi estudou

cinema em Curitiba e se formou em São Paulo pela Escola de Comunicações e Artes da USP, no ano de 1972, estreando, em 1979, com o longa-metragem *Maldita coincidência*, representando a cena *underground* em plena ditadura militar. Produziu, ao longo de sua carreira, oito filmes: além desse, *Mato eles?* (1982), *Romance* (1988), *A causa secreta* (1994), *Cronicamente inviável* (1999), *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), *Os inquilinos* (2009) e *Jogo das decapitações* (2013).

A representação da violência a partir de um olhar para a estrutura social aparece de modos diferentes na obra do diretor. Diluída, em *Os inquilinos* (2009), adaptação de um conto homônimo escrito por Vagner Giovanni Ferrer, apresentado a Bianchi pela escritora Beatriz Bracher, por exemplo, a violência, mais do que como elemento pertencente à vida das pessoas, se apresenta como motor das relações. Os indivíduos são acossados pela brutalidade que vem de todos os lados. Na televisão, estão os noticiários anunciando a violência cotidiana e a violência de conflitos mundiais, mas também aparece a precariedade da programação que contraria os objetivos informativo e educativo, que deveriam ser primordiais da mídia, traduzida em programas de entretenimento com conteúdo sem diversificação, a exemplo da enxurrada de hipersexualização das crianças, percebida em cena em que a filha de Valter, personagem principal, aparece brincando com outras crianças dançando uma música aos olhares maliciosos do vizinho. Na vizinhança, envolvida com o crime, a violência é iminente. Na escola, em que se discute literatura marginal, a professora não escuta os alunos nem concorda com suas opiniões sobre a violência. E, nas relações trabalhistas, a violência aparece na falta de perspectiva, no excesso de trabalho, na ausência de registro legal, na fala do patrão que alega que o registro em carteira não serve para nada além de prejudicar o negócio e o próprio trabalhador. A violência aqui é onipresente. Está nas relações, mas não aparece explícita, apesar de sua eterna iminência, reiterada no final do filme, quando outro grupo de criminosos chega para morar na casa ao lado da de Valter, após o grupo anterior ter sido preso. Essa estrutura é questionada também em *Jogo das decapitações* (2013), nas relações dentro da Universidade, na mídia e na política, na hipocrisia da classe média, tema já abordado em *Cronicamente inviável* (1999).

Em entrevista a Alan de Faria, à Revista Trópico, em 2008, Bianchi, ao ser questionado sobre o porquê de sua representação da violência ser diferente da representação feita por outras produções aclamadas do cinema nacional, já que não é “escancarada”, nas palavras do entrevistador, e não faz uso de armas, por exemplo,

diz não haver explicação. Dado o jeito irônico e a pouca paciência que o diretor diz ter para entrevistas, a resposta a essa pergunta vem diluída na resposta à pergunta subsequente feita pelo entrevistador, a saber: “E o que você acha da abordagem da violência nesses filmes que eu citei [se referindo a *Cidade de Deus*, *Carandiru* e *Tropa de elite*]?”. Bianchi afirma:

Eu não acho nada! São bem feitos. “Carandiru” é outra coisa, é do Hector Babenco, um cineasta já de peso. “Cidade de Deus” é muito bem montado, dentro das características do mercado mundial. Aliás, esse tipo de barbárie é o nosso produto de exportação, algo do que *Cronicamente...* já falava. Não há nos filmes uma visão ou um questionamento quanto ao quê, ao porquê ou como as situações e as relações entre as pessoas ocorrem “uma característica da atual geração, que divide as coisas em “mocinhos” e “bandidos”. Isso me irrita um pouco, porque os filmes ficam restritos à violência, à adrenalina da montagem. Já “Tropa de elite” toma uma postura maior, mas dentro daquela coisa do cinema bem dirigido. São bons filmes, mas se eu concordo ou não com os discursos deles é algo pessoal. Cumpriram o que se comprometeram a fazer.

À negação da existência de uma opinião sobre as produções brasileiras se segue a análise que atribui a estética adotada nas referidas produções como adaptada ao modelo imposto pelo cinema mundial, vide cinema estadunidense, que domina o mercado. A crítica do cineasta se dirige às fórmulas utilizadas por esses filmes, que, em sua visão, tratam a violência como espetáculo sem explicar como as coisas funcionam dentro de uma estrutura social complexa, questionando seu caráter maniqueísta. Aponta essas produções como interessantes para o tipo de imagem que o mundo aprecia sobre o brasileiro, para o consumo da violência gratuita brasileira e latino-americana, de modo geral.

Quando questionado acerca de seu posicionamento político, a resposta de Bianchi assinala a impossibilidade da imparcialidade, indicando o relativismo como um mecanismo utilizado para impedir a transformação social. O diretor declara: “não entendo esse relativismo de enxergar todos os lados. Enxergar todos os lados é a melhor política de não se fazer nada e manter as coisas como estão.” A crítica a esse relativismo, travestido no discurso da neutralidade, principalmente no que se refere às produções intelectuais, em *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), é utilizada como forma de abordagem e, em *Jogo das decapitações* (2013), vira tema propriamente dito.

A escolha feita neste trabalho pelo filme de Bianchi como objeto se pautou no que consideramos um traço dissonante na produção cultural brasileira: a abordagem

da violência como um sintoma estrutural e não apenas como um traço do caráter de indivíduos isolados. Um pontapé inicial foi pensar que o holofote colocado sobre a violência em sua forma espetacularizada advém não apenas da falta de produções que se proponham a analisar a complexidade do fenômeno da violência, mas principalmente do pouco empenho dos trabalhos de crítica em analisar as produções sob outra ótica.

A análise da violência como produto da estrutura organizacional não se restringe à análise da organização política, mas entende a estrutura como formada pelo conjunto dos elementos que constituem e que engendram a vida dos indivíduos. Não se trata apenas de analisar como o corpo político funciona, mas entender principalmente o funcionamento do sistema econômico, do Estado, suas instituições e seu alcance, direto e indireto, e de suas ações no cotidiano dos indivíduos, entendendo-o como responsável por ajudar a manter a configuração da sociedade, pela influência que tem sua administração burocrática da economia e do social, que configura e destrói modos de vida das pessoas, sob uma aparência democrática. Ao tratar desses aspectos, Bianchi avança no sentido de fazer uma análise da realidade brasileira que contempla sua dimensão histórica e não sucumbe ao discurso oficial, que não leva em consideração o legado e as transformações por que passaram os povos na chamada modernidade, sua formação e o próprio entendimento que tem de si enquanto povo, as tensões entre os grupos e as investidas da dominação econômica, evidenciando os esquecimentos históricos.

3.1 DA ESCRAVIDÃO À EXPLORAÇÃO CONTEMPORÂNEA: O PAPEL DO ESTADO NA MANUTENÇÃO DA DOMINAÇÃO

Em *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), é feito um paralelo entre a situação da população negra no período da escravidão e sua condição no período atual. São enfatizadas as configurações da sociedade contemporânea e apontadas as relações de legado que elas têm com os quatro séculos de exploração do trabalho negro através do modo de produção escravista. A atual configuração do sistema econômico é flagrada por Bianchi em suas relações de trabalho e em seus retratos de miserabilidade, na tentativa de mostrar como, dentro de sua engrenagem, a miséria atual não nasceu com as mudanças contemporâneas, mas tem raízes mais profundas

na configuração social econômica brasileira, sem deixar de entrever a sofisticação dos mecanismos utilizados atualmente, como demonstrado na apresentação do jogo de interesses políticos e econômicos da indústria da caridade e do encarceramento em massa da população pobre e negra, por exemplo, tratados na narrativa.

O filme inicia contando a história de Joana Maria da Conceição, mulher negra alforriada, proprietária de pequeno lote de terra e de escravos. Em expedição de capitães do mato ordenada por um homem branco, Joana tem escravos seus capturados. A história se passa em 1799, no Rio de Janeiro, e foi extraída, segundo nos informa o narrador com voz em *off* acompanhada de letreiro no final do conto, do Arquivo Nacional (1799, Rio de Janeiro, Vice-reinado, Caixa 490). “Agindo conforme o sistema”, e, portanto, dentro da lógica escravista, Joana vai atrás de seus “direitos” reivindicar a posse de seus escravos. “Acreditando na força coletiva”, reúne vizinhos e vai à casa do homem branco. O homem a manda ir embora e a acusa de estar sendo violenta. Ao que Joana responde com as seguintes falas emblemáticas: “A minha violência está nos meus direitos, nos meus papéis. Branco ladrão!”.



Figura 1 – Personagem Joana Maria da Conceição organiza pessoas escravizadas para fotografia

Ouve-se a voz do narrador afirmar que “A lei vigente no Código Penal condena qualquer tipo de comportamento que perturbe a paz social”. Isso é dito enquanto aparece a cena de Joana arrumando seus escravos para um registro fotográfico,

conforme apresentado na imagem acima. Em seguida, o narrador continua com a sentença de Joana. Acusada e levada a julgamento, Joana foi sentenciada culpada por perturbação da ordem e ofensas raciais.

De modo irônico, nos é apresentada uma situação em que uma pessoa negra, ao reivindicar seus “direitos” dentro da própria lógica escravista, é sentenciada e julgada culpada pelo próprio sistema, que mais uma vez não lhe garante esses “direitos”, apenas punições. A análise da cena nos leva a pensar em, pelo menos, dois aspectos.

O primeiro diz respeito ao fato de que, analisando a história de modo endógeno, sua congruência dentro da organização social vigente na época, concluímos que, se há alguma possibilidade de ascensão para uma pessoa negra, por meio da inserção na própria dinâmica do escravismo, ela logo é descartada, evidenciando que a ocupação do posto de dominador pode ser feita apenas por brancos. Tal garantia se efetiva não apenas moralmente, mas legalmente. A lei, ainda que permita o acesso à liberdade para uma pessoa negra, trabalha para bloquear que esse acesso se transfigure em reversão, mesmo individual, dos papéis sociais. Destarte, a troca de papéis, ainda que se possa considerar condenável e até incoerente com o traço de união e resistência do povo negro, é posta como impossível, dado o caráter racista do próprio arranjo social.

O segundo aspecto aponta o questionamento que a narrativa faz ao método de “enfrentamento” à opressão, através da mera inversão de papéis, expondo a grande contradição e o caráter absurdo de “mudança ou justiça social” feita através da inserção na própria lógica escravista, por uma pessoa negra, e reivindicada como direito social - perspectiva que será consolidada mais adiante na narrativa com o questionamento do personagem de Lázaro Ramos sobre a necessidade de reagir contra o opressor, e não a ele sucumbir. O Estado aqui nunca cumpriu seu suposto papel de garantidor de direitos. Desse modo, a construção dessa cena servirá para dar início ao paralelo entre o funcionamento do sistema jurídico brasileiro no século XVIII e sua atuação (entendendo seu legado) no contexto contemporâneo.

Como instância reguladora central do projeto de modernidade, arregimentadora da violência como substância primordial de sua construção, o sistema jurídico brasileiro tem como elemento fundamental o racismo. Herdeiro do paradigma dogmático da Ciência Jurídica-Penal desenvolvida *a priori*, no século XIX, na Alemanha, irradiada para outros países do continente europeu e amplamente

transposta para a América Latina, sua história se forja, como não poderia deixar de ser, juntamente com o desenvolvimento do capitalismo mundial, seguindo o curso das promessas emancipatórias de justiça, solidariedade e igualdade da modernidade, de sua concretização e ausência paradoxais (ANDRADE, Vera). Tal prerrogativa viabiliza situar a condição do sistema penal na América Latina como pertencente ao arranjo da dogmática jurídica mundial. Na narrativa de Bianchi, essa dimensão sobre o funcionamento do Estado é bastante evidente, no que se refere aos antagonismos de classe.

A noção de Estado, dentro das sociedades divididas em classes, é concebida em sua relação com os modos de produção, que teria por função moderar a luta entre os grupos antagônicos de modo a conservar a prevalência de um grupo sobre outro. Dessa forma, o Estado não seria uma entidade à parte, vindo e agindo pelo lado de fora dos conflitos sociais. Essa noção desmitifica a crença na intenção do Estado em resolver os problemas da sociedade, uma vez que o compreende, na sociedade capitalista, como fazendo parte desse modelo e composto para assegurar sua perpetuação. Décio Saes (1998), em *Estado e democracia: ensaios teóricos*, chama a atenção para a necessidade de adjetivação do termo “Estado” como Estado burguês, pois, no modelo de democracia representativa burguesa (também é importante que se adjective), os governos cumprem a função de representar os interesses da elite econômica. A ideia defendida é a de que ao Estado burguês claramente correspondem às relações de produção capitalista. No entanto, em sua explanação, Saes (1998) questiona as concepções mecanicistas que vão enxergar esse processo apenas pelo viés econômico, através somente da explicação da determinação da superestrutura pela base. Como expõe o autor:

Mais precisamente, devemos criticar o modo economicista e mecânico de interpretação da correspondência: aquele que considera a formação do Estado burguês, numa formação social determinada, como um reflexo das relações de produção capitalistas. Nessa linha interpretativa, a dominância de relações de produção capitalistas, numa formação social particular determina a transformação burguesa do Estado. Em geral, tal posição se exprime, sinteticamente, através do recurso à conhecida metáfora espacial da base e do topo: a transformação da base econômica da sociedade determina, numa relação causal simples, a transformação da sua superestrutura (a estrutura jurídico-política). (SAES, 1998)

Essa correspondência não se dá de forma simples, muito menos em um sentido único, mas em uma relação complexa em que o que prevalece é a imbricação das duas partes e sua interdependência. Desenvolve o autor:

A correspondência entre o Estado burguês e as relações de produção capitalista não consiste numa relação causal simples e unívoca entre ambos. Qual é, então, a natureza dessa correspondência? Um tipo particular de Estado – o burguês – corresponde a um tipo particular de relações de produção – capitalista –, na medida em que só uma estrutura jurídica-política específica torna possível a reprodução das relações de produção capitalistas. Essa é a verdadeira relação entre o Estado burguês e as relações de produção capitalistas. (SAES, 1998)

Ao definir o Estado a partir de suas relações de produção, tem-se que se torna difícil sustentar as teses do caráter neutro do Estado e de sua função mediadora entre interesses privados e públicos. Desse modo, as análises empreendidas no caso brasileiro vão tentar caracterizar o estado a partir de divisões que: ora promovem o poder privado (representado eminentemente pelo latifúndio) *versus* poder público (representado pelo Estado moderno); ora o poder privado (predominante no modo patrimonialista durante o período colonial e o período imperial) *versus* Estado republicano (representando o declínio do poder privado a partir da década de 1930). O que essas análises deixam de entrever é a necessidade de se tipificar o Estado e de entendê-lo como o aparato construído para manter a ordem de dominação entre os grupos. Partindo desse pressuposto e da correspondência entre a formação do Estado burguês com as relações de produção capitalistas, Saes (1998, p. 10) indica como ponto de partida “a proposição de dois enunciados distintos: a) o Estado burguês organiza de um modo particular a dominação de classe; b) o Estado burguês corresponde à relação de produção capitalista”.

Essa relação, como já foi dito, não se dando de forma simplista, segundo o autor, necessita de uma estrutura jurídico-política que possibilite a reprodução das relações de produção sem que seja necessário que se recorra constantemente a forças coercivas extra econômicas, criando um processo de reprodução calcado em mecanismos que concebem essa relação como natural e necessária.¹ Um dos

¹ O sistema jurídico é entendido por Saes (1998) “enquanto instituição efetiva (sistema de normas que se impõem aos agentes da produção, conferindo às suas múltiplas relações um caráter repetitivo), em que o direito burguês não se reduz à lei (escrita ou não, organizada segundo o critério de uma maior ou menor compartimentação em secções: Constituição, Códigos especiais etc.); ele engloba também o processo de aplicação da lei (concretização do seu caráter impositivo). Nessa medida, faz parte da estrutura jurídica burguesa toda a organização material e

principais papéis dessa estrutura jurídica é a criação da falsa ideia de individualização entre os agentes da produção, materializada na forma “salário”, estabelecida em contrato. Assim, se consolida uma suposta relação de igualdade entre produtor direto e proprietário dos meios de produção, camuflando a exploração, através da extração de sobretrabalho, utilizada na produção da mais-valia. O vínculo estabelecido juridicamente é o de “paridade” e de direitos e deveres iguais entre os envolvidos, resultando na falsa individualização dos agentes da produção e na neutralização da tendência à ação coletiva, entendidas da seguinte forma:

[...] a) Individualizar os agentes da produção (produtores diretos e proprietário dos meios de produção), mediante a sua conversão em pessoas jurídicas: isto é, sujeitos individuais aos quais se atribuem direitos e uma vontade subjetiva. Essa individualização confere à troca desigual entre o uso da força de trabalho e o salário a forma de um ato de vontade realizado por iguais: isto é, um contrato de compra e venda de força de trabalho. Uma vez imposta ao produtor direto a definição da prestação do sobretrabalho com um ato de vontade, essa troca desigual pode se renovar continuamente, sem que seja necessário o exercício de uma coação extra econômica (isto é, uma coação distinta daquela exercida pela pura necessidade vital) sobre o produtor direto.

b) Neutralizar, no produtor direto, a tendência à ação coletiva, decorrente do caráter socializado do processo de trabalho, e determinar, por esse modo, a predominância, no produtor direto, da tendência ao isolamento, decorrente do caráter privado assumido pelos trabalhos nesse processo. Se a primeira função produz efeitos tanto sobre o produtor direto como sobre o proprietário dos meios de produção, esta segunda função produz, fundamentalmente, efeitos sobre o produtor direto. Pela primeira função, o Estado burguês coloca o produtor direto, no mercado de trabalho, como sujeito individual, dotado de vontade e de direitos; por esta segunda função, o Estado neutraliza a tendência dos produtores diretos a se unirem num coletivo antagônico ao proprietário dos meios de produção: a classe social. (SAES, p. 17 – 18)

Ao passo que o sistema jurídico cria essa individualização e neutraliza a tendência à coletividade, a forma de organização burguesa consolidou outro modo de representação popular, que conseguiu aglutinar essa individualização em uma noção de grupo que, longe de desmistificá-la, ajuda a fortalecê-la: a noção de nacionalidade. A identidade nacional pressupõe a existência de um elo entre indivíduos pertencentes a um mesmo território e, portanto, organizados de modo horizontal, igualitário e

humana-coletiva que desempenha essa função: juízes e tribunais, processo entre as partes. Ou em duas palavras: o Poder Judiciário. A estrutura jurídica burguesa, enquanto unidade de duas subestruturas – a da lei e a do processo de aplicação da lei – mantém uma relação complexa, que está longe de ser mera justaposição, com a outra parte do Estado burguês: a sua estrutura propriamente política, ou o seu burocratismo.” (SAES, 1998, p. 23)

uniforme. A organização baseada no princípio da nacionalidade esconde, e mesmo se opõe ao recorte de classe, impossibilitando o reconhecimento coletivo no que diz respeito à condição de desigualdade entre trabalhador e proprietário dos meios de produção:

Ao fazer tal declaração, o Estado burguês define todos os agentes da produção, produtores diretos ou proprietários, como iguais; tal igualdade consistindo na sua condição de habitantes de um mesmo território. Ora, essa atribuição de igualdade (condição comum de membros do Povo-Nação) é, ao mesmo tempo, atribuição de individualidade (habitantes como indivíduos). Assim, a unificação aparente ou formal dos agentes da produção no Povo-Nação transforma os produtores diretos em indivíduos. (SAES, 1998, p. 18 – 19)

Em se tratando de Brasil, em que o modo de produção escravista se prolongou mesmo no período pós-colonial, a passagem de um tipo de organização a outro significou uma série de mudanças políticas, sociais, econômicas e jurídicas que desembocaram nos episódios, entres outros, da abolição da escravidão - precedida pelas medidas amenizadoras que a antecederam -, da proclamação da República, da industrialização, da imigração europeia da virada do século XIX para o século XX. A relação do Estado com a literatura se fez bem clara tanto na passagem do período colonial ao período imperial, pós-independência, com a manutenção do modelo escravista, como deste ao período republicano. A formação do Estado-nação e da nacionalidade como forma primeira de identificação se gesta a partir da necessidade de legitimar a nova forma de organização que começa a se estabelecer, a partir do cenário mundial, no início do século XIX. Antes disso, no período colonial, torna-se difícil, impossível mesmo, falar em nacionalidade e nacionalismo. Na literatura colonial, o que há em um Gregório de Mattos, por exemplo, se assemelha mais a um nativismo, do que propriamente à expressão de uma consciência nacional, como ressalta Alfredo Bosi, em seu *Dialética da colonização* (1992), se referindo ao teor ácido das críticas sociais feitas pelo poeta.

As peculiaridades do desenvolvimento do sistema capitalista no Brasil, com base em uma sociedade latifundiária e escravista, caracterizada como uma colônia de exploração, diferentemente de outros modelos de colonização por povoamento, a exemplo dos Estados Unidos e da Austrália, tiveram consequências na formação de seu aparato jurídico. A configuração colonial impunha uma relativa fraqueza das

burguesias nacionais em relação “aos centros dinâmicos do capitalismo mundial”. Isso, contudo, significou não um afrouxamento em suas relações com a massa trabalhadora, mas ao contrário um acentuado processo de alijamento que impediu que as elites inscrevessem na vida política nacional os pressupostos democráticos que caracterizavam as burguesias que se instauraram por meios revolucionários. Como salienta Antônio Carlos Mazzeo, em *Estado e Burguesia no Brasil: origens da autocracia burguesa* (2015, p. 26), “as formas políticas autocráticas sempre prevaleceram, amoldadas às novas configurações histórico-concretas da realidade brasileira e às novas sínteses, sem que quebrassem raízes genéticas de economia aos centros mundiais do capitalismo”. A esse respeito, o autor complementa:

Além da grande exploração rural, os donos de terra monopolizavam também a riqueza e poder político. Os poucos homens livres, na sociedade escravista brasileira, tinham suas vidas controladas pelo latifundiário, fossem eles da cidade ou do campo, sendo que nestes últimos a pressão e a dominação pessoal do latifundiário eram mais intensas. Em suma, essa base material *sui generis*, composta por aspectos europeus e nativos, marcará o pensamento dominante no Brasil durante muitos séculos. É nesse contexto histórico-social que se desenvolve a “ideologia da conciliação” brasileira, expressão de uma burguesia débil economicamente – anômala – que, para se manter no poder, concilia sempre com os interesses externos e, internamente, pauta-se pela violenta repressão das massas populares, que, em nível extremo, a escravidão encarna e expressa. (MAZZEO, 2015, p. 79)

Nesse ínterim, a base do empreendimento estava em dominar a população, controlando-a e submetendo-a ao trabalho compulsório, através da violência física e da violência sistêmica por meio da negação total a qualquer direito político ou mesmo reconhecimento como humano. Dessa forma, o sistema penal colonial-mercantilista se pautava basicamente nos castigos físicos e a delimitação de justiça se dava principalmente no âmbito do privado, ou seja, é nas relações entre a casa-grande e a senzala que se funda nosso sistema jurídico. Assim, durante o período colonial, sob a égide dessas práticas no domínio do privado, alicerçadas pelas diretrizes das Ordenações Filipinas, o escravismo brasileiro, totalmente imbricado no tradicionalismo português e dele dependente, constrói e ratifica a condição de objeto da população negra.

É esse cenário da história nacional que Bianchi se propõe a flagrar em *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), evidenciando não apenas a violência física, através da

repressão direta a que eram submetidas as pessoas negras, comum em uma infinidade de obras literárias e cinematográficas, mas principalmente o enraizamento dessas práticas na estrutura econômica, pela exploração do trabalho forçado, e legal, com o alicerce do aparato jurídico, mote para o estabelecimento das conexões entre a fundação dessa estrutura e sua perpetuação no contexto atual, que serão elaboradas no decorrer da narrativa. A história da personagem Maria Joana da Conceição, que abre essa discussão, é o retrato de como a justiça brasileira, desde seus primórdios, não existe para proteger os “direitos” das pessoas, mas para sustentar a empresa mercantil-colonial, estágio inicial do capitalismo no Brasil, totalmente alicerçada no racismo responsável pela justificativa das barbáries cometidas.

No cinema de Bianchi, o Estado é questionado em sua suposta imparcialidade. Nessa perspectiva, a violência física e a violência política aparecem imbricadas e compondo o mesmo sistema. Diferentemente de outras narrativas, a ênfase aqui é dada à violência estrutural que aparece em cena antes da violência física, como que a explicá-la, de modo a igualar a importância atribuída a cada uma delas. A descrição dos objetos de tortura feita no conto de Machado de Assis, já mencionado, é a segunda cena do filme de Bianchi, uma das poucas cenas de violência explícita na narrativa. O primeiro instrumento descrito é a máscara de flandres, mostrada em uma pessoa negra que aparece com movimento circulares de câmera, indicando a prática de colocar pessoas negras como objetos de um mostruário ou historicizar o fato de as pessoas negras terem sido igualmente objetificadas, ao colocá-la exposta, como uma peça de museu. Juntamente com a cena, aparece a voz em *off* do narrador explicando para que servia o objeto, refletindo a explicação da época, envolta em valores morais, como a obediência, a sobriedade e a honestidade, tal como é feito no conto machadiano.

Aqui, violência física e violência estrutural são mecanismos de uma mesma arquitetura. A história de Maria Joana deixa claro que o recurso jurídico não foi feito para a população negra, muito menos para permitir o acesso dessas pessoas à classe dominante. A história é permeada pela acidez peculiar das obras de Bianchi, que confere um destaque às figuras populares sendo cooptadas pela lógica do sistema, tais como a figura do capitão do mato, na parte da narrativa que retrata a sociedade colonial, colocada em paralelo, a partir da utilização do mesmo ator, Sílvio Guindane, interpretando Candinho, com a figura do criminoso comum, matador de aluguel, no

contexto contemporâneo. Mas, mais do que mera acusação de traição, a articulação da narrativa evidencia as amarras do sistema e sua continuidade e a discussão sobre o apaziguamento das massas populares, através de uma perspectiva assimilacionista.

Em uma leitura inicial, pode-se analisar que a transformação social é impossível através da inserção no próprio sistema, na própria lógica do sistema. Não será ocupando o lugar de opressor que os direitos serão garantidos, pois o sistema e, por conseguinte, seu judiciário foram criados para garantir que a estrutura se mantenha, ainda que o oprimido tente garantir sua ascensão social ratificando o sistema e não o questionando.

A transição para o cenário contemporâneo é marcada pelo *close* no rosto da mesma atriz, Ana Carbatti, que interpretou a personagem que aparece exposta amarrada ao pelourinho. Agora, a cena mostra uma comemoração, ao som de um samba, acontecendo em uma laje no morro. O *close* no rosto de Arminda (Ana Carbatti) mostra a personagem cochilando em uma cadeira aparentando estar com o sono intranquilo. O efeito criado no expectador é o de que Arminda está tendo um pesadelo com a cena dos objetos de tortura mostrada anteriormente. A mudança de contexto é, assim, enfatizada: não temos mais os objetos de tortura, as pessoas podem festejar e comemorar. O cerne da narrativa está dado: as amarras permanecem, mas transformadas e naturalizadas na vida social.

Outro paralelo entre passado e presente é feito: a perspectiva de Bianchi se concretiza também na apresentação da história das personagens Maria Antônia e Lucrecia, que aponta para o interesse individual e ressalta que as relações que sustentavam a escravidão e seus “negócios” estavam todas pautadas na legalidade. A cena é anunciada com o letreiro “História de grande amizade entre Maria Antônia e Lucrecia” e conta a história da relação entre uma mulher branca, Maria Antônia (Ana Lúcia Torre), que faz negócios de venda de escravos no século XVIII, e uma mulher negra escravizada, Lucrecia (Odelair Rodrigues), que trabalha arduamente para comprar sua alforria. A história começa com a apresentação do perfil das duas mulheres, que são comparadas por terem a mesma faixa etária e por serem ambas viúvas. A descrição de Maria Antônia a aponta como “sábia administradora de seus negócios, [que] gostava de comprar a preços baixos e revender sua mercadoria com bons lucros”. Em seguida, é descrito o perfil de Lucrecia, mulher negra escravizada, que já passara dos 50 anos e continuava trabalhando em busca de ser alforriada, pelo

valor, estabelecido por “seu senhor”, de trinta e quatro mil réis por sua liberdade. O narrador a descreve enquanto ela realiza inúmeros trabalhos domésticos.

Dados os perfis das personagens, em contraste, a voz do narrador afirma que “confiando na relação, Lucrecia pede para sua amiga [Maria Antônia] comprá-la de seu Caetano, em troca de trabalhar por um ano para Maria Antônia e pagar o valor com juros de sete e meio por cento ao mês”. A história delinea a condição do indivíduo médio, que, não sendo dono de engenho, beneficia-se do comércio de escravos, possuindo assim um meio de vida lucrativo. Para Lucrecia, há apenas a ilusão da liberdade, uma vida fadada ao trabalho braçal exaustivo até o fim dos dias e a usurpação de seus frutos. Estabelece-se aqui um paralelo com a cena anterior em que a patroa de Mônica, interpretada pela mesma atriz, Ana Lúcia Torre, no contexto contemporâneo, faz proposta similar para que Mônica consiga pagar a festa de casamento da sobrinha em troca de trabalhar sem remuneração por um ano, igualmente pautada na amizade existente entre as duas.

O paralelo sugere as semelhanças entre as relações mesmo diante da passagem de mais de dois séculos, de servilismo e subjugação, entre senhor e escravo e entre patrão e empregado, transformadas, é certo, porém adaptadas ao contexto contemporâneo de modo a reproduzi-las. Essas relações aparecem no filme como consequência da exploração e da dependência dos trabalhadores no país, expostas como resquícios da escravidão. Maria Antônia compra a alforria da “amiga”. Lucrecia continua a trabalhar arduamente para pagar a dívida. Todo o trabalho que tivera antes não fora recompensado, além de ter de trabalhar até a velhice não conseguindo guardar dinheiro, pois passou a vida trabalhando para comprar um direito básico e inalienável, a liberdade. A narração da cena se encerra com a voz do narrador dizendo a seguinte frase: “Amizade, liberdade, solidariedade”. Aludindo à máxima iluminista “Igualdade, liberdade, fraternidade”, questiona o paradigma da modernidade, em pleno auge de seu florescimento em defesa da liberdade do homem e em contraposição à exploração do homem pelo homem, demonstrando as contradições da sociedade que pregava a ideia humanista em contraste com sua base econômica e social calcada na escravidão negra. Utiliza-se o recurso da ironia, mais uma vez, para ressaltar o interesse das relações sociais, vistas como caridade, limitada ao interesse financeiro e à vantagem pessoal.

3.2 O ASSISTENCIALISMO E A CAPITALIZAÇÃO DO SOFRIMENTO

Em *Violência: seis considerações laterais* (2014), Slavoj Žižek abre o prefácio à edição brasileira com uma citação de Mark Twain acerca do caráter das respostas violentas das multidões para dar início às suas considerações sobre a natureza da violência e a relação entre poder e violência social. Nas palavras de Twain, em *Um ianque na corte do Rei Arthur*,

Nossos arrepios são todos em função dos “horrores” do Terror menor, o Terror momentâneo, por assim dizer, ao passo que podemos nos perguntar o que é o horror da morte rápida por um machado em comparação à morte contínua, que nos acompanha durante toda uma vida de fome, frio, ofensas, crueldades e corações partidos? Um cemitério poderia conter os caixões preenchidos pelo breve Terror diante do qual todos fomos tão diligentemente ensinados a tremer e lamentar, mas a França inteira dificilmente poderia conter os caixões preenchidos pelo Terror real e mais antigo, aquele indizivelmente terrível e amargo, que nenhum de nós foi ensinado a reconhecer em sua vastidão e lamentar da forma que merece. (TWIN, Mark *apud* SLAVOJ, Žižek, 2014, p. 7)

A retomada do trecho revela a preocupação de Žižek com o caráter paradoxal das reações rápidas frente aos episódios de extrema violência e, conseqüentemente, acerca da comoção que eles promovem, em comparação com as reações frente aos episódios cotidianos de violência mais sutis e mais presentes, engendrada pela incapacidade de identificá-los em sua continuidade e permanência. Não se trata apenas da não comoção diante dos casos de violência que assolam a vida do cidadão e chegam até sua casa cotidianamente devido a uma banalização da vida, mas principalmente da pouca importância que é dada àquela violência que ocorre de forma sistemática em nossas vidas, quando da impossibilidade de acessar bens básicos à sobrevivência ou da exposição a formas várias de opressão, passando também pela violência simbólica empreendida, por exemplo, pela mídia ao estabelecer o consumo como sinônimo de cidadania e todas as formas de exclusão conseqüências desse modelo social.

Para Žižek (2014), é neste ponto, ou seja, na “alta potência do horror diante dos atos violentos e a empatia com as vítimas”, que reside o empecilho para o estudo mais sistemático no tema da violência, que fomenta um falso sentimento de urgência que assola o falso discurso humanitário. Como bem ressalta o autor, a discussão não

diz respeito ao endossamento de uma “frieza” em relação ao estudo sobre a violência. O que está sendo posto em pauta são as barreiras que, muitas vezes, esse discurso da comoção imediata traz para o entendimento acerca da violência “aparente” em episódios de grande comoção como forma de reação a um estado de violência constante. Estado esse camuflado sob uma burocracia que estabelece uma aparência de um *estado de não violência*, em que as coisas supostamente funcionam “normalmente” e em que indivíduos violentos se insurgem para desestabilizar a ordem. Assim, ressalta o autor:

Se há uma tese unificadora nas reflexões que se seguem, é a de que existe um paradoxo semelhante no que diz respeito à violência. Os sinais mais evidentes de violência que nos vêm à mente são atos de crime e terror, confrontos civis, conflitos internacionais. Mas devemos aprender a dar um passo para trás, a desembaraçar-nos do engodo fascinante desta violência “subjativa” diretamente visível, exercida por um agente claramente identificável. Precisamos ser capazes de perceber os contornos dos cenários que engendram essas explosões. O passo para trás nos permite identificar uma violência que subjaz aos nossos próprios esforços que visam combater a violência e promover a tolerância. (ZIZEK, 2014)

A violência, classificada por ele como “subjativa”, aí mencionada, ou seja, produzida por um sujeito específico, se contrapõe, como lado da mesma moeda, à violência “objetiva”, “violência fundamental que sustenta o funcionamento ‘normal’ do Estado” e que justifica a contrapartida, desmedida, de repressão realizada pelo Estado, proclamada como medida protecionista que visa à garantia da segurança pública. Acerca dessa distinção, o autor esclarece que a violência objetiva diz respeito, por um lado, à violência simbólica, arregimentada pela linguagem, que não se refere somente aos episódios que reproduzem discursivamente as formas de dominação social mais evidentes, mas em um modo mais substancial diz respeito ao imperativo de universos de sentido. E, por outro lado, essa violência objetiva se refere a uma “violência ‘sistêmica’, que consiste nas consequências catastróficas do funcionamento regular de nossos sistemas econômico e político”. Nessa perspectiva, Zizek (2014, p. 17) expõe que:

A questão é que as violências subjativa e objetiva não podem ser percebidas do mesmo ponto de vista: a violência subjativa é experimentada enquanto tal contra o pano de fundo de *um grau zero de não violência*. É percebida como uma perturbação do estado de coisas “normal” e pacífico. Contudo, a violência objetiva é

precisamente aquela inerente a esse estado “normal” de coisas. A violência objetiva é uma violência invisível, uma vez que é precisamente ela *que sustenta a normalidade do nível zero contra a qual percebemos algo como subjetivamente violento*. Assim, a violência sistêmica é de certo modo algo como a célebre “matéria escura” da física, a contrapartida de uma violência subjetiva (demasiado) visível. Pode ser invisível, mas é preciso levá-la em consideração se quisermos elucidar o que parecerá de outra forma explosões “irracionais” de violência subjetiva. [grifos nossos]

O autor propõe, assim, a passagem do debate sobre a violência do campo do senso comum para a análise daquilo que a promove.

Em *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), especificamente, envolto nas questões raciais e na análise das violências presentes no contexto contemporâneo como consequências diretas de nosso histórico escravocrata e, para além disso, como inerentes a nossa forma de organização social e econômica, o assistencialismo surge como uma espécie de mote para a compreensão do funcionamento das violências várias, irrigadoras das veias de nossa estrutura. O assistencialismo, podemos assim assinalar, aparece no filme de Bianchi como uma das formas de manifestação dessa violência objetiva, invisível, sistêmica, “que sustenta a normalidade do nível zero contra a qual percebemos algo como subjetivamente violento” e é encoberto pelo discurso da benevolência como meio de transformação social.

A narrativa escancara não somente o caráter hipócrita, motor comum, na prática do assistencialismo com também sua dupla função como política pública mantenedora da miséria e como recurso para a corrupção de grandes empresas através da lavagem de dinheiro. Sobre o primeiro aspecto, é possível afirmar que o filme destaca a responsabilidade do assistencialismo, praticado pela elite e pela classe média, sobre a miséria da população e o manuseio que faz dessa miséria, acentuando seu caráter perverso. O segundo aspecto nos sugere a participação do poder público, que deveria mediar as relações, mas que opera para profundar ainda mais o abismo social impetrado pelo próprio capitalismo.

Iconizado, na obra, pela representação de uma empresa especializada na captação de recursos de dinheiro público para a realização de projetos sociais, o assistencialismo também é exibido por meio do movimento constante, realizado no filme, de conexão com o cenário atual. A cena emblemática em que são mostradas crianças pobres, com feições tristes, fazendo parte de um anúncio publicitário de uma campanha para doação de dinheiro para uma organização chamada “Sorriso de

criança”, inaugura uma sequência de fatos que caracterizam a indústria da caridade durante toda narrativa. O narrador do comercial convida o público para participar da campanha com falas comoventes e moralistas. O anúncio está sendo exibido em uma reunião entre o promotor da campanha e membros de uma empresa especializada em captação de recursos para obras sociais, para que o anúncio seja avaliado. Os empresários rejeitam o anúncio sob a alegação de que para melhorar ele precisa investir em positividade, em uma posição mais otimista, as crianças precisam aparecer felizes, pois é esse o resultado esperado por quem doa, é esse o sentimento que deve ser alimentado.

Há aí retratado, além do sentimento de bem feitoria que mobiliza as pessoas a participarem de campanhas/ações de caridade, a atuação especializada da indústria da caridade e que a põe como investimento. Esse sentimento, sugerido por todo o filme como algo hipócrita, é o que deve ser agenciado para convencer o público a participar. O otimismo seria a saída para um bom comercial desse tipo. Aparece a voz da narradora falando sobre a doação de modo irônico - escancarando a hipocrisia que está por trás do gesto - como enaltecimento pessoal e sensação de bem-estar a definir os lugares sociais ocupados. “Doar é um instrumento de poder. A superexposição de seres humanos em degradantes condições de vida faz extravasar sentimentos e emoções. Sente-se nojo, espanto, piedade, carinho, felicidade e, por fim, alívio. E ainda faz uma boa dieta na consciência.” A imagem transposta a seguir reproduz a cena em que uma socialite (Ariclê Perez) arruma crianças pobres, distribuindo brinquedos a elas, para que sejam fotografadas.



Figura 2 – Personagem *socialite* organiza crianças para fotografia



Figura 3 – Personagem *socialite* organiza crianças para fotografia e se insere no quadro

O pano de fundo da fotografia é a favela, cenário ideal nessa lógica. Enquanto organiza as crianças, seu lugar na foto, no meio do grupo, permanece vazio, evidenciando a figura da personagem (Ariclê Perez) como totalmente desconectada do contexto, como agente externo e superior.

Em outro anúncio, intitulado “Vencendo o social”, como uma versão melhorada e apresentada como solução para o anúncio anterior, aparece a história de Mônica

(Cláudia Mello), mulher branca e pobre, que “patrocinada apenas por sua vontade de vencer” abdicou de seu trabalho para trabalhar com obras sociais, se dedicando a sua “verdadeira vocação”, ao fundar uma associação de acolhimento de pessoas em situação de rua. Agencia-se o discurso da caridade como missão, como sonho, também de modo irônico. A cena vem acompanhada por uma música de fundo “comovente”, comumente utilizada em comerciais e programas voltados ao tema da caridade. A metalinguagem através da aparição do cenário de produção de vídeo, com microfones, câmeras, atores, maquiadores etc., na produção do anúncio, enfatiza seu caráter ficcional e “produzido”.

A política do assistencialismo produz, ao mesmo tempo em que é alimentada por, um sentimento de urgência. Com isso não se quer negar que de fato essa urgência exista e que é preciso resolver problemas mais básicos e da ordem do dia. O problema surge quando da aceitação dessa remediação imediata como solução permanente que põe em suspenso a necessidade da mudança efetiva nas questões estruturais. Também surge quando essa remediação imediata se torna mecanismo de manutenção desses problemas observada a falta de intenção de resolvê-los de forma definitiva, como apresentado no filme de Bianchi. Em decorrência disso, tem-se outro problema: o foco é desviado e as mazelas são naturalizadas como inerentes à vida do sujeito, seu carma, sua sina, ou como consequências justamente da falta de caridade das pessoas, traduzidas na comum concepção ilusória, representada em fala no filme, de que “se todos que têm fizessem um pouco pelos que não têm, não teríamos miséria no mundo”, alicerçando uma tautologia paralisadora.

Esse mesmo sentimento de urgência é agenciado, como aponta Zizek (2014), por uma leva de empresários, em inúmeras campanhas de venda de produtos, que levantam a bandeira de alguma luta social, como meio para vender mais e obter mais lucros, mantendo sua confortável posição de burguesia consciente/conscientizadora, o que leva os consumidores à falsa sensação de que as coisas estão mudando quando da factualidade da eterna luta pela permanência dos direitos já conquistados, enquanto encontra-se encoberta a violência sistêmica necessária para que sua posição seja possível.

Outra cena importante, em *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), traz os empresários Marco Aurélio e Ricardo Pedrosa, interpretados pelos atores Herson Capri e Caco Ciocler respectivamente, da empresa Stiner Empreendedorismos Assistenciais. Na área social da empresa, uma faxineira (Miriam Pires), idosa e

bastante debilitada, os aborda para agradecer o trabalho oferecido por eles na empresa. Ela relata que depois que teve um ACV e que seu filho foi preso, este havia sido seu primeiro emprego. Marco Aurélio (Herson Capri), visivelmente incomodado com a presença da mulher, não consegue reagir. Outra funcionária a conduz para a área de serviço. Através do diálogo entre os empresários, o expectador tem ciência da natureza da reação do personagem: mais do que a mulher estar circulando pela área social, o incômodo está no contato mais estreito com a realidade da pobreza. O personagem de Caco Ciocler o ironiza e sinaliza esse aspecto, como demonstrado no diálogo transcrito a seguir:

[Dona Judite] - Oh, senhor. O senhor que é o seu Marco Aurélio? Eu sou a Judite, que cuida da limpeza. Muito agradecida, viu?! Muito agradecida, viu?! Pela oportunidade... porque eu preciso muito desse emprego... eh... ainda mais agora que meu menino tá preso e eu preciso juntar dinheiro pra visitar ele. O senhor é meu primeiro patrão, depois do derrame. E... eu prometo pro senhor que eu vou cuidar muito bem da limpeza.

[Outra funcionária] - Olá, Dona Judite! Que bom que a senhora já chegou! Então, agora, por favor, me acompanhe, que eu vou ensinar pra senhora a outra entrada.

[Dona Judite] - Tchau!

[Outra funcionária] - Com licença, Doutor.

[Ricardo Pedrosa] - Incomodou?

[Marco Aurélio] - Incomodou o quê?

[Ricardo Pedrosa] - A miséria aí estampada na porta da empresa.

[Marco Aurélio] - Ela não tem a menor condição de trabalhar. Você viu o braço dela? A que ponto chega o ser humano!

[Ricardo Pedrosa] - Eh... explícito demais, né?!

[Marco Aurélio] - Porra! Eu tenho valores. Não posso permitir que ela trabalhe assim nessas condições.

[Ricardo Pedrosa] - Xô vê se eu entendi?! Adulto, tudo bem, né?! Criança também, porque é fotogênica... Mas, velhinha... é duro, né?!

[Marco Aurélio] - Não enche o saco!

A caridade é posta em confronto com a garantia dos direitos trabalhistas, retratada aqui a exploração do trabalho até a velhice e em estado de doença, quando já deveria ter se aposentado por invalidez ou por idade. Os direitos básicos do trabalhador não são assegurados, nem mesmo em uma empresa de assistencialismo. Ou seja, investe-se muito, na sociedade, em caridade, mas não em direitos. A reação de Marco Aurélio, alimentada por um discurso de preocupação, na verdade, diante de sua prática assistencialista, desponta como demagogia, uma vez que ele afirma estar preocupado com a situação da senhora, mas na verdade trabalha em prol da manutenção da miséria e não da reversão de seu quadro.

Em cena seguinte, os empresários aparecem em um carro com mais um personagem a caminho da inauguração de um projeto social em uma favela. No diálogo entre as personagens, pode-se perceber a referência feita à participação de um vereador na indústria da caridade, traduzida na facilitação ilegal da aprovação de licitações. As falas de Ricardo Pedrosa (Caco Ciocler) indicam o desprezo dos empresários pelos jovens por eles assistidos. A falácia da inclusão digital é exposta quando o personagem sugere que as crianças vão ter acesso à internet e a “joguinhos”, acentuando a ineficácia do projeto para uma inclusão efetiva, denunciando seu real intuito.

Ainda no caminho para o evento, os personagens se deparam com uma situação em que traficantes matam um homem. Desesperados, tentam a todo custo retomar o caminho, mas o carro fica retido na lama. Um dos empresários decide pedir a ajuda dos traficantes, os quais prontamente aceitam ajudar. A cena termina com todos apertando as mãos uns dos outros, sugerindo a falta de consciência (de classe) que assola as camadas pobres, que não veem o inimigo na elite, mas no homem que acabaram de matar. Os fatos são interligados no filme de modo a formar um todo complexo em que todas as relações, até as aparentemente mais simples e desconectadas, compõem o painel da miséria social.

O próximo corte direciona o expectador para a cena de inauguração do projeto social de informática. Durante o discurso dos empresários, as crianças iniciam uma briga, e, enquanto elas se agridem, os empresários continuam a falar. As crianças não esperam o ritual do corte da faixa e invadem a sala dos computadores, o ritual não faz nenhum sentido para elas. As crianças destroem alguns computadores e, mais uma vez, a violência aparente é representada como consequência de uma série de violências cometidas pela sociedade. Na ausência de acesso aos recursos, a inclusão ilusória não supre a necessidade e, mesmo que o indivíduo não tenha plena consciência das manobras envolvidas naquele processo, a totalidade do estado de violência permanente e imanente é sentido porque vivido todos os dias. A reação dos empresários é de desprezo em relação às crianças “mal-educadas”, “bárbaras”, “violentas”, reação comum frente aos episódios de violência subjetiva.

Ao tratar dos empresários que utilizam o discurso da cooperação e da responsabilidade social, Žižek (2014) chama atenção para o fato de que o que torna esse grupo interessante é que sua ideologia prega que basta nos desvincilharmos da forma aparente capitalista e as coisas se transformarão, a partir de uma

reconfiguração da globalização. Através da reivindicação daquilo que representa o “dinâmico”, basta que coloquemos alguns elementos contra algumas das lógicas mais evidentes do capitalismo: “o nômade contra a burocracia centralizada; o diálogo e a cooperação contra a autoridade hierárquica; a flexibilidade contra a rotina; a cultura e o conhecimento contra a produção industrial; a interação espontânea e a autopoiese contra a hierarquia fixa”. O espírito de contestação é assim agenciado, através da chamada revolução global, da transparência, dos canais de comunicação inteligente, do questionamento à rotina e à jornada de trabalho, da colaboração social, da doação de riquezas e da parceria entre empresas e o Estado, para que esses empresários se beneficiem mutuamente, se diferenciando assim das “grandes companhias capitalistas irresponsáveis e gananciosas”, e seu objetivo não seria mais o lucro, mas transformar o mundo. Como explica Zizek (2014):

O problema, evidentemente, é que para darmos, temos primeiro de tomar – ou, como alguns diriam, criar. A justificativa dos comunistas liberais é que a fim de ajudarmos realmente as pessoas, temos de ter os meios necessários, e, como ensina a experiência do desolador fracasso de todos os métodos estatistas e coletivistas, a via mais eficaz é a iniciativa privada. Assim, quando o Estado quer regular seus negócios, tributar excessivamente seus ganhos, deveria perguntar-se, num assomo de consciência, se não minaria, dessa forma, a finalidade para a qual existe e age, ou seja, melhorar as condições de vida da grande maioria e auxiliar efetivamente os necessitados. Os comunistas liberais não querem ser simplesmente máquinas geradoras de lucro, querem também que suas vidas tenham um sentido mais profundo. São contrários à religião à moda antiga, mas favoráveis à espiritualidade, à meditação não confessional. Todos sabem que o budismo antecipou as ciências neurológicas, que o poder da meditação pode ser medido cientificamente! Sua divisa predileta integra a responsabilidade social e a gratidão: são os primeiros a reconhecer que a sociedade foi incrivelmente benevolente para com eles ao permitir-lhes desenvolverem seus talentos e acumularem riquezas – pelo que é seu dever restituírem alguma coisa à sociedade e ajudarem os outros. Afinal de contas, que importância teria seu sucesso se não ajudassem as outras pessoas? Apenas esta preocupação confere dignidade e valor ao seu sucesso no mundo dos negócios.

Assim, fica estabelecida a distinção entre o “empresário consciente” e o “empresário cruel” que visa apenas o lucro e se utiliza de todas as manobras comerciais possíveis para isso. Os empresários conscientes passam a ser os novos salvadores da humanidade, pois é quem dispõe de recursos para resolver os problemas sociais, com grandes doações “evitando assim a questão fundamental, ou

seja, a da sua cumplicidade e corresponsabilidade no que se refere à situação miserável dos países subdesenvolvidos”. Zizek (2014) acrescenta:

[...] Quando oferece ao bem público a sua riqueza acumulada, o capitalista nega-se a si próprio como simples personificação do capital e de sua circulação reprodutiva: sua vida adquire sentido. O objetivo deixa de ser a mera reprodução infinita. Por outro lado, o capitalista opera assim a passagem de *eros* a *thymos*, da lógica “erótica” e perversa da acumulação à consideração e ao reconhecimento públicos. O que significa nada menos do que a elevação de figuras como Soros ou Gates a personificações da autonegação inerente ao próprio processo capitalista: suas obras de caridade – doações imensas em proveito do bem-estar público – não são apenas idiosincrasias pessoais. Gestos sinceros ou hipócritas são de qualquer modo o desfecho que completa a circulação capitalista, a sua conclusão necessária numa perspectiva estritamente econômica, uma vez que permitem ao sistema capitalista postergar sua crise. Restabelecem o equilíbrio – uma espécie de redistribuição da riqueza pelos verdadeiramente necessitados – evitando o que seria uma fatal armadilha: a lógica destrutiva do ressentimento e a redistribuição da riqueza imposta pelo Estado, que só poderiam resultar em miséria generalizada. [...] Esse paradoxo assinala a triste situação em que nos encontramos: o capitalismo atual não pode se reproduzir por conta própria. A caridade extra econômica se faz necessária a fim de manter o seu ciclo de reprodução social.

A benevolência dos grandes empresários, em *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), aparece como manobra para a lavagem de dinheiro: doa-se uma quantia menor do que a quantia que deveria ser declarada em imposto de renda, utiliza-se de benefícios do governo por terem feito a doação e promovem-se projetos sociais como meio de manter a prática do “caixa 2”. O imposto sonogado, que atenderia necessidades sociais, se acumula em forma de fortuna e um valor muito menor é empregado em projetos que não são debatidos com a sociedade e, muitas vezes, não são a melhor forma de investimento. Fomenta-se, assim, um fluxograma cíclico, em que o início e o fim são os mesmos. Uma fala do personagem Marco Aurélio (Herson Capri) explicita como se constrói esse fluxo e como ele repercute na sociedade, através da cobrança da responsabilidade social das empresas e do trabalho voluntário:

[Marco Aurélio] - Consumidores da classe AA sempre imprimiram seu padrão de consumo às outras classes. Hoje, a classe média também quer ter o luxo de ter princípios. Daí, esse surto de ações sociais. Só, no Brasil, estima-se um número de 20 milhões de voluntários. Para as empresas, esse número de 20 milhões é um potencial gerador de

lucros. Do outro lado, o consumidor quer que a empresa tenha responsabilidade social. A empresa socialmente responsável pode até vender mais caro para o cliente. Afinal, está cobrando mais para o bem comum. A sua empresa também pode se associar a este projeto vencedor.

Como sugere o filme, investem bem menos dinheiro do que seria destinado se pagassem seus impostos ou se houvesse taxaço de grandes fortunas, faturam mais à custa da exploração e fingem remediar os problemas criados pela própria exploração base do capitalismo, auxiliados pelo poder público.

Ao utilizar vários exemplos de como o esquema se configura, sobressai a preocupação do diretor em expor a situação de modo a deixá-la bastante clara. Essa preocupação evidencia-se em fala que sintetiza o ponto central da obra, proferida por um personagem que se dirige a Arminda (Ana Carbatti). O homem tenta alertar Arminda quanto à natureza da empresa de assistencialismo, apresentando documentos que comprovam a ação ilegal praticada pelos empresários da Stiner:

[Amigo de Arminda] - As oligarquias fazem alianças, combinam velhos esquemas. Eles deitam e rolam e ainda ganham eleições. Esse projeto é um absurdo. Esta senhora usa do discurso social para lavar dinheiro da empresa do marido. É a direita faturando em cima da permanência da miséria.

A miséria além de um empreendimento lucrativo, criada pelo próprio sistema econômico, encontra nela própria sua manutenção, pois além de servir para preservar a estrutura de exploração, serve para manter as pessoas trabalhando impelidas pelo medo de se tornarem miseráveis.

Em outra cena, aparecem Arminda e uma amiga, ambas trabalham na Stiner. As personagens se encontram em um *set* de filmagens. Dois personagens selecionam crianças para um anúncio de cunho social, interpretados por Emílio de Mello e Caio Blat. Nessa cena, é posta a discussão acerca da classificação racial no Brasil e de sua relação com a inclusão social. O personagem que faz a seleção (Emílio de Mello) reclama da escolha das crianças por elas não serem “negras o suficiente” e, em suas falas, estabelece classificações raciais em porcentagem. “Esta aqui é 75% negra e esta, 100% negra”. O outro personagem (Caio Blat) utiliza o termo *pedigree* para se referir à criança considerada 100% negra e, em outra fala, afirma que uma criança indígena deve ser classificada na categoria “outros”. A funcionária da Stiner reclama sobre a utilização do termo “*pedigree*” para se referir às crianças. Fala em reparação

social, em justiça, reivindicando-as, ao que o homem responde: “a senhora não venha se fazer de vítima só porque é negra. Eu não persigo negros.” A mulher questiona sobre quantos negros estão trabalhando na equipe.

Promove-se o debate que tomou fôlego na sociedade quando da implementação das cotas nas Universidade públicas no ano em que o filme foi lançado e que ainda hoje promove falas racistas iguais a essas, expondo a questão da auto-referenciação pelas pessoas, as mudanças nessa aceitação, a utilização da classificação para negar direitos à população negra, sem a análise das condições históricas, sociais e econômicas. A acusação de vitimismo, revelada na fala do personagem, quando se põe em pauta a reparação social, largamente amparada no discurso da meritocracia e sustentada pelo individualismo, é utilizada para desqualificar as reivindicações feitas por essa parcela da população.

O cinema de Bianchi não tem “papas na língua”, expõe o que é mais corriqueiro, colocando-o em seu lugar real de perversidade. A cena é finalizada com uma criança sendo gravada, dizendo seu nome e afirmando, sob as instruções dadas pelo diretor, ser negra em frente às câmeras, e outras crianças ao redor de uma mesa com alimentos, ato que não parece fazer sentido algum para elas. Arminda olha para as crianças na mesa e as vê, transfiguradas em seu pensamento, amarradas umas às outras, como demonstrado na imagem abaixo. Novamente, eclode o paralelo entre a situação atual das crianças negras e sua situação como escravizadas.



Figura 4 – Crianças negras amarradas como escravas

Em *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), a retratação do assistencialismo é feita levando em consideração seu amplo alcance no modo como arregimenta vários flancos para sua expansão, o próprio discurso da caridade e do bem ao próximo, a questão racial, a inclusão digital, a infância perdida, doenças terminais.

Há espaço ainda para uma crítica ao agenciamento da espiritualidade. O cenário é um sítio em uma cidade do interior do país. Em uma mesa, estão sentadas várias pessoas em situação de rua, e ao redor estão Noêmia (Ana Lúcia Torre) e um homem que parece ser um líder espiritual. A cena se inicia com a voz de Ricardo Pedrosa (Caco Ciocler) em diálogo com Noêmia (Ana Lúcia Torre) afirmando que o objetivo é investir em uma nova estratégia para captação de recursos, se utilizando da espiritualidade. “A minha ideia é unir teu trabalho com a sabedoria vegetal. Nós vamos fazer os mendigos, viciados, passarem por um processo de purificação física e mental e, com isso, a gente consegue o patrocínio da *Philanthropy Partners*, aquela empresa lá da Filadélfia. O aumento da capacidade espiritual, a volta da autoestima.” As pessoas tomam um suco verde enquanto Noêmia filma suas reações. O suco provoca o vômito nas pessoas e o que parece ser dor. Noêmia pede que uma das pessoas descreva em frente à câmera o que está sentido. Um rapaz intervém afirmando que uma mulher está passando mal. Noêmia justifica que se trata de material de estudo para a nova campanha. Enquanto isso, o suposto líder espiritual incita as pessoas a se “libertarem”.

A crítica que se refere ao fato de o Estado ter não somente ciência mas controle sobre o número e condição das pessoas em situação de rua é mostrada em cena em que uma funcionária de um arquivo público fala sobre a catalogação das crianças que estão nas ruas feita pelo poder público. São feitas considerações sobre os gastos realizados por empresas especializadas em assistência social, com pessoal, eventos, propagandas, materiais etc., e qual seria o resultado se esse dinheiro fosse investido na vida das crianças diretamente, sem o intermédio de empresas privadas, que renderia e seria suficiente para garantir moradia e estudo para todas as crianças registradas. Crítica impressa na fala da narradora em transcrição abaixo:

Desde 1982, o Estado cadastra os meninos e meninas de rua. Está tudo bem organizado. Se houver necessidade para algum histórico no futuro, está tudo aqui. Nós temos a história de cada uma, suas origens, seus dramas, seus porquês. Mas, não podemos fazer mais nada. A

nossa verba só dá pra pagar os funcionários. Mas estamos fazendo o possível. Promovemos reuniões, debates, congressos.

A voz em *off* da narradora no início da cena relata:

Estima-se que existam de 14 a 22 mil entidades assistenciais, ONGs e associações em todo o Brasil. Gasta-se em aluguel, manutenção das propriedades, taxas municipais, estaduais e federais, montagens de escritórios, salários de pessoal, viagens de avião, computadores, diárias de hotéis, contas de restaurantes, táxis, mídia, propaganda, *jingles*, agências de publicidade. Em todo o país, apenas entre as entidades que prestam assistência a crianças carentes, calcula-se que sejam movimentados cerca de 100 mil dólares por ano. Cada criança carente corresponde à criação de cinco novos empregos. De acordo com esta funcionária, temos cerca de 10 mil crianças abandonadas na rua. Se pegássemos os 100 milhões de dólares, quantia estimada da movimentação financeira das entidades que atendem os menores carentes, e dividíssemos pelo número estimado de crianças, que são 10 mil, cada uma delas receberia 10 mil dólares por ano. Com esse dinheiro, seria possível comprar um apartamento de quarto e sala para cada criança a cada dois anos ou ainda pagar estudo em escolas da rede particular até a Faculdade.

Trata-se de mostrar os meios sofisticados dos quais se vale essa indústria dos projetos sociais, que, nesse cenário, faz uso, inclusive, da promoção de cursos de especialização em escrita de projetos e incentivo ao trabalho voltado para a produção de projetos sociais e captação de recursos públicos e o incentivo ao trabalho voluntário, que se mostra mais um viés lucrativo, ao proporcionar economia com mão de obra barata, fazendo com que pessoas trabalhem sem remuneração ou qualquer direito legal para empresas que convertem miséria em lucro.

3.3 ENCARCERAMENTO EM MASSA: A CRIMINALIZAÇÃO DA POBREZA COMO ELEMENTO AQUECEDOR DA ECONOMIA

No ciclo da violência subjetiva, na qual podemos identificar o agente, gerada pela violência sistêmica, na qual não podemos identificar um agente imediato ou à qual nos acostumamos, os mecanismos de repressão são vários, entre eles, o da solução que envolve a segurança pública. A violência subjetiva, mais fácil de identificar e para a qual encontrar um responsável, serve como justificativa para uma série de arbitrariedades cometidas pelo poder público em nome da segurança dos

cidadãos, o que gera inúmeros investimentos. Além disso, o produto da violência subjetiva impulsiona investimentos também na iniciativa privada, graças ao clima de terror gerado nas últimas décadas devido ao maior investimento em programas televisivos que a divulgam. Há investimentos em empresas de segurança privada, desenvolvimento de tecnologia (cercas elétricas, câmeras, pessoal treinado, alarmes etc.), entre outros. Há, também a publicação de livros, filmes e seriados sobre o assunto, a exibição de telenovelas e, talvez os mais impactantes, de programas de televisão, que fazem da miséria e da violência espetáculos.

A partir da naturalização da criminalidade do indivíduo, alicerçada pelo entendimento da criminalidade como algo ontológico, ignora-se sua historicidade - e, portanto, como ela é influenciada por aquilo que determinada sociedade em determinado momento histórico institui como sendo crime e como formata quais condutas devem ser denominadas como crime e punidas. Etiquetam-se, assim, os indivíduos como criminosos e não criminosos, vide a questão do comércio de drogas ilegais e todo o excesso de violência que envolve tal problemática.

A questão da violência subjetiva tem sido tratada no Brasil, desde o período colonial através da repressão. Com maior ou menor intensidade, a temática das prisões foi centro do debate político, durante muito tempo, servindo aos governos como um bom ponto para o investimento do dinheiro público. No Brasil, o crescimento da violência subjetiva tem proporcionado um inchaço no sistema prisional, visto através do aumento no número de presos. Mas a que se deve esse aumento desenfreado? Em que se está investindo, em segurança, em recuperação? Quem ganha com esses números?

A política de confinamento associada à política de extermínio se tornou sinônimo de política social no contexto contemporâneo. Em cena que retrata o avanço da construção civil no país, em um formato parecido com os das propagandas dos governos municipais e estaduais, são exaltadas, em *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), as “conquistas” nessa área, entre elas a criação de novos empregos. Segue fala do personagem que faz a propaganda:

A construção civil é umas ferramentas mais eficazes na guerra contra o desemprego. O governo encontrou na ampliação das vagas prisionais um terreno fértil para a geração de renda e de oportunidades de negócios. Nunca, em uma única gestão, foram construídos tantos presídios. Além disso, nos últimos anos, nossos policiais intensificaram a captura de criminosos, duplicando a massa

carcerária. E a nossa meta já para o próximo ano é dobrar o número de vagas nas cadeias, construindo presídios em pequenas cidades do interior do Estado, e, a partir daí, aumentar progressivamente esse número, garantindo espaço para todas as detenções que a nossa polícia fizer, gerando assim muitos empregos diretos e indiretos. E não é só na construção civil que a economia cresce com a expansão do sistema carcerário. As famílias que vão visitar seus parentes geram, assim, renda na cidade, gastando com comida, hospedagem, transporte e outros consumos. Estamos mostrando que a expansão do sistema carcerário é agente aquecedor da economia do município, do Estado e do país.

Bianchi expõe o discurso cruel da elite em que o aumento do encarceramento é posto como meta, coadunando com os debates sociológicos sobre o problema, e visto como possibilidade de crescimento econômico, dentro do que se entende por crescimento econômico na lógica neoliberal. Na fala da personagem, estão implicados a bandeira levantada para convencer a população de que se trata de um investimento para o bem coletivo através do combate ao desemprego e o destino das benesses e dos prejuízos. Para a elite, está posta a possibilidade de investimento e lucros e, para a população pobre, a política de confinamento e mais despesas por conta da distância dos presídios. As pessoas são reduzidas a mercadorias, meras peças na engrenagem de um sistema perverso, que as relega à pobreza e dela ainda extrai vantagens. A indignação com o rol de injustiças sociais é reproduzida na fala do personagem Dido (Lázaro Ramos): “Dona Judite, eu não acho certo a gente ficar vivendo assim, sofrendo e parado, sem fazer nada. Acho que eles têm que sofrer também, passar um pouco de opressão, pra ser mais justo”.



Figura 5 – Personagem Dido encarcerado rompe quarta parede

Em *close* e falando com o espectador, rompendo assim a quarta parede, o personagem Dido (Lázaro Ramos), em uma cela prisional, com a grade servindo como moldura fotográfica, deixa claro quem é o destinatário da mensagem, ao utilizar a primeira pessoa do discurso no plural, a população negra, enfatizando ainda a separação entre o “nós” e o “eles”:

[Dido] - Esse é o nosso navio negreiro. Dizem que a viagem era bem assim. Só que ela só durava dois meses. E, o principal, o navio ia terminar em algum lugar. Na escravidão, a gente era tudo máquina. Eles pagavam com combustível e manutenção pra que a gente tivesse saúde pra poder trabalhar de graça pra eles. Agora não! Agora é diferente. Agora a gente é escravo sem dono. Cada um aqui custa 700 paus pro Estado por mês. Isso é mais do que três salários mínimos. Isso diz alguma coisa sobre esse país. O que vale é ter liberdade pra consumir. Essa é a verdadeira funcionalidade da democracia.

A violência é pronunciada como lucrativa, por meio da construção de presídios, como já dito anteriormente, e por meio da utilização da força de trabalho dos presidiários como mão de obra barata, sob a égide do discurso da ressocialização, como aparece em fala de Ricardo Pedrosa (Caco Ciocler), em diálogo com outros investidores:

[Ricardo Pedrosa] - Contratar presidiário pode ser uma diminuição de gasto, né?! Você deixa de pagar quatrocentos reais prum empregado

e passa a pagar cem, menos até. Esses presos que tão em regime semiaberto são pacatos, não vão causar nenhum tipo de problema. Isso é reinclusão social.

Na história das prisões no ocidente, o encarceramento como forma de punição é uma invenção moderna. Até a Era Industrial, a pena era aplicada com outras formas de punição: torturas, mutilações, execuções em praça pública, multas, deportações, a venda como escravo. Somente por volta do século XVIII, é que a prisão surge como uma dessas formas de se punir o criminoso, criação impulsionada pelos preceitos que balizaram o desenvolvimento das sociedades modernas. Nesse momento, o isolamento do indivíduo para a defesa da sociedade e a reintegração, que se fixou até hoje no modelo de encarceramento, passa a ser contraposto ao propósito do momento. A cadeia, até então, era o lugar onde o indivíduo que havia cometido algum crime permanecia enquanto aguardava julgamento e, portanto, não dispunha de uma estrutura muito elaborada.

Influenciada pelas ideias iluministas e liberais, em que a razão era colocada como central, a criação da pena de restrição da liberdade surgiu como uma solução para o problema da exposição dos horrores das punições realizadas em público e não mais toleradas pela população. Essas práticas não correspondiam aos preceitos modernos que se estava tentando implementar, e, desse modo, o encarceramento passa a ser considerado uma prática mais evoluída. No século XIX, essas ideias começaram ser postas em prática. Foram criadas, nos Estados Unidos, penitenciárias que tinham como objetivo a combinação entre isolamento e trabalho, a exemplo dos sistemas de penitenciárias da Pensilvânia e de Auburn, e que serviram como referência para as penitenciárias na América Latina. Acontecia, nesses modelos, a exploração do trabalho, vista como forma de reinserção do preso, associada ao desenvolvimento do sistema capitalista, que previa maior eficiência na repressão de crimes, formas modernas de repressão e punição e transformação de criminosos em operários. (AGUIRRE, 2017)

Desse modo, seguindo esses ideais, em grande parte dos países latino-americanos, que conquistaram a Independência entre 1810 e 1825, essas transformações estavam inseridas no projeto de formação dos Estados-nação. Como afirma Carlos Aguirre (2017, p. 37), em *Cárcere e sociedade na América Latina - 1800-1940*, sobre esses países:

[...] Detrás da fachada legal da república de cidadãos, o que existia eram sociedades profundamente hierárquicas e discriminatórias. A permanência da escravidão e de outras formas de controle laboral, racial e social – a peonagem, o tributo indígena, o recrutamento – contradizia flagrantemente o sistema de igualdade perante a lei e a cidadania universal que a maioria das constituições da hispano-américa prometia. Dentro desse contexto, as prisões tiveram um papel importante, ainda que não necessariamente central, na implementação dos mecanismos de dominação no período pós-independência.

Apesar dos empecilhos econômicos e sociais - as penitenciárias eram empreendimentos muito caros, e as elites achavam que as formas primitivas de castigo eram mais adequadas aos povos incivilizados da América Latina -, a ideia floresceu, ainda que de modo incipiente, com a criação de penitenciárias em alguns países: no Brasil, fundou-se a Casa de Correção do Rio de Janeiro, primeira penitenciária da América Latina, em 1850; no Chile, a Penitenciária de Santiago do Chile, em 1844; no Peru, a Penitenciária de Lima, em 1856; no Equador, a Penitenciária de Quito, em 1874; e, na Argentina, a Penitenciária de Buenos Aires, em 1877. A adoção do modelo estadunidense fazia com que os custos fossem muito altos. Por conta disso, o modelo não foi estendido para todo o sistema carcerário, incluindo as cidades interioranas. Além disso, não cumpriram com suas promessas de um tratamento mais humanizado, mas, ao contrário, como a vigilância nesses locais era mais eficaz, os abusos aos presos se fizeram frequentes. Discorre Aguirre (2017, p. 44):

O liberalismo na América Latina foi, como sabemos, a ideologia hegemônica dos Estados crioulo-mestiços, que, em países como México e Peru, serviu para sustentar regimes sociopolíticos autoritários e excludentes que privaram a maioria das populações indígenas e rurais dos direitos de cidadania fundamentais. Em países como Chile ou Argentina, as práticas e direitos associados com o liberalismo (liberdade de imprensa, direito ao voto, igualdade perante a lei, entre outros) estiveram restritos às populações urbanas. A implementação de formas brutais de exclusão econômica e social, por outro lado, produziu o extermínio das populações indígenas nos territórios sulinos e a repressão contra os gaúchos e outros setores rurais.

No Brasil, a estratificação da sociedade, econômica e racial, dificultava a implementação da reforma penitenciária devido à crença de que se tratava de um povo rude que não merecia um tratamento mais humano. O limite tênue entre o poder

público e o poder privado fazia com que várias práticas antigas de castigos físicos se mantivessem e fossem naturalizadas. A elite não comungava com a ideia de que todas as pessoas, em especial a população negra, se tornariam cidadãos e mereceriam direitos, como comprovado pela política de branqueamento posta em prática a partir do final do século XIX. Ainda segundo Aguirre (2017, p. 47):

Nesse contexto, o sistema carcerário operava como um mecanismo institucional mais pelo fato de que o desejo das elites de abraçar a “modernidade” se via acompanhado (e subvertido) por sua vontade de manter formas arcaicas de controle social, racial e laboral. Por um lado, se poderia dizer que as cadeias serviam somente para satisfazer a necessidade de manter sob custódia suspeitos e delinquentes, de modo que as classes decentes da sociedade pudessem se sentir seguras. Por outro lado, as cadeias reproduziam e reforçavam a natureza autoritária e excludente destas sociedades, convertendo-se em peças de um esqueleto maior orientado a manter a ordem social.

De modo geral, os países latino-americanos viveram os impasses entre tradição e “modernidade”, devido a suas configurações econômicas e sociais. Os ideais liberais deram abertura para a propagação de direitos civis e de desenvolvimento na sociedade, ao mesmo tempo em que esses mesmos processos garantiram a continuação dos meios de exploração e controle do trabalho, baseado no emprego de todo tipo de violência, física e simbólica. Intensificou-se o policiamento em zonas rurais e mantiveram-se os instrumentos que garantiam a servidão, como a expropriação de terras. Aliada a isso estava a falta de acesso aos meios legais, que obviamente existiam apenas para assegurar os interesses de alguns.

[...] De igual importância é o fato de que as práticas legais existentes representavam um sério obstáculo para a implementação de formas modernas de punição. O devido processo (*due process*) era uma quimera. Os membros das classes subalternas careciam de proteção legal, seu acesso à representação era bastante deficiente, a corrupção e o abuso eram recorrentes em todas as instâncias do processo – desde a prisão até o encarceramento – e grande parte das redes carcerárias desses países permanecia à margem da regulamentação do Estado, inclusive, completamente fora de sua esfera de atenção. O exercício privado e arbitrário da justiça, assim como o castigo, permaneceu, desde a segunda metade do século XIX, como componente essencial dos mecanismos de controle social. (AGUIRRE, 2017, p. 45 - 46)

No contexto brasileiro, tanto os senhores de escravo como as autoridades públicas também preferiam os castigos físicos brutais aos métodos considerados

modernos. Com o contexto aguerrido com as consequências do declínio do sistema escravocrata, o Estado foi obrigado a definir meios de controlar a população negra livre, para o qual o Exército brasileiro foi amplamente utilizado. Os indivíduos que cometiam algum crime eram alistados no Exército compulsoriamente, o que fez com o que a instituição tivesse mais pessoas “alojadas” do que o próprio sistema carcerário. O alistamento compulsório se tornou assim mais um mecanismo de aplicação de violência e muito provavelmente o aumento na captura de presos tinha como fim o inchaço da mão de obra negra dentro das forças armadas, em baixas patentes, funções que não queriam ser ocupadas por indivíduos brancos e pertencentes a grupos economicamente abastados. De acordo com o trecho a seguir:

Enquanto, em seu momento de máxima capacidade, o sistema carcerário como um todo alojava cerca de 10 mil indivíduos, o Exército recrutava entre 8 mil e 12 mil homens e adolescentes considerados “delinquentes”. Logo, o Exército tinha a seu cargo ao menos tantos “delinquentes” quanto o sistema penal brasileiro. Não é de surpreender. Por isso, as elites e as autoridades estatais brasileiras mostravam tão pouco entusiasmo por reformar sua rede de instituições carcerárias. Uma estrutura social em que a escravidão e mais adiante o coronelismo eram as formas dominantes de exercício do poder não oferecia muitas possibilidades de implementar reformar carcerárias que haviam sido imaginadas como parte de projetos de organização social muito diferentes. (AGUIRRE, 2017, p. 50)

Concomitantemente, os discursos produzidos pela criminologia ajudaram na prática de discriminação através do estabelecimento, agora com caráter científico, de perfis para os criminosos, que indicavam os não brancos como os mais propícios aos crimes e mais difíceis de serem regenerados. Os trabalhos passaram a ser produzidos de dentro das próprias penitenciárias, principalmente na área da medicina, através de exames, entrevistas, descrições, biografias e estudos do crime. Dessa forma, raça e crime foram associados cientificamente, dando assim maior respaldo para os abusos cometidos:

[...] Ainda que seja difícil resumir a diferente produção desses investigadores que, por sua vez, refletiam a variedade de seus próprios contextos sociais, políticos, culturais e raciais, há alguns elementos comuns que emergem dos trabalhos: 1) sustentavam, com diferentes graus de ênfase, que as condutas criminais se explicavam por uma combinação de fatores biológicos, culturais e sociais; 2) identificavam grupos específicos de indivíduos que eram considerados “perigosos”, quando não “criminosos natos”, em geral, pobres, sem estudo e não brancos; 3) consideravam doutrinas políticas como o

anarquismo e o socialismo fontes perigosas de desordem e violência e, portanto, causa potencial de condutas criminosas; 4) ofereciam soluções ao delito e à questão social que incluíam formas mais enérgicas de intervenção do Estado, tais como educação compulsória, reformas urbanísticas e várias propostas eugênicas; 5) muitos postulavam que a assimilação das populações indígenas e negras, não seu extermínio (como sustentavam as teorias evolucionistas), era o caminho desejado para se chegar a comunidades nacionais mais inclusivas – ainda que organizadas hierarquicamente. Levando em conta seus aportes, que iam desde estudos sobre o delito até a formulação de ambiciosas propostas de engenharia social e construção da nação, o trabalho dos investigadores positivistas foi, possivelmente, a contribuição mais importante dessa era da penologia científica na América Latina. (AGUIRRE, 2017, p. 56)

Sobre as permanências autoritárias no Brasil no contexto contemporâneo, Serra e Rodrigues (2014) indicam dois aspectos. O primeiro se refere aos resquícios da ditadura militar, suas práticas de torturas, assassinatos e degredos e suas consequências na vida das vítimas e de suas famílias. O segundo diz respeito à política de encarceramento em massa, a partir da década de 1990, sobre a qual nos fornece os seguintes dados:

Parece-nos que alguns dados são fundamentais para nossa análise: a) o Brasil possui a terceira maior população carcerária do mundo, atrás apenas dos EUA e da China. São 247 presos para cada 100 mil habitantes; b) entre 1995 e 2005, a população carcerária no Brasil saltou de pouco mais de 148 mil presos para 361.402, o que representou um crescimento de 143,91% em uma década; c) entre dezembro de 2005 e dezembro de 2009, a população carcerária aumentou de 361.402 para 473.626, o que representou um crescimento, em quatro anos, de 31,05%. (SERRA; RODRIGUES, 2014, p. 96)

Esse número que hoje se aproxima de 600.000 indica para nós a existência de um projeto de controle social via confinamento. Algo que precisa ser levado em consideração diante do contexto de privatização dos presídios que teve início no Brasil nos últimos anos. Superlotação dos presídios significa precarização e justificativa utilizada para futura privatização e, num período posterior, significará mão de obra barata, quase isenta de custos, apenas o da manutenção. Os autores advertem, ainda:

Observamos também que o encarceramento em massa, sintoma dramático da criminalização da miséria, sinaliza para uma perigosa homogeneização: favelas/quetos e cárceres. Um olhar mais acurado

e sensível para os cárceres, no Brasil, conseguirá enxergar que a população carcerária é submetida a mais um gueto, análogo e complementar às favelas e periferias convertidas em espaços nos quais o Estado gere as periculosidades e vulnerabilidades identificadas na sua população combinando técnicas repressivas (a tortura, a prisão, o assassinato) e novas modalidades de assistencialismo público e privado que fazem dessas regiões urbanas confinamentos a céu aberto, geridos como campos de concentração. (SERRA; RODRIGUES, 2014, p. 96)

No filme de Bianchi, a consciência imbuída na fala do personagem Dido, interpretado por Lázaro Ramos, associada à explanação feita pelo outro personagem sobre as ações do governo na aplicação de recursos na ampliação do sistema carcerário manifesta esse histórico de opressões.

A crítica é arrematada com a exposição da história de Candinho (Sílvio Guindane), que ilustra, além da trajetória de muitos jovens que entraram para o crime como uma opção mais promissora do que a oferta de subemprego, o *modus operandi* da ideologia. Candinho trabalhava como gari, estava de casamento marcado com Clarinha (Leona Cavalli), sobrinha de Mônica (Cláudia Mello), que estava grávida. A fala de Clarinha, ao ler uma revista voltada para a publicação da vida de pessoas famosas, sobre investir na imagem para ter uma vida melhor, retrata a influência do discurso midiático na vida do cidadão pobre, no momento em que impõem um padrão de vida e um *status* social impossíveis de alcançar. Esse padrão e esse *status*, vendidos através do discurso da meritocracia, do consumo e da boa aparência, se mostram dentro de uma lógica inversa, no entendimento da personagem: a condição de vida favorável é conseguida através do cuidado com a imagem, cuida-se da aparência e isso conseqüentemente traz sucesso e retorno financeiro, além de fama, e não o contrário. Denota a completa ausência de compreensão da personagem acerca das relações sociais e econômicas que definem os postos ocupados dentro da sociedade.

Candinho (Sílvio Guindane) entra para o mundo do crime, ao receber uma missão de matar um homem, se tornando matador de aluguel. A situação de Candinho é comparada no filme à condição dos capitães do mato na escravidão, que sendo negros e pobres matam/capturam outros negros e pobres, se equiparando, no filme, à história da escrava Arminda (Ana Carbatti), fugitiva, interpretada pela mesma atriz da personagem Arminda no contexto contemporâneo. Arminda é capturada pelo personagem do capitão do mato, que também realiza esse trabalho para ter uma

condição de vida melhor, em alusão direta ao conto machadiano. Arminda está grávida, é encontrada pelo capitão do mato na beira de um rio e levada de volta para o seu senhor, amarrada e agredida. Com a violência do ato, Arminda, aos pés do senhor de escravos, sofre um aborto, cena fotografada como registro documental:



Figura 6 – Personagem Arminda é assassinada por Candinho

A criminalização da pobreza é acentuada na era neoliberal como instrumento de controle social para dar conta das consequências da nova ordem que reconfigurou a economia mundial, da concentração de renda, do pesadelo do desemprego e da complexificação da dinâmica urbana e dos eventos dela decorrentes. As investidas do Estado para esse controle da parcela da população - que, vulnerável às intempéries características do sistema capitalista, lhe serve duplamente, ora como força de trabalho e ora como contingente reserva e exemplo do que não se quer ser, “incentivando” a aceitação das péssimas circunstâncias de um mercado de trabalho cada vez mais precarizado - ganharam um contorno mais minucioso e passaram a fazer parte de um sistema cada vez mais rebuscado atendendo às demandas do capitalismo.

A imagem construída sobre a criminalidade por Bianchi e a imagem do bandido social refletem o desejo do diretor de que a população pobre armada se rebelde contra as violências sofridas. O criminoso aqui é o indivíduo que se revolta dentro de um

sistema de violências. Não se revolta a partir de um estado de não violência, mas a partir de um complexo de violência sistêmico. Logo, sua ação não tem *status* de crime, mas de justiça social. Temos, no discurso do personagem Dido (Lázaro Ramos), ao sequestrar Marco Aurélio (Herson Capri):

[Dido] - [voz em *off*] Existem duas forma de sair da cadeia: fugindo ou pagando. Eu paguei. E já estou exercendo minha liberdade com trabalho, recuperando o investimento. Essa se tornou minha função social: fechar o círculo pro dinheiro circular.

[Dido] - [em diálogo com Marco Aurélio] Não tá acostumado a ficar preso, né?! O doutor é um grande solidário. Então, a gente quer ajudar também. Se a polícia não tivesse esperta, eu te levava pra dar uma volta aí na comunidade pra você ver os seus investimentos. Agora, me diga uma coisa: o que que a periferia leva? O que que a comunidade leva com esses seus empreendimentos comunitários? O que que a gente ganha? Qual é a nossa parte no teu lucro?

O contraste estabelecido entre os personagens Dido (Lázaro Ramos) e Candinho (Sílvio Guindane) funciona para reforçar a necessidade do avanço da consciência da população, que, na visão de Bianchi, se rebela contra o sistema, mas se rebela contra os elementos errados, contra o indivíduo do próprio grupo e não contra a exploração que cria a violência.

O alcance da ideologia representado nos filmes pelos meios de comunicação, a difusão de um modo de vida impossível de ser alcançado para os pobres, representado na personagem Clarinha (Leona Cavalli), é medida na figura dos dois indivíduos. Longe de um simplismo, a história de vida de Candinho é mostrada e o espectador fica sabendo como ele entrou para o crime, ao contrário do personagem Dido (Lázaro Ramos), em que a construção é focalizada em seu discurso de justiça social e não em sua história individual. Assim, o personagem Dido é construído como o sujeito coletivo, que age criminosamente em nome de uma coletividade. Sua fala reflete a história da população negra, o histórico de exploração e a exploração atual. Bianchi constrói a figura do bandido social, definido por Eric Hobsbawn (2015) como diferente do criminoso comum, agindo em resistência às transformações econômicas, culturais e sociais, dentro das sociedades de classes:

Os bandidos, por definição, resistem a obedecer, estão fora do alcance do poder, são eles próprios possíveis detentores do poder e, portanto, rebeldes potenciais. Na verdade, a palavra bandido provém do italiano *bandito*, que significa um homem “banido”, “posto fora da lei” seja por que razão for, ainda que não surpreenda que os proscritos

se transformassem facilmente em ladrões. De início, os “bandidos” eram meramente membros de grupos armados que não pertenciam a nenhuma força regular. (HOBSBAWN, 2015, p. 26)

A imagem do bandido construída por Bianchi se coloca no outro polo da imagem do bandido sanguinário destituído de humanidade. É uma imagem romantizada, de um sujeito que se rebela, mas que o faz completamente guiado por sua consciência de classe. O próprio Hobsbawn (2015) faz a ressalva sobre o romantismo que envolve o banditismo, ainda que permaneça em uma perspectiva dicotômica entre o bandido consciente e o bandido criminoso sem consciência: “o banditismo social é um fenômeno do passado, embora às vezes de um passado bastante recente. O mundo moderno o matou, substituindo-o por suas próprias formas de rebelião primitiva e de criminalidade”. (HOBSBAWN, 2015, p. 44)

A cena do protesto em que Arminda (Ana Carbatti) e um grupo de pessoas moradoras da periferia vão a uma festa beneficente para exigir uma solução de Ricardo Pedrosa (Caco Ciocler) analisa a condição miserável de vida das pessoas, que faz com que estas aceitem migalhas e com que seu potencial de resistir seja minguado. Ricardo Pedrosa convida as pessoas para participar da festa e desarticula o protesto, as quais entram no lugar e se sentem constrangidas com o luxo. Participam da festa e o protesto é desfeito. Arminda (Ana Carbatti) ainda tenta conversar com a imprensa que parece não se escandalizar com as denúncias feitas, além de dirigir a ela perguntas tendenciosas, enquanto a festa continua acontecendo.

A morte de Arminda (Ana Carbatti), encomendada pelos empresários e executada por Candinho (Sílvio Guindane), aponta o ciclo da violência, ratificando a impossibilidade de protestar, sob a certeza de que se será assassinado, a mando do “cidadão de bem” que pratica a solidariedade e que não responde legalmente por seus crimes, relegando esse papel ao criminoso pobre, que vai para a cadeia. Cadeia essa que é construída à custa da exploração do trabalho e do dinheiro público. Criam a pobreza e a violência, se beneficiam para ficar ricos e continuarem ricos e criam estratégias para manter as pessoas encarceradas e/ou impossibilitadas de agir.

No final da narrativa, após o letreiro com o nome do filme, aparece a mesma cena em que Candinho mata Arminda. No entanto, a cena é modificada, e o espectador é apresentado a um final alternativo, por assim dizer. Parece ser uma tentativa de Bianchi de mostrar outro final, como ele deveria ser. Arminda fala para Candinho que, se ele está fazendo aquilo por dinheiro, ela pode conseguir dinheiro

para ele, pois tem acesso às contas dos empresários, e, se for por violência, eles podem pegar todo o dinheiro dos empresários e montar um grupo de sequestro e sequestrar e matar todas as pessoas que roubam dinheiro público.

No cinema de Bianchi, a violência é tratada de forma sistemática por meio de suas amarras e imbricamentos na vida das pessoas, focalizando não apenas a violência “aparente”, do sangue explícito, mas aquela contínua e aquela disfarçada de benevolência, de benefício, de caridade. O bandido não aparece como protagonista, mas como elemento resultado de todo um processo social, como elemento que movimenta a violência já existente. A representação do criminoso se materializa no contraste entre o personagem Dido (Lázaro Ramos) e o personagem Candinho (Sílvio Guindane) – o que separa os dois é o nível de consciência política de cada um. A violência aparente é vista como consequência de uma série de outras violências que não costumamos ver, como é o caso da indústria da caridade, que, longe de ser instrumento de transformação social, é peça na engrenagem da manutenção e aprofundamento da miséria em que se encontram os grupos explorados da sociedade. A elite transforma a miséria em empreendimento porque ela é lucrativa, como mostrado no filme, assim como acontece com a violência, que também se tornou lucrativa. Alicerçada por um discurso hipócrita, de base cristã, de ajuda ao próximo, a miséria movimenta a máquina do capitalismo.

4 ENTRE SÍMBOLOS E GUERRILHAS: RECONTAGEM DA DITADURA MILITAR BRASILEIRA EM *ESTIVE LÁ FORA*

4.1 MEMÓRIA, ESQUECIMENTO E VIOLÊNCIA

Este ponto do trabalho tem como objetivo analisar de que modo se configura a representação da violência no romance *Estive lá fora* (2012), escrito por Ronaldo Correia de Brito, atentando para as escolhas feitas pelo autor ao investir na construção de uma narrativa literária sobre o período da ditadura militar brasileira e as implicações dessa escolha para o fazer literário contemporâneo. O investimento na narrativa na reconstrução das violências cometidas pelo Estado no período ditatorial e de suas consequências, construindo um cenário que abarca contextos sociais distintos, quase cinco décadas após o golpe, nos incita a questionar os motivos que levam o escritor contemporâneo a se debruçar sobre a temática, bem como os caminhos escolhidos para nesse processo. A análise que aqui se apresenta está situada em dois momentos, que se inter-relacionam, e persegue o objetivo de olhar para a obra e seu pressuposto de denúncia do período como sintoma do que convencionamos chamar de contemporâneo – de seus rumos democráticos e de suas semelhanças e distanciamentos em relação ao período retratado no romance.

Desse modo, o primeiro momento nos permite compreender as opções do autor no trabalho de representar determinado período histórico - importante para as análises sobre a violência como motor da configuração da sociedade brasileira e seus variados alcances - e a ênfase dada às rupturas dos limites entre o ficcional e o historiográfico, proporcionadas pelo desenvolvimento da própria narrativa, por apresentar os relatos a partir do ponto de vista de indivíduos que foram direta e indiretamente submetidos à repressão. No segundo momento, ao colocar em cena as relações conflituosas dentro da Universidade, possibilita a análise de como são representados os conflitos que permeiam seu funcionamento como local de militância, através do movimento estudantil, e como lugar de ratificação das opressões do regime, ao mesmo tempo, assim como o papel das instituições no período militar. Esses aspectos abrem caminho, ainda, para pensar sobre as reconfigurações do realismo no fazer literário atual - a partir dos recursos utilizados nas representações da violência -, suas

implicações políticas e suas chaves para a compreensão do pensamento contemporâneo expresso na narrativa em questão.

Como visto em seções anteriores, a violência fundamenta as relações nos vários campos da vida na sociedade brasileira e o cinema e a literatura não estiveram alheios a esse entendimento. Contemporaneamente, esse esforço por parte do fazer artístico em compreender e expressar as causas e sintomas desse fenômeno se intensificou por conta de uma série de transformações sociais que vão desde o maior acesso à informação e ao fazer literário e às tecnologias até interesses sociais. Nesse contexto, apesar de serem os relatos sobre a ditadura militar no Brasil numerosos desde sua implementação, a partir das transformações por que passou o mercado editorial nas últimas duas décadas, que marcam os quarenta e cinquenta anos do golpe, o número de publicações aumentou consideravelmente, assim como, com a ampliação dos cursos de pós-graduação no país, aumentou também o número de pesquisas que contemplam o tema. Outro ponto de força se consubstanciou com a criação da Comissão Nacional da Verdade em 2011, a partir da qual foi dada visibilidade aos trabalhos que já vinham sendo realizados por pesquisadores e grupos de familiares das pessoas assassinadas durante o regime. O debate ganhou terreno e o tema passou a contar com a consulta aos documentos oficiais antes restritos.

Analisando os depoimentos de militantes e militares, João Martins Filho (2003), cientista político, chama atenção para a necessidade de narrar, ainda vigente mesmo decorridas décadas do fim do regime, os episódios que aconteceram nos vinte anos de ditadura, tão reivindicada pelos que sofreram diretamente as imposições do regime, em contrapartida ao imperativo do apagamento defendido pelas Forças Armadas, apoiando-se na Lei da Anistia, de 1979. Na visão quase unânime dos militares, segundo Filho (2003), a partir da promulgação da lei, o silêncio deveria ser respeitado de ambos os lados, como expressado em falas como a do almirante Mauro: “Que são feridas são. Mas houve feridas para todo canto. Um lado tem que calar a boca e ficar quieto. O outro lado tem o direito de ficar a vida inteira dizendo que tem ferida e que tem que dar um jeito de curá-la? Não. Tem que calar a boca também e ficar quieto.” (D’ARAUJO, Mauro *apud* FILHO, João Martins, 2003). Falas como essa do almirante Mauro ainda são corriqueiras e reverberam num contexto em que vigora um significativo legado da ditadura e existe, como consequência, um número crescente de cidadãos promovendo passeatas para pedir seu retorno, com direito à

defesa de medidas desumanas como a pena de morte e a tortura, impulsionados pelo retorno da construção do “comunismo” como ameaça.

Nesse sentido, a literatura, devido a sua maleabilidade, cumpre papel importante, auxiliando a eclosão de narrativas nas frestas da história oficial, rompendo com a linearidade dos relatos e fazendo emergir os hiatos nela presentes. Em *O que resta da ditadura?*, publicado em 2010, Vladimir Safatle, a justificativa para a construção da memória está na necessidade de não deixar que os relatos sobre o período deem lugar apenas aos relatos oficiais, em que há a constante exaltação do regime e a amenização dos crimes cometidos pelo Estado como apenas sendo reações um tanto exageradas às provocações de distúrbios sociais. O autor também denuncia as falas dos militares que insistem em amenizar a violência cometida ou negar sua existência, como as do coronel Carlos Alberto Ustra:

Primeiro: “não houve no Brasil, tortura e assassinato como política sistemática de segurança de Estado; logo, não houve crime”. Alguns, como o coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, em processo impetrado contra ele pela família Teles, declaram aos autos que simplesmente nunca torturaram, que tudo isso é uma invenção de ressentidos esquerdistas. Os casos isolados de tortura e assassinato (se houver, já que ninguém até hoje foi obrigado pela justiça a reconhecê-los perante os tribunais) teriam sido casos que ocorreram sem o consentimento do comando militar que dirigia o país. São casos a respeito dos quais o Estado brasileiro não poderia ser responsabilizado. (SAFATLE, 2010, p. 241)

Sobre as impunidades dos crimes de autoria do Estado e sua inacreditável exaltação por parte não somente de militares, mas de boa parte da população que se convence da veracidade desse discurso, na argumentação dos autores, podemos ler:

Quando estudos demonstram que, ao contrário do que aconteceu em outros países da América Latina, as práticas de tortura em prisões brasileiras aumentaram *em relação aos casos de tortura na ditadura militar*; quando vemos o Brasil como o único país sul-americano onde torturadores nunca foram julgados, onde não houve justiça de transição, onde o Exército não fez *mea culpa* de seus pendoros golpistas; quando ouvimos sistematicamente oficiais na ativa e na reserva fazerem elogios inacreditáveis à ditadura militar; quando lembramos que 25 anos depois do fim da ditadura convivemos com o ocultamento de cadáveres daqueles que morreram nas mãos das Forças Armadas; então começamos a ver, de maneira um pouco mais clara, o que significa exatamente “violência”, pois nenhuma palavra melhor do que “violência” descreve essa maneira que tem o passado

ditatorial de permanecer como um fantasma a assombrar e contaminar o presente. (SAFATLE, 2010, p. 10) [grifo dos autores]

No jogo dialético entre lembrança e esquecimento, vão sendo apresentadas e elaboradas narrativas, tanto as que mitificam a história, no afã de tentar apagar as violências cometidas, como as que tentam rerepresentar peças fundamentais na análise dos campos de força existentes na construção da memória do espaço que se entende por nação, conforme sinaliza o autor:

Todos conhecemos a temática clássica das sociedades destinadas a repetir o que são incapazes de elaborar; sociedades que já definem de antemão seu futuro a partir do momento que fazem de tudo para agir como se nada soubessem a respeito do que se acumulou às suas costas. A história é implacável na quantidade de exemplos estruturais sociais que se desagregam exatamente por lutar compulsivamente para esquecer as raízes dos fracassos que atormentam o presente. No caso da realidade nacional, esse esquecimento mostra-se particularmente astuto em suas múltiplas estratégias. Ele pode ir desde o simples silêncio até um peculiar dispositivo que mereceria o nome de “hiper-historicismo”. (SAFATLE, 2010, p. 09)

O autor ainda nos lembra dos documentos oficiais - que atestam tanto a participação ativa na repressão dos opositores ao regime como o envolvimento e obediência ao imperialismo estadunidense - referentes à Operação Condor, além da existência de depoimentos de líderes de outros países sobre suas participações no regime militar brasileiro. Destacando a falta de intenção dos militares de assumir os crimes, mesmo diante dos fatos, o autor registra:

[...] se não lembrarmos da vasta documentação internacional a respeito da participação do governo brasileiro na montagem da Operação Condor, aparato responsável pelo assassinato de opositores aos regimes militares sul-americanos, documentação que mereceria ao menos uma investigação séria, nada disso será ouvido. Da mesma forma, de nada adianta lembrar que, pela primeira vez na história, ex-presidentes da República brasileira (como João Baptista Figueiredo) estão sendo julgados em processos referente a crimes contra a humanidade que tramitam atualmente na Itália, que torturadores internacionais declarados (como o general francês Paul Aussaresses) já disseram ter estado no Brasil à época para “treinamento militar”, que um ex-espião do serviço secreto uruguaio declarou ter envenenado um ex-presidente (João Goulart) dando detalhes assustadores. De nada adianta porque, como diziam os partidários de Pinochet à ocasião de sua prisão na Inglaterra, tudo isso é um complô internacional de esquerdistas. Os mesmos esquerdistas que possivelmente inventariam histórias horrendas sobre tortura,

talvez a fim de simplesmente receber indenizações compensatórias. (SAFATLE, 2010, p. 241)

A denúncia caminha no sentido não apenas de não deixar que as atrocidades do período sejam esquecidas como também no sentido de enxergar, no que se refere à brutalidade de nosso passado recente, a “sua incrível capacidade de não passar”, o que nos faz questionar o caráter do modelo democrático vigente e perceber que, na dinâmica do capitalismo, os limites entre ditadura e democracia não são tão claros assim. Como salienta Maria Kehl (2010, p. 124):

O “esquecimento” da tortura produz, a meu ver, a naturalização da violência como grave sintoma social no Brasil. Soube, pelo professor Paulo Arantes, que a polícia brasileira é a única na América Latina que comete mais assassinatos e crimes de tortura na atualidade do que durante o período da ditadura militar. A impunidade não produz apenas a repetição da barbárie: tende a provocar uma sinistra escalada de práticas abusivas por parte dos poderes públicos, que deveriam proteger os cidadãos e garantir a paz.

A democracia encontra suas próprias formas de perpetuar a violência, muitas vezes, utilizando mecanismos supostamente empregados em nome do bem de todos. A própria ideia de sermos plenamente democráticos diante de uma realidade de abismos sociais e profundas desigualdades por se si só já se constitui como um ato violento, uma vez que camufla as bases materiais de nossa violência. O traço de autoritarismo, visto por muitos como um sintoma profundo de nossa sociedade, uma herança desses períodos ditatoriais em nossa história, não pode deixar de ser compreendido como apenas mais um dos instrumentos utilizados na garantia e manutenção de nosso sistema de exploração, e os períodos ditatoriais como momentos de acirramento dessa configuração.

Esse movimento de revisitação tem sido feito pela literatura e pelo cinema, nas últimas três décadas, com mais intensidade, de modo produtivo, entrelaçado a controvérsias. Em artigo publicado aos quarenta anos de golpe, Carlos Fico (2004) reitera que o interesse despertado pela temática se deve à superação de antigas versões estereotipadas em que críticas vão sendo tecidas sobre a esquerda e a direita considerando agora a complexidades dos fatos. Nesse ínterim, clichês como, por exemplo, a crença de que oficiais de alta patente não tinham envolvimento com as torturas e assassinatos políticos ou de que só houve censura após 1968 são

desmitificados. Fico (2004) considera ser essa uma nova fase dos estudos da história, influenciados pela Nova História, que dentre os vários aspectos que lhe dizem respeito, inclusive apresentando contradições, concede lugar privilegiado à memorialística, pautada na “constituição de um novo padrão de narratividade [...]” (p. 40).

Nessa esteira de estudos, teóricos se comprometem a refletir sobre essa recontagem por perspectivas as mais diversas. Em uma perspectiva mais discursiva, a redenção, segundo propõe Hugo Achugar, em *Planetas sem bocas: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura* (2006), seria possível através da recontagem da história, ao serem inseridas nos relatos as contradições camufladas pelo discurso oficial, e, nesse sentido, a literatura se converte em instrumento fundamental por estar comprometida menos com a verdade do que com a verossimilhança. Nessa crítica, o caráter político da literatura é ressaltado, ainda que pareça faltar no projeto remodelador de nação do autor uma proposição que exceda os limites do simbólico, no qual ele soa como redentor absoluto das contradições presentes em uma organização nacional e como suficiente na resolução dos problemas sociais. Dentro dessa batalha entre formação de identidades e suas consequências, alicerçada pela fantasia da unidade nacional, urge a necessidade de se pensar formas de questionar, rasurar e reverter o quadro da soberania de uma narrativa nacional que se pretende única e que tenta empurrar a história dos grupos marginalizados ao esquecimento. Nesse sentido, o uruguaio Hugo Achugar (2006) propõe que sejam gastos esforços no intuito de fazer o que ele chama de projeto reformador de nação, que tem como base a reescrita da história nacional e a necessidade de construir um relato democrático dessa história a partir das várias perspectivas dos grupos que foram silenciados - a redenção, para o teórico, estaria no recordar.

Todo ato de contar implica necessariamente um processo de escolha de dados, fatos, histórias e, portanto, a inclusão de uns e exclusão de outros. Processo esse sempre guiado pelo ponto de vista de quem o escreve que, conseqüentemente, é construindo a partir de suas vivências e escolhas políticas. Portanto, um ato mais político do que historiográfico. Segundo Achugar (2006), a ditadura na América Latina fez com que desenvolvêssemos um profundo receio e rejeição a todo discurso nacionalista, gerando um embate entre os discursos da homogeneidade e da heterogeneidade, uma multiplicidade resistente ao caráter homogeneizante da

globalização, em favor da construção de um discurso realmente democrático, que contemple a heterogeneidade e a diversidade social:

Não conta o conto só quem quer, mas quem sabe. A sabedoria não faz referência, nesse caso, a uma competência técnica, mas a quem tem a história, a quem possui o relato. O que supõe, de fato, um questionamento da história que um conta sobre o Outro; ou seja, uma história que o Outro, ao mesmo tempo que, supostamente – e às vezes até “bem-intencionadamente” –, tenta representar (no sentido de falar por) o Outro. (ACHUGAR, 2006. p. 158)

Achugar (2006) evoca a noção de rizoma deleuziana para ilustrar sua defesa da reconstrução da história nacional, a partir da multiplicidade de vozes, entendendo “a categoria de nação como lugar simbólico de um nós não uniforme, mas sim inclusivo e respeitoso da diversidade”, como alternativa para a construção de uma nação democrática, em que o autor acredita, a partir sempre de uma negociação. Essa negociação, nas palavras do autor, é sempre discutida.

No entanto, apesar de o próprio autor falar no paradoxo das múltiplas faces da democracia, não se pode esquecer que o modelo de democracia que temos hoje é o modelo de democracia representativa burguesa, pautado nos ideais neoliberais, e que, muitas vezes, o discurso da liberdade de expressão acaba servindo para ratificar os abismos da exclusão social e silenciar as demandas populares. Nisso consiste o caráter paradoxal da democracia tal qual a conhecemos e vivenciamos. Como herança da Revolução Francesa, das conquistas burguesas e produto do liberalismo, ela carrega em si esse aspecto ambíguo que geralmente vem acompanhado da falácia da meritocracia, que relega ao próprio indivíduo a responsabilidade por seu sucesso social. Como afirma Coutinho, em *A democracia como valor universal* (1980, p. 36):

É verdade que o conjunto das liberdades democráticas em sua forma moderna (o princípio da soberania e da representação popular, o reconhecimento legal do pluralismo etc.) tem sua gênese histórica nas revoluções burguesas ou, mais precisamente, nos amplos movimentos populares que terminaram (mais ou menos involuntariamente) por abrir espaço político necessário à consolidação e reprodução da economia capitalista [...].

O questionamento do discurso oficial tem se mostrado uma via importante. Contudo, o que parece faltar no projeto democrático remodelador de Achugar (2006) é apontar as tensões e as violências cometidas pela própria mão do Estado nesse

processo de ganho, além da dificuldade de outros entraves próprios da lógica do capitalismo que comprometem a potência dessa pluralidade narrativa. O teórico propõe essa saída sem questionar, no entanto, a própria forma de organização nação, como se ela fosse a-histórica, como se não fosse consequência dos modos de se organizar as bases materiais da sociedade e como se o Estado pudesse ser neutro e remodelado nas narrativas apenas, e desconsidera a face dessa democracia, como discutiremos mais à frente.

Objeto de estudo desta seção, *Estive lá fora* (2012) é o segundo romance produzido por Ronaldo Correia de Brito, nascido em Saboeiro, no estado do Ceará, em 1951, radicado em Recife, escritor, dramaturgo, documentarista, médico e psicanalista. O romance faz parte de uma lista de mais de vinte publicações do autor², que contemplam contos, prosa infantil, novelas, romances e textos teatrais. A análise dessa produção aponta para a preocupação com a temática da cultura popular da região nordestina, que aparece nos textos e sobre a qual o escritor se debruça desde o começo de sua carreira, pautando-se, de acordo com suas palavras, em “conflitos culturais de nosso tempo, no estranhamento do sagrado e na globalização”.

A impossibilidade de aceitação da verdade do discurso oficial como versão única dos fatos aparece como ponto recorrente nas produções do escritor cearense, que tem investido na articulação entre o ficcional e o historiográfico, relação essa que propõe ficção e história como gêneros narrativos, que se diferenciariam apenas por sua estrutura. Ronaldo já havia nos dado mostras de seu empenho em reconstruir o passado histórico em seu primeiro romance, intitulado *Galiléia*, publicado em 2008 pela Alfaguara, ao retomar, a partir da experiência de indivíduos sertanejos migrantes. *Galiléia* (2008) se ambienta na Recife contemporânea e apresenta problemáticas que permitem pensar a ruptura entre tradição e renovação, tema caro aos estudos sobre a região, também tratado na literatura contemporânea em obras como *Sob o peso das sombras* (2004), de Francisco Dantas, e *A máquina* (1999), de Adriana Falcão, e no cinema em *Amarelo Manga* (2002), de Cláudio Assis, *Árido Movie* (2006), de Lírio

² Entre outras publicações estão: *Três Histórias na Noite* (1989), *Arlequim* (1990), *As Noites e os Dias* (1997), *Faca* (2003), *O Reino Desejado* (2003), *Livro dos Homens* (2005), *O Pavão Misterioso* (2005), *Bandeira de São João* (2005), *Galiléia* (2008), *Retratos Imorais* (2010), *Baile do Menino Deus* (2011), *Crônicas para Ler na Escola* (2011), *Bandeira de São João* (2011), *Estive lá Fora* (2012), *Le jour où Otacílio Mendes vit le soleil* (2013), *Atlântico* (2015) e *O Amor das Sombras* (2015).

Ferreira, e o *Céu de Suely* (2006), de Karim Ainouz. Esse movimento também é realizado por Ronaldo Correia de Brito em *Estive lá fora* (2012).

Em seus livros de contos, a exemplo de *Faca* (2003) e *Livro dos homens* (2005), tendo sempre o Nordeste como cenário, o autor elabora narrativas a partir das quais é possível se repensar a tradição sertaneja. Herdeira do realismo no gosto pelas temáticas nordestinas, sua obra se preocupa com o entendimento desse legado em sua relação com o contexto contemporâneo, se arvorando na empreitada de revirar o baú da memória cultural, confrontando a violência contida no esquecimento, tendência do que se tem produzido na atualidade. Tais produções fazem emergir possíveis vieses do passado histórico e objetivam mostrar como essa mesma narrativa oficial desse passado, apregoada como universal, como a história de todos, se sustenta na tensão entre o lembrar - que segundo esse discurso supostamente preservaria todas as informações, protegendo-as de um aniquilamento – e o esquecer.

Ao pôr em cena o Nordeste atual a partir da perspectiva da releitura, as narrativas de Brito, além de abrir caminhos para as discussões sobre a narrativa nacional, duvidando de sua gênese e apontando suas contradições, escancara o quadro de miséria em que se encontram as cidades do interior na região, atenta às novas relações do estágio atual de desenvolvimento do sistema econômico vigente. Longe de ser passadista, consegue articular essas questões de modo a dessacralizar a imagem cristalizada sobre a região, expondo os mecanismos empregados na construção dessa tradição, não de modo a negá-la por inteiro, mas a expor suas fraturas e tangenciamentos.

Em *Estive lá fora* (2012), o foco recai sobre questões referentes à história do período da ditadura militar no Brasil - que compreendeu os anos entre 1964 e 1985 - cenário do enredo da obra. Publicado pela Objetiva em 2012, em torno dos cinquenta anos do golpe militar, a narrativa em questão - trazendo à tona esse contexto a contrapelo, para usar uma expressão de Walter Benjamin (1986) - atenta-se para as práticas teórico-políticas em que a própria literatura se encontra enredada. Inquietações que surgem, a *priori*, pelo trabalho paradoxal que se impõe a ao autor de ao mesmo tempo tentar compreender a literatura de seu tempo sem o conforto do chamado distanciamento histórico, retilhando os caminhos do passado sem a crença nas supostas continuidades, construídas pelo fazer historiográfico, que engendram, ratificam e perpetuam dominações políticas, históricas, econômicas e culturais.

O cenário do romance é a cidade de Recife, na década de 1960, encenando os acontecimentos do momento vivido sob a repressão do regime militar. O tema central do enredo é a experiência de guerrilha do personagem Geraldo nesse contexto. No centro do romance estão os irmãos Geraldo, estudante de Engenharia, e Cirilo, estudante de Medicina, e é através desse último que conhecemos grande parte dos fatos. As duas personagens instauram o contraste entre uma postura mais militante, Geraldo é líder do movimento estudantil, e uma postura mais distanciada frente ao regime, uma vez que Cirilo não consegue se libertar das expectativas que os pais depositaram nele em relação a sua carreira de médico. O que poderia parecer, a princípio, mero antagonismo se converte em complexidade, pois essas duas visões mais extremas aparecem conduzidas, na narrativa, pelo olhar de Cirilo, que nos apresenta o irmão de forma turva, fantasmagórica, por vezes, onírica.

A personagem vive atormentada pela ausência do irmão - que, envolvido no confronto direto ao regime, pouco envia notícias - e ainda carrega consigo o sentimento de fraqueza diante da impossibilidade de lutar contra a repressão do regime militar. Esse desvio se torna viável porque boa parte do romance é narrada em primeira pessoa, através do olhar de Cirilo, no entanto, o foco narrativo é, por vezes, alternado para a terceira pessoa. Na passagem a seguir, ficam caracterizados os diferentes posicionamentos políticos dos irmãos, evidenciando, a princípio, as contradições entre os personagens, quando Geraldo pergunta sobre o propósito dos escritos de Cirilo:

- E você escreve o quê? – Ah! Contos, teatro... bem amador, ainda. Acredito que a literatura pode fazer uma autêntica revolução. O que há de verdade nos livros se torna um bem coletivo e a invenção dos escritores se transforma num patrimônio da língua. – Que pensamento burguês! Escreva coisas que prestem, camarada. Cirilo não gostou de ser chamado de camarada, igualzinho aos membros de uma célula comunista. – E o que você acha que presta? – desafiou o irmão. – Uma literatura de resistência, que fale da luta de classes e denuncie a opressão e a desigualdade social. Observe os camponeses e o operariado, se inspire neles. Vivemos um momento de grande efervescência, com prenúncios de mudanças. Muitos companheiros são artistas engajados. Vou lhe dar umas coisas pra ler, espere um minuto enquanto procuro. (BRITO, 2012, p. 218)

A referência ao papel da literatura, destacada no romance, ressalta o distanciamento entre os irmãos. Cirilo, acusado por Geraldo, ao passo que reconhece a distância entre as posturas políticas de ambos, impõe a si uma fraqueza advinda da

impossibilidade de envolver-se na luta armada e no confronto direto ao regime, ainda que demonstre criticidade em relação ao sistema político e até uma postura subversiva ao desafiar professores dentro da Faculdade de Medicina. Essa angústia é apresentada ao leitor desde a primeira cena do romance, em que Cirilo encontra-se sobre uma das várias pontes da cidade numa tentativa suicida:

Antes de se atirar nas águas barrentas do rio Capibaribe, Cirilo lembrou as humilhações sofridas de colegas e professores, que não perdoavam sua rebeldia nem seu desprezo por um modelo de ensino corrompido, em meio às sombras da repressão. Por duas vezes escapara de um massacre durante as aulas e quis desistir do confronto. Sentia um absurdo desejo de repetir João Domísio, o tio arrastado pela enchente do rio Jaguaribe, o corpo branco perfurado de balas, irreconhecível nos redemoinhos da correnteza. Não passou pela cabeça de Cirilo a questão se a vida valia à pena, nem foi a ausência de motivos lógicos para viver que o trouxe à ponte em que se debruça. Sua revolta não se filia a nenhuma causa revolucionária como a do irmão. Teria abjurado toda a verdade proclamada para continuar andando pelos becos infames do Recife, em meio ao lixo e à merda. Os suicidas jogam com a morte uma peleja cheia de malícia e sedução, trabalham estratégias ao longo de anos e o que chamam de impulso é apenas a cartada final. (BRITO, 2012, p. 7)

Apesar de não atribuir sua angústia a algum propósito específico, o personagem sofre por viver intensamente as transformações do período. Nos trechos a seguir, Cirilo expõe sua admiração pelo irmão e admite sua impossibilidade de assumir uma causa, fazendo alusão ao título do romance:

A hora do lobo era o modo como os antigos chamavam as passagens noturnas mais sombrias. Nessa hora, pessoas morrem, nascem crianças e os pesadelos nos invadem. Sua hora me parece bem próxima. Geraldo, felizmente você morrerá por uma causa justa. Quanto a mim, vivo do lado de fora de todas as causas. (BRITO, 2012, p. 215)

A fala do personagem indica a ambiguidade desse “estar fora”: ao mesmo tempo em que o indivíduo esteve nas ruas, vendo a realidade das pessoas e as consequências do governo militar, ele compreende seu distanciamento de uma luta efetiva, o que o faz ressentir-se diante da figura do irmão:

Cirilo pegou os papéis, enfiou-os na bolsa do exército e olhou desanimado para o irmão. Achava-o mais bonito e sentia-se tomado por um antigo sentimento de inferioridade e inveja, o que aumentava a sensação de derrota. (BRITO, 2012, p. 221)

Cirilo sofre a repressão do regime, é extremamente crítico às ações do estado ditatorial, no entanto vive angustiado entre lutar e não lutar. Brito parece, assim, tentar reviver, por meio da literatura, o período em busca de compreensão da história vivida. Esse movimento da literatura contemporânea é destacado por Milena Magri (2015), em sua tese de doutorado intitulada *Imagens da Ditadura Militar brasileira em romances de Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum*. Conforme sinaliza a autora:

A literatura brasileira contemporânea tem se dedicado ao trabalho de construção de uma memória e de uma imagem dos anos de ditadura militar. A construção dessa memória aponta para a necessidade de compreensão do que significaram esses anos de terror em nossa história e, ainda, de por que tanta coisa permanece obscura, rejeitada, recalcada. Segundo Márcio Seligmann, a maior conquista da ditadura militar por meio da apresentação de testemunhos está aquém do desejado, comparado, principalmente, com a situação da literatura de testemunho produzida em países como Argentina, Chile e Uruguai, que também viveram ditaduras militares em um período aproximado ao do regime militar brasileiro. Isso se deve, segundo Seligmann, a uma “forte propaganda anti-memória da ditadura”, no Brasil, garantida por manobras promovidas pelos próprios militares enquanto estavam no poder, como, por exemplo, a lei da anistia. Manobras essas que são endossadas pela elite brasileira. (MAGRI, 2015, p. 46)

O romance de Brito se insere nesse fluxo e contribui para a quebra desse silêncio produto da remanescência do regime militar na contemporaneidade. *Estive lá fora* (2012) carrega seu peso biográfico e testemunhal, ao trazer os conflitos do personagem Cirilo em confluência com os traços da vida do autor, sua experiência médica, seu contato com a cultura popular, seus deslocamentos pela região nordestina:

Às vezes se imagina habitando o Recife livre de antigamente, aonde chegaram populações de holandeses, franceses, alemães, negros, judeus, católicos e protestantes, que se juntaram aos nativos, falando-se durante muitos anos todas as línguas vivas da Europa e várias da África. Mas duvida se houve mesmo essa Veneza dos trópicos, com liberdades propaladas nos livros de História. Existem Recifes para todos os discursos conservadores e libertários, para a poesia de um número infinito de poetas. E na festiva esquina do Cinema São Luiz, em meio aos horrores da ditadura, alguns hippies teimam em se comportar como os jovens desgarrados e libertos, que andam sem destino e pedem carona nas estradas da Califórnia, rapazes e moças fabricam colares e pulseirinhas, fumam maconha, tocam violão e zanzam de um lado para o outro feito os caranguejos. (BRITO, 2012, p. 34 – 35)

A ideia de suicídio que aparece várias vezes ao longo do romance coloca em cena o indivíduo que corta a cidade e entra em contato com os mais diversos grupos sociais - sua passagem pelo sindicato e seu contato com o comércio de drogas indicam esse trânsito. Desse modo, a narrativa revisita a história a partir de uma memória fragmentária, fortalecida também pela estrutura narrativa igualmente fragmentária. Cirilo conduz a narrativa através de sua perspectiva de cidadão comum que transita por diversos espaços da sociedade, questionando-se sobre eles:

Que canções as mulheres cantarolavam na cozinha enquanto faziam o almoço? E para as crianças dormir? Quando o autorizavam a vasculhar as ruínas, descobria no piso da sala de visitas as impressões de um piano, marcas de fogo de uma vela tombada durante a noite e manchas de sangue ou esperma nas paredes dos quartos, revelando que naqueles aposentos as pessoas se amaram e odiaram. [...] Porém esse conhecimento não enriqueceria em imagens romanescas, melhor buscar traços suspeitos e compor o enredo de uma novela policial. Mais abaixo na rua, ficava a praça Chora Menino, onde brigaram soldados rasos amotinados e camadas pobres da população contra militares legalistas, num tempo em que Pernambuco se ressentia por ter perdido vantagens políticas e econômicas para o Sudeste, onde estabeleceu-se a Corte. Civis e soldados saquearam o Recife, assassinando seus moradores. Nem as crianças foram respeitadas. Os corpos inocentes enterrados no chão da futura praça assombravam a cidade com seu choro. Alguns diziam que o pranto era de outros meninos, lamentando os pais mortos na escaramuça. Outros juravam tratar-se do choro de bebês que as mães abandonavam na roda de um velho orfanato, construído nas imediações. (BRITO, 2012, p. 13)

Em *Literatura de testemunho e violência de Estado* (2004), Valéria de Marco enfatiza o trabalho que a literatura tem tido de denunciar a violência cometida pelo Estado e a intensificação de sua produção nas últimas décadas:

A expressão “literatura de testemunho” tem circulado em livros, em revistas literárias e mesmo na grande imprensa com intensidade crescente desde 1990. Às vezes seu significado é impreciso, mas certamente o leitor comum não mais a associa à visão do texto literário como um testemunho de seu tempo, entendimento do senso comum que alude à sua capacidade de representar, com mediações formais, o processo social em que se inscreve sua produção. Nos últimos anos, a expressão remete sempre a uma relação entre literatura e violência. (MARCO, 2004, p. 45)

Ao engendrar esse jogo narrativo, o autor reconstrói parte da história nacional através de um traço característico da produção literária contemporânea, evidenciando isso, muitas vezes, em passagens explícitas sobre esse processo, como ocorre na seguinte reflexão feita por Cirilo: “Álvaro cita o que os outros disseram como se fosse próprio. Fragmenta os pensamentos alheios e dessa maneira constrói seu discurso. Argumenta que os bens de cultura são propriedade de todos, estão aí para serem usados, e profetiza que a assinatura irá desaparecer em breve.” (BRITO, 2012, p. 11) Ao mesmo tempo em que encena os conflitos políticos, insere nessa reconstrução histórica pedaços de memória, afetos, lembranças da infância sertaneja das personagens, desabafos em cartas à família, angústias, estando todos esses elementos enredados pelo espaço físico da cidade do Recife. As pontes que, por vezes, se configuram como alegorias, aparecem também em sua concretude. Desse modo, Brito reescreve a história a partir daquilo que ficou nas frestas, fora dos discursos oficiais, questionando a própria lógica de racionalidade desses discursos.

Em *Estive lá fora* (2012), essas versões verossímeis são construídas partindo, em boa parte, das versões dos familiares daqueles envolvidos na guerrilha. A angústia da família de Geraldo é representada principalmente pela figura do pai, que adocece tentando encontrar informações sobre o filho militante nas páginas de jornais e revistas. A busca se torna obsessiva levando ao abandono de seus afazeres e complicando a situação financeira em que se encontrava com a esposa e os filhos. Luís Eugênio fazia, constantemente, registros do paradeiro do filho, a partir das notícias que chegavam até ele. O sofrimento se transforma em dúvida a ponto de o narrador indagar: “Quem sofreu mais, Geraldo, que procura o martírio, ou seus pais, que assistem de longe, calados e impotentes sem notícias confiáveis e sem fé nas autoridades?” (BRITO, 2012, p. 138). O autor parece, assim, querer contemplar o sofrimento dos familiares das vítimas que ainda hoje buscam por respostas.

O fragmento característico da literatura contemporânea encontra respaldo na própria sensação de desestabilidade que assolou o período do regime, de medos e incertezas: “Os informantes não mencionaram a sigla PCBR, aludindo apenas à velha designação de um partido ultraradical de esquerda. O restante Luís Eugênio imaginou ou reconstituiu como os arqueólogos fazem com seus achados.” (BRITO, 2012, p. 140) A partir desses fragmentos é que o personagem vai construindo uma narrativa para a vida do filho. Com a leitura do trecho a seguir, podemos entender melhor esse aspecto:

Ajudado por amigos do Recife, Luís Eugênio conseguiu montar com recortes de jornais, notícias ouvidas no rádio e informações que mais pareciam fofocas um histórico das atividades de Geraldo, desde que ele saiu de casa. Num livro de capa dura, normalmente usado para atas de reunião, colava os recortes e escrevia em letra trêmula o que a censura deixava passar sobre o filho, compondo um relatório minucioso. Algumas datas se misturavam no texto e na cabeça do escrivão. Célia Regina percebeu que o marido sofria de uma tristeza profunda, uma apatia para tudo que não se referisse ao filho pródigo, e suspeitou que apresentasse sinais de uma demência senil precoce, cuja origem seria o transtorno obsessivo por Geraldo. Luís negligenciou o curtume e o depósito de vendas, facilitando o caminho para o sócio dar o desfalque que levaria a família à ruína financeira. (BRITO, 2012, p. 133)

Em contraposição a esse sofrimento dos familiares mais próximos, aparece a visão daqueles que não estavam ou não tinham parentes próximos diretamente envolvidos no confronto ao regime. Dentro de uma condição social estável, a repressão passa ao largo das preocupações dos membros da classe média da sociedade, que apoiavam o regime e acreditavam na ideia de crescimento econômico propagandeada pelo Estado, materializada no acesso a alguns bens que se tornavam símbolos de distinção entre essa camada e os mais pobres, utilizados como ferramenta ideológica útil no apaziguamento dos setores médios. No trecho a seguir, a reflexão feita por Célia Regina, mãe de Geraldo, indica como o autor aborda esse conformismo:

Célia Regina notou certa frieza nos parentes e amigos, que a revoltaram de início, mas deixaram de magoá-la com a o passar do tempo. Poucas pessoas do convívio familiar se interessavam pelo destino de Geraldo, dos presos torturados e desaparecidos. Quando se referiam à repressão política e à resistência, diziam tratar-se de uma luta fora do mundo em que gravitavam, interessando apenas aos que estavam engajados. O falso milagre econômico permitia que trocassem o carro e viajassem à Disney. Geraldo explicou numa carta para a mãe que existia um Brasil campo de batalha e um Brasil bolha de privilégios, em que os de sempre continuavam usufruindo o de sempre. Esses privilegiados temiam mudanças sociais, faziam vista escura à repressão e davam respaldo à ditadura. Na cidade cearense distante quase setecentos quilômetros do Recife, Célia Regina e Luís Eugênio tornaram-se conhecidos como os pais do comunista e eram olhados como se olham leprosos. (BRITO, 2012, p. 135)

Desse modo, na visão do autor, a história, enxertada por perspectivas várias, aparece como um conjunto de fragmentos materiais, permeada por imaginação e traduzida por narrativas, um passado que só pode ser alcançado através do mito:

As cidades se constroem com camadas superpostas de fantasias, cada geração se desfaz dos sonhos da anterior, tenta imprimir seu gosto ao presente, provar que está viva e possui vontade. Os resultados, muitas vezes catastróficos, davam ao Recife uma feição disforme, um rosto sem linhas serenas. (BRITO, 2012, p. 12)

Cirilo opta pela ruína, pelos estragos inevitáveis, pelas marcas do tempo, que borram qualquer vestígio de um passado glorioso e apresenta ao leitor os efeitos do tempo sobre a cidade e as nuances da história:

Sai para a rua, caminha na cidade livre de barulho, do amontoado de gente, barracas e carroças. Como é lindo o Recife vazio, deixando ver os sobrados da rua Nova e o Pátio do Livramento. Ama os prenúncios de ruína, mesmo assim queria ter uma varinha mágica e restituir aos prédios e igrejas a beleza original. Decide não enxergar defeitos nas coisas, aceitar os estragos como inevitáveis, apreciar até mesmo o cheiro de urina dos becos e a catanga da maré. [...] As fantasias se esvanecem ligeiro porque ele sabe de que maneira a história é manipulada e falsificada. A pintura reproduzindo o heroísmo dos pernambucanos se transforma, de repente, numa garatuja de artesãos rústicos, sem qualidade técnica nem valor artístico, uma obra desprezível. E novamente ele precisa esforçar-se para não sucumbir ao desânimo e ao impulso de buscar saídas em pontes e sacos plásticos. (BRITO, 2012, p. 233)

No que se refere à impossibilidade de se alcançar o passado histórico, tem-se que ele permanece não como um simples passado factual a nós relacionado diretamente, mas sempre a partir de uma separação, uma ruptura, formulado por meio da memória, da fantasia. Em relação à contestação que a literatura faz do discurso oficial, destaca Magri (2015, p. 46):

A literatura do século XX apresenta tentativas de dissociação desta visão dominante. É intensa a produção de literaturas que priorizam sujeitos ou contextos históricos que não foram contemplados, até então, pela literatura hegemônica, como, por exemplo, literaturas que abordam uma imagem da mulher que difere da visão definida pelo patriarcalismo; literaturas de temática homoafetiva; literaturas pós-coloniais ou afroamericanas. Logo, da perspectiva da literatura não hegemônica, a aproximação entre literatura e testemunho poderia ser um ganho para ambas as partes. Para testemunho porque o discurso

do sobrevivente recebe novas configurações que podem dar expressão àquilo que a linguagem cotidiana não daria conta, uma vez que a narração de um episódio traumático desafia os limites da linguagem.

Ainda de acordo com Magri (2015, p. 47):

[...] Se os meios legais não possibilitavam o relato público dos massacres e torturas cometidos durante o governo militar; se a sociedade brasileira não se dispunha – e, talvez, parte dela ainda não se disponha – a trazer à tona esse passado que permanece soterrado em seu inconsciente, reproduzindo padrões de comportamento autoritário – seja no âmbito privado, seja no público, como no caso do abuso de poder de nossas polícias, por exemplo -, a ficção assume o papel de narrar o que até então não teve espaço para ser narrado.

Tendo em vista as conexões entre o chamado objeto de pesquisa, o lugar de fala do autor e a reverberação de sua produção no âmbito da academia, vimos aqui como *Estive lá fora* (2012) pode ser lido como gatilho para discussões sobre as possibilidades da produção cultural contemporânea no que se refere principalmente à revisão da memória, da história e à reformulação dos espaços, físicos e simbólicos, tentando flagrar o modo ou os modos pelos quais a literatura contemporânea os entende em seu envolvimento com as questões políticas e sociais.

O autor escolhe pôr o foco nos familiares, ao construir dois protagonistas, o guerrilheiro e seu irmão, quem nos conta a história, atendendo as demandas contemporâneas por reparação. No entanto, não podemos deixar de estabelecer a crítica em relação ao fato de que, em muitos casos, a reivindicação por essa reparação tenha se dado apenas no campo individual, aspecto utilizado, inclusive, pelo Estado de modo a reduzir as reivindicações apenas ao campo da indenização aos familiares. O debate sobre a necessidade de olhar novamente para o período se deteve na exigência de o Estado admitir o erro, se “desculpar” e ressarcir financeiramente as famílias dos mortos e desaparecidos, numa crença de que seria interesse do próprio Estado, para manter-se em sua ordem democrática, fazê-lo. Nesse sentido, faz-se importante que problematizemos esse modelo democrático, que como já discutimos em outras seções, continua balizado pela violência, na intensificação da exploração capitalista e no aprofundamento dos abismos sociais sempre crescentes, que o pacto democrático não conseguiu esconder. Acerca do limite esmaecido entre ditadura e democracia:

No primeiro plano problematiza-se a dicotomia democracia-ditadura. Tal dicotomia coloca ditadura de um lado, como coerção, e democracia de outro, como consenso. Como se a ditadura não fosse a predominância da coerção com consenso e a democracia não fosse a predominância dos instrumentos de formação de consenso com coerção. No segundo, somos levados a refletir, contrariamente ao discurso da ordem, que a violência não é pura intencionalidade de agentes sujeitos, mas forma de expressão de contradições, muitas vezes irracionais, sem sentido, até porque podem expressar a crise de projetos que buscam apontar e disputar as direções possíveis da dada sociedade [...]. (IASI, 2014, p. 177)

A permanência do autoritarismo por conta da base da violência que nos assola advém do próprio sistema capitalista e de sua exploração e não por conta apenas de restarem traços do período da ditadura militar em nossa Constituição ou em nossas instituições, o que, em outras palavras, significa dizer que a violência não se apresenta como resquício do regime militar, mas como regra da própria democracia:

Reparem nessa definição presente em um manual de teoria geral do Estado: “No Estado moderno, todo indivíduo submetido a ele é, por isso, reconhecido como pessoa”. Notem, um ente só se torna “pessoa” pelo ato de submissão ao Estado. Ora, mas o que seria então quando não o faz? Diz o mesmo autor que a própria noção de população não pode ser confundida com o conjunto de pessoas que habitam um determinado lugar. O conceito de povo é um conceito jurídico, “uma conquista bastante recente, a que se chegou num momento em que foi sentida a necessidade de disciplinar juridicamente a presença e a atuação dessa entidade mítica e nebulosa e, paradoxalmente, influente. Se você não se submete ao Estado e à ordem que ele representa, você não é uma pessoa, é uma entidade mística e nebulosa, um bárbaro, um vândalo, um criminoso. Ainda que o Estado de direito prescreva que mesmo ele tem direito ao devido processo legal, não ser preso sem mandado, não oferecer tratamento degradante, como não é uma “pessoa”, mas um elemento, a consciência imediata de boa parte da população e a quase totalidade dos aparelhos de repressão fecha a série simbólica com a naturalização da violência desfechada contra ele. (IASI, 2014, p. 181)

Uma vez que “a própria noção de política como pacto que exclui o uso da força só serve para o círculo de cidadãos entre os quais a lei e o direito é a mediação, mas para os bárbaros é legítimo o uso da força, para aqueles que não se submetem à violência direta e aberta”, é preciso estar atento para compreender a violência como regra. (IASI, 2014, p. 182)

4.2 MARCAS E TRAUMAS DA VIOLÊNCIA INSTITUCIONAL

O romance de Brito, visto como sintoma das demandas da literatura contemporânea, nos proporciona conceber a construção dessa memória como recurso para análise do momento atual a fim de compreender, através dos traumas sociais, a violência cotidiana em sua sistematicidade e a violência cometida pelo Estado tanto em sua estrutura jurídica como nas práticas políticas hoje, ao olhá-lo pelo viés contemporâneo. O regime ditatorial estava, *a priori*, sob a égide da legalidade que se incumbia de eleições com a presença de partidos de oposição, publicação de escritos marxistas e assinatura de tratados internacionais contra a tortura. No entanto, estando o poder de decidir o que fere ou não a ordem social arbitrariamente nas mãos do governo militar, essa era apenas uma legalidade que funcionava na “aparência” e que fazia com que o direito e a ausência dele se confundissem. Esse aspecto, como ressaltam Teles e Safatle (2010, p. 11),

[...] nos deixa com uma pergunta que não quer calar: diante de uma situação sociopolítica, como a nossa situação atual, em que campanhas eleitorais são feitas sempre com fundos ilegais; em que a Constituição federal, desde sua aprovação, foi objeto de um reformismo infinito (mais de sessenta emendas constitucionais, sem contar artigos que, passados vinte anos, ainda não vigoram por falta de lei complementar) – como se fosse questão de flexibilizar a aplicação da lei constitucional de acordo com a convivência; em que banqueiros corruptos têm reconhecidas “facilidades” nos tribunais; em que nem sempre é evidente distinguir policiais de bandidos, quem pode falar hoje com toda a segurança que esse modo de conjugar lei e anomia próprio da ditadura militar realmente passou?

Essa permanência encontra-se entranhada no corpo social não apenas culturalmente como também é legitimada juridicamente através da manutenção de parte da Constituição de 1967 na Constituição de 1988 relacionada às Forças armadas, às Polícias Militares, ao sistema judiciário e de segurança de modo geral. Dentre as oito comissões responsáveis pela escrita da Constituição de 1988, estava a Comissão de Organização Eleitoral Partidária e Garantia das Instituições, incumbida dos capítulos sobre as Forças Armadas e a segurança pública, presidida pelo então coronel da reserva e senador Jarbas Passarinho, constando no grupo dos que assinaram o Ato Institucional 5 (AI-5). A subcomissão de Defesa do Estado, da Sociedade e da Segurança defendeu as causas militares garantindo a autonomia das

Forças Armadas, ao colocar as Polícias Militares como forças auxiliares do Exército, regra comum em regimes autoritários, de que temos como exemplo a submissão do P-2, sistema de inteligência das PMs, ao Sistema Nacional de Informações criado em 13 de junho de 1964 - formas de uso de instrumento democrático para legitimação de instrumentos nada democráticos. O aumento do poder do Exército sobre a polícia se deu no período após o fim do regime e a manutenção de seu caráter militar, de defesa do Estado e não da vida humana, intensificou a política de extermínio tão comumente utilizada no período democrático. (ZAVERRUCHA, 2010)

O caráter conciliatório das anistias republicanas no Brasil, incluindo a última em 1979, denuncia o conservadorismo da sociedade brasileira. O esquecimento dos crimes cometidos pelos que enfrentaram o regime serviu de argumento para o perdão daqueles que cometeram crimes em nome e a através dos instrumentos do Estado, como se o peso de cada um dos lados fosse equivalente. Conciliar em detrimento de reparar deixou impune a violência do Estado, característica do jogo de interesses da burguesia, como exemplifica a própria transição da ditadura para a democracia, negociada. “Anistia como reflexo de um dueto historicamente desarmônico”, nas palavras de Paulo Ribeiro Cunha (2010), em *Militares e Anistia no Brasil*.

A anistia, além de deixar impunes os crimes cometidos pelos agentes do Estado, auxiliou na amnésia social, amenizando a violência com que se deram as ações de repressão do período e contribuindo para que ideologicamente o legado da ditadura permanecesse em nossas práticas sociais e dentro das instituições.

Nesse sentido, o autor de *Estive lá fora* (2012) dá ênfase a como essa ideologia se reproduziu socialmente dentro desses espaços institucionais. Através das experiências de Cirilo, emergem os quadros de perseguição dentro da Universidade, não somente representada na figura de delatores infiltrados, mas como elemento fortalecido pelas práticas inerentes à própria dinâmica do ambiente universitário, hostil a posicionamentos progressistas. Durante uma aula, Cirilo entra em confronto com os colegas do curso de Medicina:

Cirilo levantou-se e protestou contra o desconforto. Foi vaiado. Jogaram bolas de papel e pedaços de madeira em cima dele. Os colegas não perdoavam seus cabelos grandes, a calça baixa mostrando os pentelhos, a camisa curta, o ar de desprezo pela turma. Ergueram um aluno de corpo franzino e o empurraram sobre Cirilo, que se levantou e acusou-os de rebeldes sem causa. Viviam em plena ditadura, universitários eram presos, torturados e mortos, e eles se

comportavam como moleques sem educação. Por que não agiam politicamente ao invés de fazerem baderna? Espantou-se com o discurso tomado de empréstimo do irmão Geraldo, não costumava falar essas coisas. Ninguém se defendia das denúncias de Cirilo, intensificando as vaias. Quando ele os chamou de frouxos e covardes, responderam em coro: “Bicha! Maconheiro! Comunista!” Rapazes e algumas moças cerraram carga no apedrejamento, nos gritos e assobios, vencendo espaços que separavam os campos inimigos. Houve troca de murros e pernadas, mas ninguém sacou punhal ou revolver. Quando o tumulto fugia ao controle, o professor catedrático irrompeu na sala com sua equipe de adjuntos. Lembravam dominicanos inquisidores, cães do regime militar envergando botas longas e sujas. O chefe da tropa mandou Cirilo retirar-se e procurá-lo no dia seguinte. Ameaçou os amotinados com o IV Exército e garantiu que poria todos na cadeia, se não se comportassem bem durante as aulas. A turba fez silêncio e a aula teve início. (BRITO, 2012, p. 14 - 15)

O ambiente universitário é palco de inúmeros conflitos e é comparado, no romance, aos ambientes militares, palco de torturas. Diferenças ressaltadas, trata-se dos modos de repressão entranhados nas instituições sociais e de sua disseminação nas práticas cotidianas. Além da reconstrução do investimento no cerceamento político, há também a reconstrução desse cerceamento em outros âmbitos da vida, que refletem o que pregava o regime, como indicado na referência ao controle e à repressão sexual e suas consequências:

Dentro e fora dos quartéis, os estudantes que pensavam ou se comportavam diferente do rebanho geral eram surrados sem compaixão. Um aluno não suportou o preconceito porque era homossexual e enforcou-se num departamento da escola. (BRITO, 2012, p. 16)

A Universidade funcionou durante o período da ditadura militar, em certa medida, dentro de contradições várias. Como observa Renato Ortiz, em *Cultura brasileira e identidade nacional* (2012), são antigas as relações entre cultura e repressão pelo Estado no Brasil, sendo este último responsável pela expansão das instituições culturais. Dessa relação, temos como exemplo o empenho do Estado Novo com a criação do Serviço Nacional de Teatro, de cursos de ensino superior de revistas como *Cultura e Política* – 1941-1945, que atuou como propagadora das premissas do governo. Essa relação se fez fortemente presente no período pós-1964. A reorganização da economia proposta pelo regime militar, com vistas à intensificação da inserção do Brasil no processo de internacionalização do capital direcionou a

sociedade brasileira para um modelo de desenvolvimento do capitalismo, que se caracterizou pela “concentração de renda, crescimento do parque industrial, criação de um mercado interno que se contrapôs a um mercado exportador, desenvolvimento desigual das regiões, concentração da população em grandes centros urbanos”. (ORTIZ, 2012)

Esse direcionamento não estava restrito à política, significando também uma profunda mudança cultural. Vários órgãos, como a Embratel (1965), o Conselho Federal de Cultura (1966), Ministério das Telecomunicações (1967), Embrafilme (1969) e Funarte (1975), foram criados a partir de 1964. Costa e Silva falava em “humanização do desenvolvimento” e Médici em “desenvolvimento psicossocial”, o que, sabemos, na prática representava o controle sobre as redes nacionais de informação e de produção cultural, pautado pelo discurso da segurança nacional. O Estado, dessa forma, estabelecia os critérios e garantia o controle ideológico e político, acompanhados de decretos-lei que ditavam as regras para a censura da produção e dos produtores culturais. (ORTIZ, 2012)

Nesse sentido, a Universidade, contraditoriamente, se tornou palco da reprodução das premissas do governo militar e de confronto dessa mesma reprodução, uma vez que ao mesmo tempo em que eram reproduzidas relações de vigilância e controle, o movimento estudantil se fazia atuante. Em *Estive lá fora* (2012), essas contradições aparecem representadas constantemente de modo a permitir que retomemos essas discussões. Uma dessas aparições é feita através da cena em que Cirilo se dirige a um professor do curso de medicina e ficam aparentes os tentáculos da opressão nas relações interpessoais nas instituições de ensino superior no país, como mostrado no trecho a seguir:

- O senhor acha que eu disponho de tempo para perder com alunos baderneiros? - Não compreendi. - Não se faça de inocente! O senhor conturba o meu departamento, enfrenta os professores e os colegas com esse jeito rebelde. Seus pais nunca o ensinaram a ser decente? O professor mantinha a mesma postura que empregava nas aulas no anfiteatro, a retórica fora de moda, buscando impressionar os alunos e parecer superior ao seu um metro e cinquenta. Usava o massacre como técnica, a lógica dos torturadores nas delegacias. Cirilo apelou ao método infalível de lembrar coisas agradáveis, uma estratégia para não sucumbir ao esmagamento: banhos de rio, cavalgadas, balanço no galho mais alto de uma árvore. (BRITO, 2012, p. 112 -113)

O professor ainda questiona o fato de Cirilo não ser natural do Recife e pergunta se na terra dele não há Universidade. Ao que Cirilo responde:

- Tem uma. Mas é costume na minha terra procurar o Recife. - Por que não ficam por lá mesmo? Tomam as vagas dos nossos estudantes e ainda nos dão de presente um governador comunista. (BRITO, 2012, p. 113)

A menção a Miguel Arraes, prefeito de Recife entre 1960 e 1962 e governador do estado de Pernambuco entre 1963 e 1964, preso após o golpe militar por se recusar a renunciar ao cargo, indica o posicionamento político anticomunista da personagem do professor, que em suas inúmeras ameaças deixa claro que não hesitaria em usar os poderes que suas atribuições dentro da Universidade lhe concediam para prejudicar o aluno considerado comunista:

- O senhor se refere a Miguel Arraes? É histórico gostarmos do Recife. Minha família saiu daqui há trezentos anos e colonizou o Ceará. Cirilo ensaiara exaustivamente com Leonardo e Sílvio o papel que representaria diante do mestre. Decidiram que era necessário manter o controle e fingir humildade, nunca ceder às provocações nem responder aos insultos. O titular dispunha de poder suficiente para expulsá-lo da Universidade, pois fazia parte de uma direita que se organizava desde os primeiros anos da década de sessenta e ganhara mais força com a ditadura. (BRITO, 2012, p. 114)

Esse cenário de vigilância, que também recai sobre o restante do corpo docente e o movimento estudantil, mostra, além do fato de que qualquer manifestação de desacordo com o regime era vista como ideia comunista, ainda que o indivíduo não tivesse nenhum envolvimento com os ideais comunistas, a complexidade do ambiente universitário em relação à política nacional de cerceamento do pensar, defendido e imposto pela população apoiadora do governo, que se encarregava de contribuir com a perseguição política, como sinalizado na seguinte fala de Cirilo:

- Eles nos atormentam todos esses anos, semelhante ao escorpião quando fere o homem. Professores, alunos e funcionários de Universidades são acusados de subversão ao regime militar. Submetem as vítimas a processos sumários, que terminam sempre em condenação. Os professores ficam cinco anos sem direito a ensinar e os estudantes proibidos de cursar qualquer Universidade por três anos. (BRITO, 2012, p. 125)

Somada ao controle ideológico, é retratada a violenta repressão aos movimentos sociais e principalmente ao movimento estudantil, que tinha como uma das pautas a garantia do ensino público gratuito e a reorganização das entidades representativas dos estudantes, fechadas e/ou vigiadas pelo regime, como sinalizado no trecho abaixo:

Pouco depois do golpe de 1964, Geraldo ingressou num curso da Escola de Engenharia, na antiga Universidade do Recife, sendo o primeiro classificado no vestibular. Os estudantes de engenharia tornaram-se conhecidos pela atuação junto aos movimentos sociais e já no primeiro dia do novo regime saíram às ruas protestando contra os militares, numa passeata em direção ao Palácio do Governo. Recebidos à bala pela polícia, dois rapazes morreram. Os manifestantes não se acovardaram diante da força do regime e a escola continuou sendo um espaço em que fervilhavam os ideais revolucionários, o diálogo com intelectuais de esquerda e pensadores. (BRITO, 2012, p. 136)

O autor, ao recontar a história do período da ditadura militar, o faz em um espaço pouco comum nesses relatos, uma cidade do Nordeste. A partir da leitura do romance, é possível pensar essas e outras interconexões entre literatura e história, entendendo-as como narrativas profícuas para esse processo e para o entendimento das violências cometidas pelos apagamentos e esquecimentos na história. Um ponto que requer atenção nesse fato de a representação da ditadura ser feita em uma cidade nordestina evocando as narrativas anteriores da literatura e do cinema nacional, tais como as do romance de 1930 e do Cinema Novo, é que essa representação rompe com os estereótipos que insistem em encerrar, dentre as inúmeras contradições, a imagem do nordestino ora como histérico, apolítico, pacífico, sofrido e resignado ou fanático religioso, ora como a figura engraçada, principalmente a partir das representações feitas pelo Movimento Armorial. Em *Estive lá fora* (2012), essa imagem é questionada ao serem narrados os conflitos que envolvem sindicatos, o PCB, a União Nacional dos Estudantes, o Supremo Tribunal Militar, a Faculdade de Engenharia, Atos Institucionais e o Decreto de Lei 477. Os relatos sobre a atuação de Geraldo como líder estudantil traduzem a intensa participação política do movimento estudantil pernambucano, juntamente com os relatos da violência física sofrida:

Um ano depois, o jovem revolucionário continuava envolvido com as lutas estudantis do curso de Engenharia e ausente das salas de aula. Sofre a segunda prisão. Membros da polícia militar e civil de Pernambuco invadem a casa onde mora e o prendem. Em seguida é

encaminhado ao IV Exército, ficando três semanas numa cela de um metro por um metro e meio, paredes com chapisco pontiagudo de cimento cru, escura e sem um colchão onde pudesse deitar. Incomunicável, tem a companhia de mosquitos, que destroçam sua pele branca e fina, e de homens encapuzados que o levam para longos e intimidantes interrogatórios. Dorme no chão e faz as necessidades conforme o arbítrio do oficial do dia: é escoltado até um banheiro sem porta e senta numa bacia sanitária, de frente para soldados com fuzis apontados em sua direção. Após a estada numa companhia de guardas, transferem-no para outro regimento. Passa a última semana de prisão incomunicável e sem direito à assistência de um advogado. (BRITO, 2012, p. 137)

Nas palavras de Francisco de Oliveira, em *A noiva da revolução* (2008), “O Recife foi, no século XX, uma invenção da esquerda”, para se referir às intensas atividades políticas realizadas na capital pernambucana. Cidade operária, vive no auge da indústria têxtil. Na década de 40, antes da cassação, o PCB tinha maioria na câmara dos vereadores local, o que rendeu à cidade a alcunha de “cidade vermelha” e de, pejorativamente, “moscouzinha”. Exemplo disso foi a vitória dos bancários na greve de 1946, base da esquerda socialista no Recife que chegou a eleger como deputado estadual Jovelino de Brito Silva, hegemonizando o sindicato dos bancários até 1964. Oliveira (2008, p. 98-99) comenta:

No Recife, o PCB era uma realidade política incontestável. Dominava o movimento operário organizado, tinha uma larga penetração nos meios proletarizados não formalmente operários, dispunha de quadros intelectuais importantes, como aliás em todos o Brasil e o no mundo, no auge dos anos 1920 e 1956. [...] A eleição de Pelópidas Silveira, em 1955, e de Miguel Arraes, em 1959, para a prefeitura do Recife, e depois a de Arraes, em 1962, para governador e outra vez Pelópidas, em 1963, não teriam logrado sem o Partido comandando a famosa Frente do Recife.

Com o golpe militar, o Partido Comunista enfraqueceu-se. Segundo Oliveira (2008), a inclinação do Partido à burocratização, o encaminhando para o abandono de seu caráter revolucionário, significou sua desarticulação – declínio que se deveu, segundo o autor, ao não amadurecimento político da classe trabalhadora no Brasil, à ausência de *ethos* revolucionário, à tese do intrínseco reformismo da classe operária. Mesmo com a dura repressão aos movimentos sociais imposta pelo golpe, que fez com que se dissipassem, além do PCB, os diretórios acadêmicos, submetidos a intenso controle e vigilância, havia atividades políticas. Essa persistência da atuação do Movimento Estudantil aparece retratada em *Estive lá fora* (2012), com destaque

para os acontecimentos na Escola de Engenharia da Universidade Federal de Pernambuco:

Eleito presidente da União dos Estudantes de Pernambuco, fechada desde o golpe militar, Geraldo se torna uma referência entre os universitários que o aclamaram. Mais perseguido do que antes pelos órgãos de segurança da ditadura, ele corta todo contato com a família. Já não possui endereço certo, dorme na casa da namorada e dos companheiros, porém nunca se demora mais de semana debaixo do mesmo teto, nem come com ninguém o punhado de sal que a avó afirmava ser uma condição necessária para as pessoas se conhecerem e tornarem-se amigas. (BRITO, 2012, p. 140)

No romance de Brito, a referência à atividade política dos estudantes na Universidade Federal de Pernambuco se textualiza desde as passagens em que são sinalizadas as constantes perseguições e prisões de Geraldo e dos demais estudantes até os conflitos ocorridos dentro e nos arredores da Universidade. Segundo Jacob Gorender (2007), em depoimento sobre sua participação política contra o regime militar, publicado no livro *Movimento Estudantil brasileiro e a Educação Superior*, dedicado ao resgate das memórias dos militantes estudantes através das entrevistas e recolha de memórias da Escola de Engenharia de Pernambuco (EEP – UFPE) e da Escola de Minas de Ouro Preto (UFOP), houve muitas dissidências na esquerda brasileira na época. O PCB se fragmentou em, pelo menos, vinte organizações, ao que atribui seu enfraquecimento, entre as quais estava o PCBR. Uma das correntes mais radicais contava com as investidas de Carlos Marighela na luta armada, com assaltos e atentados. O PCBR seguiu caminho parecido, porém defendia a ligação com as massas e a repercussão entre a classe operária dos atos da organização. Na narrativa, a alusão ao PCBR se dá a partir da filiação de Geraldo, como um endurecimento de sua atuação política:

Um ano mais tarde [Geraldo] é preso novamente, dessa vez em São Paulo, junto com vários colegas que realizavam um congresso da União Nacional dos Estudantes. Após vários dias de detenção, colocaram os nordestinos num ônibus e os devolveram às cidades de origem. Nessa época, Geraldo filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro Revolucionário. Não há registro sobre a data e a forma como Luís Eugênio tomou conhecimento da guinada política do filho, antes vinculado ao velho PCB. É possível que os parentes do Recife tenham sabido desse detalhe por algum informante e, numa viagem de férias ao Ceará, alertado o pai sobre os riscos que o filho corria. (BRITO, 2012)

A retomada da história por Brito se concentra mais nas interfaces do controle político pelo regime e seu alcance nas instituições do que na abordagem da violência física sofrida pelos militantes, relato comum quando se trata da memória da ditadura. A violência, no romance, atravessa as instituições e mostra suas consequências na condição de miserabilidade em que se encontra a população no período do regime, contradizendo as falácias sobre desenvolvimento pregadas pelos militares.

Nessa esteira é que se apoia Ronaldo Correia de Brito, ao escrever seu segundo romance. Propõe-se a descrever um Nordeste, os problemas que o circundam, sem deixar de entrever sua relação com o passado. O passado aqui não visto como factual, mas como potência narrativa e narradora. Evoca a tradição não para aniquilá-la e sim para convertê-la em material necessário à revisão das atrocidades cometidas pelo regime em nome do avanço do sistema capitalista. Acaba trazendo ao leitor contemporâneo um Nordeste politizado a partir da desmistificação de uma essencialidade, que durante todo o século XX, em grande parte dos discursos, preconizou esse espaço como símbolo do atraso, no entanto, em muitos momentos, sem localizá-lo dentro dos jogos políticos geradores de suas contingências sociais. O autor constrói um espaço realista até certo ponto, sem, contudo, negligenciar as zonas de turbulência que acompanharam o final do século XX, na tentativa de oferecer algumas respostas a esse leitor contemporâneo.

O autor põe como peça integrante desse quadro, espaços outros, marginalizados, relegados ao esquecimento. Não se trata evidentemente de um traço novo na literatura brasileira. Mas, dentro da dinâmica do romance, esse “fundo realista”, como denomina o próprio autor, é montado a partir de um viés que mistura um contexto social duro a um efeito de fantasia, mostrando os trabalhadores dos manguezais como atores, ao compará-los aos personagens da peça shakespeariana, *Sonho de uma noite de verão*:

O embotamento do cérebro não apagou a astúcia, ainda sabem que os ricos se incomodam com maltrapilhos sujando o cenário da casa especialmente pintada para o aniversário. Os patrões – como nomeiam os que possuem mais dinheiro do que eles, o que significa a população inteira do Recife – não sentem dor na consciência ao se empanturrarem de comida e bebida, olhando do primeiro andar de suas mansões as palafitas da ilha do Leite, bem ao longe. O incômodo é estético, os pobres criam um fundo realista demais para as sebes bem-aparadas do jardim, os postes de ferro fabricados na Inglaterra e os jarrões de antúrios vermelhos. [...] A comida chega numa vasilha imprestável, jogada sem nenhuma ordem gastronômica: verdura

misturada com pirão, ossos no meio do arroz, feijão e farinha em excesso, tudo subtraído das panelas onde cozinham a comida dos empregados, nunca igual à dos patrões. Que propósito radical sobrevive depois da aparição inusitada? Cirilo sabe onde eles [trabalhadores dos manguezais] moram, já foi algumas vezes aos seus casebres se abastecer de maconha. Saber onde moram e encontrá-los vez por outra nas pontes não cria nenhum vínculo entre eles. Até o personagem Trombudo, que Cirilo se atribuiu por deboche nessa companhia imaginária de atores, representa o papel de um muro ignóbil, uma parede separando os amantes da peça. Constata que o mesmo abismo concebido por Shakespeare entre os personagens populares e os nobres se manteve através de séculos. Só que no poeta inglês o desprezo pelos miseráveis e ignorantes não assume disfarce, é explícito e cruel. (BRITO, 2012, p. 31 – 32)

O emprego da fantasia parece, ao contrário de suavizar, escancarar ainda mais a crueldade do sistema, a sujeira social, as escaras abertas da *urbs*, com seu cheiro de lama podre, suas desigualdades. O olhar político de Geraldo nos apresenta os mecanismos de atuação do poder estatal, mas é através da sensibilidade de Cirilo que conhecemos a marginalidade, das vidas que não merecem ser vividas, que atravessa a cidade em todos os cantos e que a burguesia tenta esconder, denunciando-a como consequência da ordem econômica assegurada pela o regime ditatorial, e o faz comparando homens e caranguejos - numa simbiose já contundentemente construída por Josué de Castro e ressignificada pelo Movimento Mangue Beat -, como podemos ler abaixo:

A ponto de invadir as ruas, águas barrentas cobrem as pilastras de sustentação da ponte e não é possível enxergar os moradores habituais do mangue, os caranguejos de patas sorradeiras, que nas marés baixas escalam paredes como soldados as muralhas de uma fortaleza, para tomá-la de assalto. Formam escadas uns sobre os outros, desmoronam e caem. Os de baixo desistem de sustentar os de cima, abandonam a posição inferior que ocupam na escada de equilibristas e todos retornam à lama. (BRITO, 2012, p. 11)

Em sua escrita, Ronaldo Correia de Brito consegue fazer com que a cidade de Recife deixe de ser mero cenário e se converta em personagem, em um espaço que é marcado pelas forças políticas, e imprima, com sua geografia peculiar, suas marcas físicas e simbólicas nesse contexto e nos indivíduos que a atravessam e que são por ela atravessados. Os indivíduos encontram-se assim profundamente afetados pelos seus muros, pontes, manguezais e pelas marcas do tempo neles estampadas. É como se os personagens estivessem incrustados na cidade, ao ponto de Cirilo se perguntar o

porquê de precisar tanto de Recife para viver. Cirilo corta a cidade, transitando por espaços diversos, do convívio com grupos da classe média e do ambiente artístico, ao ambiente acadêmico, às palafitas, aos sindicatos, às casas de prostituição. O faz marcado por sua origem sertaneja e a partir de sua condição social e tem plena consciência disso, enxerga os limites de sua aproximação e de seu distanciamento dos sujeitos marginalizados:

Pescadores jogam as redes, mais pela aventura da pesca e de beber cachaça do que pela chance de ganhar algum dinheiro com o ofício. Moram no rio abaixo, nas palafitas dos Coelho, que inundam nas marés altas e nas cheias, lá onde o irmão Geraldo prega a cartilha do partido comunista a homens e mulheres miseráveis. (BRITO, 2012, p. 23)

Na citação acima, podemos perceber a preocupação do autor com a desmistificação do mito do milagre econômico propagandeado pelo governo militar e muito acreditado por boa parte da população ainda hoje. Além disso, o autor sinaliza o distanciamento entre o movimento dos trabalhadores, confinado aos ambientes universitários, e os próprios trabalhadores, relegados a uma miséria avassaladora, em que o vício em álcool se tornou alimento e ópio para a realidade vivida:

Eram cinco homens: dois negros, um mulato e dois outros de cor indefinida, a pele amarela impregnada de bilirrubina. Nenhum possuía os dentes completos. Mesmo assim eles riam abusadamente, por nada, como se tivessem acabado de ganhar, sozinhos, o maior prêmio da loteria. - Ou então ficou rico. - Me mudei pra outro bairro. - Podia visitar a gente. Continuamos aqui. - Estou vendo. E os peixes? - O que parece líder ri e escancara a boca com os dentes podres. - Os peixes? Naquele tempo já não tinha. Agora, tem menos. Ri mais. Outro consola: - Mas a cachaça, essa nunca falta. - Quer um gole? O colega levou a chuva e, se não esquentar o corpo, adoece. - É verdade. (BRITO, 2012, p. 25)

Há espaço, ainda, como contraste, para compor uma crítica ao assistencialismo dos EUA, indicando sua influência, as reais intenções em seu apoio às ditaduras latino-americanas, instituindo um fio narrativo que atribui coerência à análise da complexidade do período no todo da estrutura social, conforme podemos averiguar em citação abaixo:

Os carros passam em velocidade, jogam água das poças em Cirilo. Ele sente calafrios e o desconforto da posição de monge meditando

em meio ao barulho, um monge de calça Lee e camisa xadrez. Recebeu da mãe, que ganhou num lote de doações vindas dos Estados Unidos, na campanha União para o Progresso. Segundo o irmão Geraldo, os gringos mandavam donativos ao terceiro mundo – como eles descaradamente chamavam o Brasil e os outros países da América do Sul e Central -, cobrando em troca dos mestiços de índios e negros que se comportassem e não fizessem revoluçõezinhas iguais às de Cuba. A mãe também enviou algumas dessas roupas para o irmão mais velho. Ele cuspiu nelas e pisou-as enfurecido. Cirilo aceitou o presente materno, mesmo ficando ridículo em manequins bem maiores do que ele. Não tinha escolha. (BRITO, 2012, p. 23)

Ao criar um protagonista que não se envolve na guerrilha e contrastá-lo a um segundo personagem que o faz, o autor reconhece seu próprio afastamento, ao tempo que fornece ao leitor os caracteres da opressão do Estado e das consequências sobre a vida das pessoas nos diferentes espaços citadinos. Engendra indivíduos móveis - basta lembramos que a trupe de pescadores está sempre andando de um lugar ao outro - porém não deixa de localizá-los em relação aos grupos a que pertencem, às estruturas sociais a que estão submetidos e suas consequências na vida dessas pessoas e suas contradições. Sobre seu relacionamento com os trabalhadores do mangue, Cirilo:

Constata que o mesmo abismo concebido por Shakespeare entre os personagens populares e os nobres se manteve através de séculos. Só que no poeta inglês o desprezo pelos miseráveis e ignorantes não assume disfarce, é explícito e cruel. O amigo Álvaro não perdoa a promiscuidade e a contradição das esquerdas. A cada maré alta os ribeirinhos convivem com a merda que boia nas águas e se afundam na mais dura realidade. Mesmo assim alimentam de maconha as alucinações da burguesia esclarecida e dos estudantes universitários que vão as ruas morrer pelas causas sociais. (BRITO, 2012, p. 26)

As contradições no cenário político brasileiro, seu quadro de pobreza extrema e distanciamento das camadas populares do epicentro do embate entre trabalhadores e Estado são escancarados pela construção dos personagens do manguezal, elemento que se tornou ícone da cultura e das narrativas sobre Recife em várias obras sobre a região. Segue citação em que o pensamento do personagem Álvaro, companheiro de quarto de Cirilo, mais uma vez é evocado por este para compor as quadros políticos o momento:

Os outros riem com a gozação do chefe, mas o raquitico não se afoba. Para acalmar os nervos, bebe uns tragos na lata. Num lapso de

memória, Cirilo escuta a voz nasalada de Álvaro falando que a esquerda festiva se mistura com a ralé como se fizesse parte dela, se expõe a alguns riscos bem vigiados, mas na hora do perigo real tira a bunda da seringa. A direita, essa, é bem mais coerente: mantém-se no mesmo *apartheid* desde a colonização. Cirilo pede a lata ao magricela, bebe uns bons goles e ri debochado da sociologia política do amigo. Ele fala de riscos como um professor de doenças infecciosas. (BRITO, 2012, p. 27)

As escolhas feitas pelo autor fazem com que o personagem Cirilo seja o próprio ponto de contradição do que o autor chama de “esquerda festiva”, dada a sua incapacidade de se envolver nos confrontos diretos e seu distanciamento dos trabalhadores, apesar de sua consciência política sobre a necessidade de fazê-lo. Em mais um trecho do romance, é possível ver essa crítica ao distanciamento entre os estudantes e os trabalhadores do mangue:

Ele [trabalhador do mangue] se levanta, procura uma esquina onde o movimento de pedestres é bem maior e por isso mais fácil de pedir esmolas. Às costas dele, num muro da Escola Politécnica, caiado de branco, algumas pichações feitas no dia anterior escaparam à vigilância da polícia: “Fora americanos! Abaixo o imperialismo! Viva Cuba!” O companheiro da trupe não sabe ler. E se soubesse? (BRITO, 2012, p. 34)

Questiona-se a cisão entre a condição de analfabetismo de parte da população e o entendimento e a consciência dos grupos mais esclarecidos, ao pôr no mesmo enquadramento as palavras de ordem “Fora americanos! Abaixo o imperialismo! Viva Cuba!”, o conhecimento do contexto histórico que essas frases exigem para que façam sentido, e o indivíduo que tenta sobreviver às consequências desse mesmo contexto, vivendo suas mazelas na própria pele, mas alheio à consciência das causas desses fatos. Complementa esse questionamento, ao indagar se, mesmo que esse indivíduo fosse alfabetizado e conseguisse ler e compreender os sentidos dessas frases, o movimento que elas representam faria sentido para ele. Por fim, segue-se ainda a citação abaixo - longa mas emblemática para as análises que aqui se tenta construir - que aponta a contradição na educação que era oferecida aos trabalhadores, dentro do próprio sindicato, inclusive, e a ressalva de o sindicato ter sofrido intervenção após o golpe militar:

Depois que deixa os pescadores e os brincantes, Cirilo pega um ônibus na praça do Derby e desce na Avenida Guararapes. Não pode

faltar mais uma vez ao emprego, um curso para estivadores em que é professor. As aulas são ministradas pela televisão e ele esclarece as dúvidas dos alunos, acompanha os exercícios, passa as tarefas. A turma de portuários é pequena, homens de várias idades que passam o dia carregando os fardos pesados e chegam morrendo de cansaço nas aulas. Tentam aprender em dois semestres o conteúdo de quatro anos da escola regular. No final do intensivo, fazem exame. Se forem aprovados, entram para o segundo grau, mesmo sem condições reais de concorrer às vagas de uma Universidade. Cochilam olhando a televisão ou escutam indiferentes os professores falarem de assuntos de pouco interesse para suas vidas. A escola funciona no Sindicato dos Portuários, o terceiro andar de um edifício no bairro do Recife, que olha para os armazéns da alfândega e para os navios ancorados. No quarto piso, um puteiro disfarçado de boate ostenta o nome *Yé Yé Drinks*. Nos três anos em que se acomodou ao emprego de fome, Cirilo nunca subiu o lance de escadas que leva ao prazeroso céu do andar superior. Esbarra em marinheiros bêbados, falando idiomas incompreensíveis; em mulheres sumariamente vestidas e com excesso de pintura no rosto; em executivos que dão o terceiro expediente nas camas do bordel. De início estranhou a convivência de um sindicato de homens rudes do porto, que sofreu intervenção após o golpe de 1964, com mulheres pouco recomendadas. Pensa escrever sobre essa promiscuidade, mesmo sabendo que não terá coragem de mostrar seu texto a ninguém, muito menos publicá-lo. Convive com intelectuais, poetas, cineastas, escritores, músicos, pintores, simpatizantes da contracultura, hippies e místicos, todos de alguma maneira impregnados pelos discursos da esquerda, do feminismo e da liberdade sexual. (BRITO, 2012, p. 34)

Apresenta a história coletiva a partir do olhar de Cirilo. Não se trata, pois, de um subjetivismo vazio, em que o indivíduo é livre e pode transitar por onde queria. Ele transita, mas enredado pelos seus pertencimentos, coadunando com o que defende Nestor Garcia Canclini, em *Diferentes desiguais e desconectados* (2005, p. 197):

[...] a ilusão de sermos sujeitos inteiramente livres, que poderíamos mudar de identidade nacional, de classe e de gênero, facilitada pelo anonimato e pela distância das interações virtuais, evapora-se quando o aspecto étnico ou a gestualidade tornam visíveis a história dos nossos pertencimentos numa fronteira ou nas outras aduanas vigiadas das sociedades contemporâneas.

Canclini (2005) defende a necessidade de falarmos em sujeitos coletivos, numa tentativa de fugir das simplificações. A concepção de Canclini se propõe a tratar de sujeitos coletivos, aqueles que são produto de sua situação material, ao mesmo tempo em que carregam consigo a potência de agente a partir de sua relação grupal, não desprezando suas vivências. Destacando as figuras de Marx, Nietzsche e Freud como inauguradores das premissas contemporâneas na noção de sujeito engendrada na

modernidade, Canclini (2005) aponta que a importância deles está na desestabilização do sujeito como uno e coeso, que deteria todo controle da vida humana centrados na razão. O indivíduo como enredado na estrutura econômica, de Marx, como dionisíaco, de Nietzsche, e do Id, de Freud, fez ver o humano como não detentor de controle absoluto sobre suas ações.

A reflexão sobre sujeitos e estruturas recoloca-os dentro do quadro, ainda que intermitente, da consciência e do impulso da ação. Não se trata de mover-se somente por mover-se, mas de deslocar os papéis aprisionadores que auxiliam na manutenção do *status quo* de dominação, com seus tentáculos abrangendo todas as esferas de suas vidas. A tarefa de romper com a utilização, durante séculos, do simbólico na justificativa e corroboração da exploração, como no caso da escravidão negra nas Américas, exige o esforço de filtrar o que há numa concepção de sujeito movente livre, vivendo as benesses do mundo globalizado, interconectado e apto para fazer suas escolhas livremente, que seja articulado nesse projeto de garantir posições privilegiadas de um pequeno grupo sobre os demais.

As teorias contemporâneas que proclamam o indivíduo como nômade, movente, muitas vezes, deixam de entrever o fato de que a maior parte da riqueza mundial está concentrada nas mãos de uma parcela ínfima da população e que essa liberdade de movimento se restringe a uns poucos, enquanto a grande maioria, concentrada nos chamados países periféricos, encontra-se relegada a um quadro de pobreza devastador. Se olharmos por alguns segundos para a realidade da América Latina, se tornará impossível crer que as pessoas sejam capazes de mover-se quando o desejarem fazer, diante de um cenário de pobreza e violência extremas que assolam as grandes capitais dos países latinos.

Ainda que sejamos capazes de realizar atos de vontade, e dentro da infinita capacidade de ação e pensamento dos seres humanos, os indivíduos estão enredados em sua condição social, são formados nela e a partir dela, o que inclui, *a priori*, no nível básico, fundamental, suas condições materiais, por serem elas a instância mínima para sua sobrevivência, além de elemento influenciador das demais esferas da vida pública e privada. Nem o indivíduo produto absoluto do meio e das condições materiais, nem o indivíduo livre e com vontade própria, mas a relação sempre conflituosa entre esses dois processos, envolta nas contradições e violências sociais que assolam as populações pobres do globo. E é nesse sentido que a literatura contemporânea visa a romper com os discursos tradicionais.

No que se refere à tradição literária, quem seriam esses “precursores” com os quais os novos romperam de que fala Beatriz Resende (2008)? No caso de Brito, há pelo menos desde o final do século XIX uma extensa tradição de representação do Nordeste, tanto na literatura como nas outras artes. Desde Euclides, somente para indicar um marco inicial, o Nordeste tornou-se centro das atenções das produções, sobretudo, dos escritos da chamada literatura engajada. A região fortemente reaparece nos escritos do autor. No entanto, um dos pontos que se destacam na obra de Brito é a recomposição desse espaço a partir de pontos de vista que vão coadunar memória regional e experiência individual, circunstanciadas por questões políticas concernentes às ações dos sujeitos nesse espaço sem deixar de se referir à representação do Estado e de suas instituições.

Ao final da narrativa, Cirilo recebe a notícia da morte de um jovem que parece se tratar de Geraldo. O romance termina e ao leitor resta a dúvida quanto ao fato, mesma dúvida carregada pelas inúmeras famílias reais de desaparecidos durante o regime. A última cena mostra Cirilo debruçando-se sobre a ponte, assim como na cena inicial, atordoado pela notícia do suposto falecimento do irmão. Embriagado, Cirilo dança num balé desengonçado, precipita-se e, por alguns instantes, o texto sugere ao leitor que ele irá se atirar nas águas barrentas do Capibaribe. Mas, Cirilo não sucumbe e nem temos a certeza da morte do irmão. Ambos permanecem vivos, meio vivos, meio mortos, como narrativas que poderão ser imaginadas pelo leitor para pensar sobre o momento contemporâneo. Mais do que uma obra que visa a estabelecer uma verdade ou reapresentar os fatos do período da ditadura militar, se olharmos para ele como sintoma de uma demanda do fazer literário contemporâneo, encontraremos a possibilidade de estabelecermos como leitores os paralelos entre o cenário construído apresentado no romance e seus distanciamentos e semelhanças com o contexto atual e sua violência constante.

5 CABEÇA A PRÊMIO: TRÁFICO, ELITE, ESTADO E VIOLÊNCIA NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

5.1 REALISMO E VIOLÊNCIA EM MARÇAL AQUINO

Em entrevista ao *Epílogo*, Marçal Aquino justifica seu investimento na representação dos elementos que envolvem a violência, o submundo e a miséria em suas obras, afirmando, à semelhança de autores como Marcelino Freire e Ferréz, que sua “literatura vem da rua”, influenciada sobremaneira pelas atividades desenvolvidas em sua carreira jornalística, como repórter policial: “Eu vou pra rua. Eu posso ver um tipo de frase, ver uma situação que me dispara a vontade de fazer ficção. Então, o submundo passou pela minha experiência de repórter e veio para dentro de minha literatura por conta disso”. A figura do matador de aluguel, como explica o autor, - que funciona na obra de Aquino, presença marcada em vários de seus textos, como uma chave leitura, a meu ver, para a sociedade brasileira e suas relações entre cidadãos e organização social - surge a partir da realização de uma matéria sobre matadores no Paraguai. A respeito da relação entre realidade e ficção, o autor sugere que a única obrigação que a literatura tem é a de ser honesta, que um escritor com muitas certezas é um farsante. Em suas palavras, a literatura é “o local da mentira” e o realismo não é necessariamente uma verdade, apenas o processo de transformação de “um fragmento de real” em uma “verdade literária”.

A relação comentada por Aquino entre fato e ficção evidencia a dinâmica existente entre eles, indicando o caráter de retroalimentação entre realidade e representação, implicando a impossibilidade de uma representação sem evidências no real e de um real incólume às representações sociais. Desse modo, a obra de Aquino insere-se na problemática do realismo na produção literária brasileira contemporânea, ao fazer parte do fluxo de autores que escolhem essa forma de fazer literário como modo primeiro de representação, encarando os desafios que a reaparição do estilo lhes impõe, de acordo com a problemática abordada sobre a questão na primeira seção deste trabalho.

Para Tânia Pellegrini (2007), em *Realismo: postura e método*, o realismo posto em prática por autores contemporâneos advém de “um olhar feroz”, que se distancia do que ela chama de “olhar solidário ou apenas curioso” dos autores pioneiros do

realismo no Brasil, alimentado agora pelas temáticas que envolvem o urbano, como atesta ao afirmar que:

A imaginação predominantemente citadina que alimenta a ficção de hoje reconfigura as tensões entre o "de dentro" e o "de fora", refletindo-se nas mediações entre a organização social urbana e a forma artística, que parece resultar, não só, mas também – frise-se –, em representações explícitas, documentais, figurativas, veristas, naturalistas; realistas, enfim. Vejam-se, por exemplo, as histórias escritas por presidiários ou o registro do cotidiano violento e excludente das periferias; são testemunhos diretos, histórias de vida, de percursos e contrastes urbanos, sustentados numa espécie de embricamento entre o etnográfico e o ficcional, parecendo ultrapassar, na sua violência paroxística, os limites da própria representação. (PELLEGRINI, 2007, p. 152)

Pellegrini inclui a obra de autores como Ferréz, Aquino, Paulo Lins e Patrícia Melo, na primeira categoria definida por Ângela Maria Dias (2005, p. 94), quando esta última trata da "dramatização do princípio da crueldade como perspectiva existencial e diretriz da organização formal". Essa primeira categoria diria respeito às obras que investem na "crueldade propriamente dita, dolorosa e sem escapatória". A violência, uma constante na literatura contemporânea desde seus primórdios, parece ter aflorado a partir do período da ditadura militar, em que a sociedade pode presenciar as atrocidades que o Estado é capaz de fazer diretamente, e aparece agora em seus meandros indiretos indicando como a forma de organização que temos é capaz de violentar as pessoas, com sua configuração econômica e com suas medidas governamentais, seja dentro de uma ordem, de uma legalidade e do que se estabelece socialmente, seja nos mecanismos de uma ilegalidade, que, em grande parte da vida social, faz de modo constante parte da lógica da organização social e econômica se tornando parte das regras do jogo capitalista, suas práticas e motivações, em um estágio atual da economia global em que o acúmulo de capital e a guerra se intensificam como forças motrizes da chamada civilização, acentuando as atrocidades do processo de modernização que caracterizou os últimos séculos.

A literatura contemporânea brasileira, sem dúvidas, tem empregado grandes esforços na produção de prosa, em especial, na produção de contos. Rinaldo de Fernandes (2012), em artigo intitulado *O conto brasileiro no século XXI*, arrisca afirmar que nesse gênero literário tem acontecido a maior arremetida, expondo as inovações de linguagem e de temática. Para o autor, há algumas vertentes que podemos utilizar

para analisar a produção contista contemporânea, como exposto a seguir, que nos auxiliam a pensar a problemática do regionalismo atual:

Disse, de início, que o conto tem sido o gênero de destaque em nossa literatura. Observo, nesse sentido, cinco vertentes principais do conto brasileiro do séc. XXI: 1) a da violência ou brutalidade no espaço público e urbano; 2) a das relações privadas, na família ou no trabalho, em que aparecem indivíduos com valores degradados, com perversões e não raro em situações também de extrema violência, física ou psicológica; 3) a das narrativas fantásticas, na melhor tradição do realismo fantástico hispano-americano, às quais se podem juntar as de ficção científica e as de teor místico/macabro; 4) a dos relatos rurais, ainda em diálogo com a tradição regionalista; 5) a das obras metaficcionalis ou de inspiração pós-moderna. O que une todas essas vertentes é o olhar cruel e irônico sobre as situações configuradas. O olhar cruel sobre a existência que os nossos melhores contistas herdaram de Machado de Assis. (FERNANDES, 2012, p. 175)

O relato de Fernandes se faz importante para nossa análise por arrolar o fato de que a obra de Marçal Aquino se relaciona, se não com todas, com quase todas essas delimitações de vertentes da literatura brasileira contemporânea, ainda que nosso objetivo aqui não seja classificatório. Em seu *O invasor* (2011), aparecem a violência e a brutalidade do espaço citadino, ainda que o autor não recorra a um grande número de cenas explícitas de teor violento, o caos urbano e a iminência e, também, concretização da violência se faz em sua presença constante. Os relatos rurais e o diálogo com a tradição regionalista aparecem em *Famílias terrivelmente felizes* (2003), coletânea de contos escritos por Marçal Aquino, e em *Cabeça a prêmio* (2003) ressemantizados pelas problemáticas contemporâneas. Assim como a degradação do indivíduo e as perversões perpassam toda a obra, tudo pode ser lido por um viés da metaficção, que expõe as frestas da história de um país mergulhado em uma violência estrutural que nem sempre é evidenciada nessa mesma produção literária contemporânea, em favor da violência mais evidente.

Para Mônica Miranda (2006), em trabalho sobre *Famílias terrivelmente felizes* (2003), “as narrativas descrevem uma sociedade que nasce da violência e se mantém pelo seu exercício, condenando as pessoas à falta de perspectiva, à desilusão e ao abandono”. No relato de Miranda (2006), há algo exposto de forma um tanto despretensiosa que nos chama a atenção: trata-se da questão das “regras sociais” como formas de opressão. Analisemos:

Ideias de suicídio narradas na primeira pessoa, angústias profissionais e discriminações de raça, gênero ou deficiência física são pretexto para tratar de temas como a lógica de dominação e exclusão que perpassa a vivência de personagens pertencentes a estamentos sociais diversos como os de profissionais liberais, assalariados, operários e marginalizados. Aquino se aprofunda nas causas ou consequências da violência desenfreada e mostra, em sua narrativa, momentos em que *regras sociais se transformam em imposições e opressões*. (MIRANDA, 2006, p. 26)

A análise realizada por Miranda (2006) ressalta a característica da obra de Aquino de explorar mais do que apenas as consequências geradas pela violência, como em parte significativa da produção cultural brasileira, se dedicando a suas causas, sinalizando, ainda, a transformação das regras sociais em opressões, o que nos remete a ver a violência, não como distúrbio, mas como regra. Em Aquino, essa regra não se impõe pela constância, como aparece costumeiramente em análises sobre violência em uma perspectiva mais tradicional, já que a violência não vira regra apenas porque se tornou rotineira e presente na vida das pessoas de modo mais explícito, mas, sim, porque faz parte do próprio modo de organização social moderna, no Brasil, desde a colonização, com a escravidão, base das relações de exploração, que estão no alicerce do sistema de acumulação capitalista. Miranda (2006) não trata propriamente dessas questões, mas sua fala remete a uma análise mais complexa do que vem a ser o fenômeno da violência, que não se conforma apenas em delimitar como causa o suposto caráter violento do homem.

Outro trabalho importante sobre a escrita de Aquino, produzido por Fábio Marques Mendes (2015), que analisa também o livro de contos *Famílias terrivelmente felizes* (2003), constrói uma leitura fundamental para o entendimento da violência como sistema. Em *Realismo e violência na literatura contemporânea*, um dos objetivos de Mendes (2015) é analisar a representação do núcleo família - elemento fortemente marcado nessas narrativas, como o próprio título do livro sugere - e sua confluência com o poder do Estado, chamando atenção para a necessidade que a literatura contemporânea encontra de questionar o modelo democrático pós-ditadura militar, balizado no que ele classifica como o “funcionamento perverso do sistema social brasileiro”. Conforme explana o estudioso:

A crítica ao modelo de família na literatura de Aquino diz respeito tanto à família no sentido nuclear (pai, mãe e filhos), ou seja, conformada

aos ideais pequeno-burgueses e prefixada como valor e ideologia ao longo do século XIX, quanto à família no sentido positivista de unidade celular da sociedade, adequada à concepção sociológica de Émile Durkheim (2000). Tais concepções estão intrinsecamente ligadas à de Estado-nação, como apontaram os estudos de Friedrich Engels (2000). Hannah Arendt, por sua vez, também sugeriu a relação entre Estado e família ao definir a sociedade como “o conjunto de famílias economicamente organizadas de modo a constituírem o fac-símile de uma única família sobre-humana” (2010), sendo que sua forma política de organização é denominada modernamente como “nação”. Assim, as narrativas de Aquino colocam em relação dialética a esfera do macropoder, o Estado brasileiro pós-regime militar, e a esfera do micropoder, verificado nas representações familiares. Entretanto, é preciso adiantar aqui que as famílias dos contos de Aquino não são aquelas de tipo pequeno-burguês convencional, nem remetem ao ideal de família burguesa, mas, ao contrário, são impossibilitadas de reproduzir esses dois modelos. Isso tudo reforça a proposta do autor, qual seja, mostrar o funcionamento perverso do sistema social brasileiro por meio das pequenas narrativas. (MENDES, 2015, p. 29-30)

Mendes (2015) confere destaque à problemática da família entendendo-a como produto da concepção de família pequeno-burguesa, fruto da ideologia, associada, portanto, diretamente ao modelo de organização econômica e ao Estado-nação moderno. A crítica social feita por Aquino pode ser interpretada tomando-se como eixo as fraturas nesse modelo familiar e a impossibilidade, dialeticamente instaurada, de aceitá-lo e elegê-lo como o ideal ao passo em que suas incoerências emergem na estrutura social, fundamentando, inclusive, as inúmeras violências que comumente o caracterizam. Mendes (2015) afirma que as famílias retratadas por Aquino “não são aquelas de tipo pequeno-burguês convencional, nem remetem ao ideal de família burguesa”. O que está em quesito, mais do que histórias de famílias esfaceladas que se distanciam do padrão imposto, é a complexidade dessa forma de relacionamento nuclear, dificuldade localizada nas consequências que o ato de inserir os indivíduos obrigatoriamente em um único modelo traz, entendendo-a como mais uma instituição que auxilia no todo da organização social, contribuindo para a perpetuação de relações violentas, asseguradas pela obrigatoriedade da consanguinidade.

Essa literatura contemporânea, ainda que não tenha mais uma crença num projeto redentor, não abandonou seu propósito de questionar as ordens dadas, as estruturas forçosas, a organização estabelecida. Como discutem Schollhammer (2009) e Ginzburg (2012), a “falta” de um projeto, ou sua não materialização de modo claro, é reflexo próprio do momento atual de desenvolvimento desenfreado do sistema

capitalista, do mundo caótico e desordenado, que a literatura tenta encenar. Daí terem surgido tantas análises literárias pautadas nas ideias de dissolução – de base pós-estruturalista, como explicado na em momento anterior, neste trabalho -, e na ideia de fragmentação dos sujeitos. Talvez se faça necessário questionar de forma mais clara e incisiva o porquê desses sujeitos estarem esfacelados, o que há de impulsionador e de paralisante nesse esfacelamento.

Marçal Aquino nasceu em Amparo, interior de São Paulo, em 1958, graduou-se em Jornalismo pela PUC-Campinas, em 1983. Sua produção literária conta com romances, contos, novelas, poemas e roteiros para o cinema e para a televisão, entre os quais estão seus principais trabalhos: a novela *O invasor* (2002), os romances *Cabeça a prêmio* (2003) e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005) e os livros de contos *Faroestes* (2001) e *Famílias terrivelmente felizes* (2003). Sobre a classificação de seus textos no gênero policial, o escritor alega que não se incomoda, mas acha redutor, apesar de não negar o gosto pelo exercício do gênero e sua inspiração em autores como Raymond Chandler, Jim Thompson, Rubem Fonseca, Mafra Carbonieri, Ricardo Piglia, Cormac McCarthy e Scott Smith.

Para o cinema, o escritor produziu roteiros juntamente com o diretor Beto Brant, com quem vem estabelecendo uma forte parceria, para os filmes *Os matadores* (1997), *Ação entre amigos* (1998), *O invasor* (2002) e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2012). Firmou, também, parceria com o diretor Heitor Dhalia, nos filmes *Nina* (2004) e *O cheiro do ralo* (2007). Para a Televisão, produziu roteiros para as séries *O caçador* (2014), *Força-tarefa* (2009 – 2011) e *Supermax* (2016). O contato com o cinema, que o autor declara ter tido desde cedo antes mesmo do contato com a televisão, quando o acesso era ainda escasso, aparece vigorosamente em sua escrita, na organização do enredo, na concisão do texto, nos cortes cinematográficos das cenas.

A prosa de Aquino consegue, a partir de situações e personagens muito específicos, tratar de questões bastante complexas referentes à organização da sociedade brasileira. Seus personagens estão imersos em contextos aparentemente fora da sociedade e isolados do que seria seu funcionamento normal. No entanto, a construção da narrativa e a movimentação dele confeccionam um painel social complexo em que são escancaradas as relações políticas que movimentam a dinâmica social. Exemplo evidente disso podemos encontrar na novela *O invasor* (2002), que tem como eixo a história de dois empresários, Alaor e Ivan, que contratam

um matador de aluguel (Anísio) para executar o sócio majoritário deles, Estevão, em uma empresa de engenharia. A ênfase é conferida à personagem de Anísio e à reviravolta por ele causada após o assassinato de Estevão, ao exigir participação nos negócios da empresa, se tornando assim o motor da narrativa.

Em seu trabalho intitulado *Prosa calibre 38: um estudo sobre a personagem Anísio na novela e no filme O invasor (2010)*, Marcílio Borba Guedes sublinha a importância da personagem como “verdadeira força motriz do enredo da novela”, evidenciando, desse modo, as correlações entre “mundo do crime” e “sociedade”, desfazendo a suposta divisão existente entre elas. Na perspectiva de Guedes, Anísio se converte no elo entre os dois mundos rompendo e questionando a distância imaginada entre eles. Como afirma o autor:

É exatamente nessa virada do enredo que *O invasor* se torna uma obra além do que ela inicialmente propunha: vasculhar o mundo dos matadores de aluguel assim como o submundo do crime numa cidade grande. Anísio, ao invadir o mundo de classe média alta, acaba por unir favela e cidade, negros e brancos, nordestinos e sulistas, embora fique claro desde o início que todos são vilões. (GUEDES, 2010, p. 36)

Aquino se utiliza dessa estratégia de apresentar personagens que ligam contextos, e eleger primordialmente a figura do matador que perpassa várias de suas narrativas, figura que já se fizera ícone no conto *O cobrador (2012)*, de Rubem Fonseca, e em *O Matador (1995)*, de Patrícia Melo.

Também no romance *Cabeça a prêmio*, de 2003, uns dos núcleos centrais da história é protagonizado por dois matadores de aluguel, narrado em terceira pessoa mais bem próximo da perspectiva de um deles, Brito. A dupla trabalha para fazendeiros, os irmãos Menezes, que também participam ativamente do tráfico de drogas, exportando cocaína para a Bolívia. A composição da narrativa se dá a partir de duas histórias paralelas: uma envolvendo a família Menezes e a outra sobre a história de vida de Brito, que realiza “serviços”, assassinados encomendados, para os irmãos Menezes. O modo de contar a história mais próximo do olhar de Brito desperta no leitor a sensação de que o trabalho realizado por ele é um trabalho como outro qualquer, impingindo a sensação de normalidade, em uma primeira leitura. Quando conhecemos as histórias das pessoas assassinadas e, principalmente, os motivos que levam os Menezes a encomendarem esses assassinatos, a teia de leituras possíveis sobre a sociedade brasileira se estabelece e a análise ganha contornos mais densos,

em que se pode ler a coexistência da ilegalidade no plano do legal e da confluência de trâmites entre poder público e poder privado, ambos funcionando como peças de uma mesma engrenagem.

Sem dúvidas, Aquino lança mão dessa estratégia de utilizar histórias bem específicas a partir das quais nos é apresentada uma série de relações que caracterizam a sociedade brasileira calcada na violência, de modo a conectar a violência de contextos marginalizados à violência estrutural do funcionamento político e social do país. Desse modo, em nossa leitura, a personagem principal dos contos de Aquino é o emaranhado de relações sociais, o modo como a violência está configurada em nossa sociedade e a explicação dessa violência em suas causas e não mais focalizada em seus efeitos imediatos, sangrentos.

Partindo desse pressuposto, a análise do romance *Cabeça a prêmio* (2002), objeto de estudo desta seção, se fará levando em conta o painel construído por Aquino sobre as relações que envolvem a marginalidade, a ilegalidade, o papel do Estado e a violência como instrumento necessário a sua manutenção. O objetivo aqui é compreender como esse modo de organização social, econômica e política se utiliza tanto da ilegalidade como da legalidade para continuar funcionando. O “dentro” e o “fora” são vistos como dois lados de uma mesma moeda. O legal, definido pela Constituição, é facilmente “desobedecido” pela classe que dirige o Estado, uma vez que dirigi-lo implica estabelecer as regras, ainda que elas não estejam escritas, implica ainda que as regras escritas existam apenas para uma parte da população, para repressão e obediência, como será explanado a seguir.

5.2 TRÁFICO DE DROGAS: O CENÁRIO E O INIMIGO SÃO OUTROS

Em *Cabeça a prêmio* (2003), na história que apresenta o tráfico de drogas, matadores de aluguel, cenários de prostituição, a violência confere uma quebra de expectativa ao promover uma mudança de contexto em relação à grande parte da produção literária e cinematográfica brasileira. O cenário do tráfico de drogas aqui não é o das grandes favelas das grandes cidades brasileiras, incrementado pela guerra das drogas estabelecida entre policiais, braço armado do Estado, e traficantes, “poder paralelo”. A narrativa de Aquino opta por desviar o olhar do chamado tráfico varejista para a produção e venda de drogas a atacado. A história se passa em uma cidade do

interior e gira em torno do núcleo da família Menezes, mais especificamente dos irmãos Mirão e Abílio, fazendeiros e traficantes de cocaína, que fazem uso dos serviços de Brito e de Albano, dois matadores de aluguel, para resolver suas desavenças pessoais, financeiras e políticas.

A problemática do tráfico de drogas ilícitas, talvez o mais evidenciado quando se fala de violência nas últimas décadas, ganhou destaque tanto nas mídias jornalísticas como na produção cultural, como confirma o vasto número de obras empenhadas em retratá-lo. A expansão do número de produções sobre esse tema coaduna com o contexto contemporâneo de redemocratização em que, espantado o fantasma da ditadura militar, outras questões começaram a ser postas em pauta, coincidindo com o aumento populacional nas grandes cidades e a expansão das favelas. Mas do que isso, a maior inserção do tema se deveu a uma mudança mesmo no paradigma de atuação da esquerda brasileira que se nota no continente latino-americano desde a década de 1970, passando de uma luta contra os estados autoritários a uma luta contra as várias formas de autoritarismo, como nos esclarece Victor Hugo Adler Pereira (2007):

Ao enfatizarem questões tradicionalmente consideradas secundárias nas lutas partidárias ou sindicais, como as desigualdades de gênero e de raça, os novos movimentos sociais trazem à cena política novos atores sociais e colocam em xeque as práticas políticas tradicionais. A produção de uma cultura vinculada à política toma direções e sentidos diferentes dos que caracterizaram uma cultura de esquerda, que teve seu apogeu no Brasil nos anos 1960, nas lutas contra a ditadura militar. Neste estudo, dou continuidade à discussão que venho realizando em minhas pesquisas, sobre os possíveis comprometimentos dessa produção cultural e das práticas em que se fundamenta com a consolidação de projetos neoliberais no Brasil a partir dos anos 1990, de políticas da “visibilidade” e da “inserção social”. (PEREIRA, 2007, p. 13)

Sobre essa mudança de paradigma, o autor esclarece:

Configura-se, a partir dos anos 1990, a crescente influência nos movimentos sociais de um discurso sobre a pobreza e a questão social bastante distinto daquele dominante nos anos 1960. Associa-se a esse discurso a proposta de suprir as deficiências do Estado neoliberal, que tem como meta se ausentar cada vez mais no atendimento das necessidades da população; daí a proliferação de Organizações Não Governamentais (ONGs) a partir daquela década. A atuação dessas ONGs relaciona-se diretamente à importância crescente na política brasileira do “jogo de identidades”. A arte e a cultura exercem papel importante nos projetos socioeducativos com

crianças e jovens das ONGS, declaradamente como instrumento de construção da autoestima, mas também na função de vitrine das empresas que, anunciando nos meios de comunicação o reconhecimento de sua responsabilidade social, patrocinam atividades ditas de inclusão social. (PEREIRA, 2007, p. 13)

Pereira (2007) sinaliza ainda os contrastes entre as produções do período anterior e as surgidas após o golpe militar, em que predominava uma preocupação com a explicação estrutural para as mazelas sociais, de acordo com o exposto a seguir:

[...] Desse modo, enquanto na arte participativa ou engajada do Brasil nos anos de 1930 ou de 1960 predominava o enfoque do pobre ou do marginal em uma teia de relações que remetiam às mazelas de uma economia estruturada de modo injusto, apoiada num sistema político opressor, a partir dos anos de 1990 começa a surgir no país uma literatura que situa seu círculo de observação e indagação em espaços comunitários delimitados e submetidos à carência dos bens e serviços que abundam em outros espaços sociais. Esta última perspectiva sugere, muitas vezes, apenas a constatação da má distribuição dos recursos, em determinados locais quase que marcados pela maldição ou por um estigma irracional, e não a consciência quanto à natureza de um sistema em que a desigualdade é fator estrutural e, portanto, a regra. Relacionada ao relevo concedido à particularidade das experiências de sujeitos excluídos na construção de projetos políticos, surge uma produção cultural em que se busca dar voz a essas particularidades. (PEREIRA, 2007, p. 14)

Constrói-se, assim, um “rosto” para a pobreza e para a criminalidade. Essa leva de produções que pretendem dar visibilidade às pessoas marginalizadas, necessária e urgente, não se configurou sem contradições várias, como em toda representação.

Nessa teia representacional, a narrativa de Aquino elenca elementos outros no tratamento do tema da violência e do tráfico de drogas no Brasil. O cenário não é mais o das grandes favelas e dos confrontos entre traficantes e a policiais. Busca o ponto inicial do trajeto da mercadoria ilícita, a gênese de sua produção, os indivíduos e as relações que dele fazem parte, bem como as instituições envolvidas. As características entre as representações dos indivíduos e das relações ora se aproximam, ora se distanciam das representações comuns de traficantes de drogas urbanos. O contraste começa pelo modo de vida dos irmãos Menezes, que são fazendeiros, ricos. A festa oferecida pelos irmãos à comitiva de um chefe do tráfico do Cartel de Cali com o qual têm negócios caracteriza o ambiente de riqueza. Sobre essas condições, podemos ler no romance o fragmento seguinte:

O piloto se movia à vontade na festa que os Menezes davam para recepcionar um chefão de Cali. Festa chique – com bufê, garçons e músicos vindos de Porto Velho – e muito barulhenta. Era uma noite chuvosa, mas isso não atrapalhava: uma imensa lona azul protegia a área onde as pessoas se aglomeravam em mesas e numa pista de dança improvisada. Fazia muito calor. As mulheres haviam caprichado nos vestidos, nos cabelos, nas joias e na maquiagem. Boa parte dos homens usava terno. Até mesmo Mirão se apertava num paletó cinzato. Ele e Abílio conversavam com o colombiano numa das mesas. O sujeito tinha a pele escura, olhos puxados e cabelos escorridos. Era imberbe. Quase um índio. Parecia inofensivo, mas sua ficha na Interpol o classificava como um assassino cruel e como um nome em ascensão no Cartel de Cali. (AQUINO, 2003, p. 39 - 40)

A cena contrasta com o ambiente ao qual costumamos associar o tráfico, enfatizado pela mídia e associado à pobreza. A própria descrição do chefe do tráfico colombiano o classifica como aparentemente inofensivo, de um sujeito que em sua fisionomia não oferece riscos, para em seguida fazer a ressalva de que sua ficha policial o colocava como um procurado traficante cruel. Por trás da aparência civilizada, encontra-se a violência. Movimento semelhante acontece com a apresentação de Mirão e de Abílio. Os Menezes são apresentados ao leitor da seguinte forma:

O homem era Valdomiro Menezes. Mais conhecido como Mirão. Um animal de grande porte. Brito havia se encontrado com ele pela primeira vez três anos antes. Pesava mais de 150 quilos. Sujeito calmo, bonachão, quase bovino. Até que alguma coisa o tirasse do sério. Existiam duas maneiras de lidar com ele, caso estivesse enfurecido. A primeira era fugir para bem longe, mudar de nome, de país. A segunda, com uma arma na mão. De preferência, uma bazuca. Tinha um irmão, Abílio, seu oposto. Magro, tenso, uma pilha. Nervoso, destrambelhava de vez. Solteirão, diziam que era bicha. Uma vez espancou uma menina num hotel de Porto Velho. Brito estava junto, pensou em interferir. Mas, com Abílio, não valia a pena. Os irmãos Menezes. Na verdade, os dois eram terríveis quando se descontrolavam. E isso acontecia com certa facilidade. Existira um terceiro Menezes, Nicanor, que Brito não chegou a conhecer. Já estava morto quando começou a trabalhar para Mirão e Abílio. Havia um boato, difícil de ser confirmado, de que os dois tinham tramado a morte do irmão. No começo, os Menezes eram fazendeiros e contrabandistas. Depois, aderiram ao pó e, nos últimos anos, às armas. Um império, que comandavam de uma fazenda na região de Aripuanã. (AQUINO, 2003, p. 36 - 37)

Mirão é também descrito como tranquilo apenas na aparência, extremamente violento e descontrolado, faz um tipo calmo e engraçado. Já Abílio é descrito como tenso e nervoso já em sua aparência. No entanto, o emblema da homossexualidade, que quebra o protótipo de masculinidade associado ao mundo do crime, traz uma fissura na representação. A esse respeito, o narrador faz questão de enfatizar que “na verdade, os dois eram terríveis quando se descontrolavam”. A violência está incrustada nas relações que os dois estabelecem com as pessoas e com o negócio, inclusive entre os próprios irmãos, como sugere o comentário sobre o assassinato de Nicanor, terceiro irmão, que teria sido tramado por Mirão e Abílio. Nicanor era irmão gêmeo de Abílio e não aceitava o fato de o irmão ser homossexual. Em certa ocasião, espancou o irmão e seu namorado, deixando o primeiro com uma seqüela no rosto eo segundo sem a visão e sem a fala. Nicanor encomenda a morte de Abílio para Albano, que informa o alvo sobre as intenções do irmão de “acabar com a pouca-vergonha”, se referindo à sexualidade de Abílio. Abílio oferece o triplo do valor a Albano para que ele inverta a situação e mate Nicanor. Do mesmo modo, anos depois, quando Mirão espanca brutalmente Abílio por conta de uma informação que ele não havia lhe passado, Abílio decide se vingar do irmão pedindo para que Albano mate Elaine, filha de Mirão, “enquanto criava coragem para mandar matá-lo também”. (AQUINO, 2003, p. 156).

Os traficantes aqui pertencem a outra classe social, responsáveis mesmo pela produção e distribuição da droga, atuam no atacado e não o varejo como os traficantes menores. Utilizam-se da violência em suas relações, mas também a terceirizam quando necessário, com o uso dos serviços dos matadores de aluguel. Não precisam enfrentar a polícia no corpo a corpo diariamente, não são estigmatizados socialmente, nem expostos na mídia como a causa central da violência urbana que precisa ser eliminada urgentemente. Compõem a classe dominante e até os serviços de violência de que se utilizam são pagos dentro de relações trabalhistas. Albano e Brito são empregados dos Menezes, assim como Dênis, o piloto que transporta a droga até a Colômbia, além de fazerem uso da “troca de favores”, como fica claro na cena em que Mirão vai até o Paraguai buscar Elaine que havia fugido de casa, em transcrição a seguir:

Mirão tivera problemas para sair do Paraguai. Quando procurou por Lucas Cerqueira no hotel, o rapaz da recepção disfarçou e deu um

jeito de avisar a polícia. Mirão precisou inventar uma história para explicar sua relação com o pistoleiro morto. Que não adiantou, não convenceu os policiais paraguaios. E ele teve de acionar o primeiro escalão de seus contatos, mexer os pauzinhos, como se diz, para ser liberado. Claro que ficou puto com isso. Odiava dever favores. (AQUINO, 2003, p. 149)

Os irmãos fazendeiros começaram como contrabandistas – não é dito na narrativa qual era o objeto do contrabando -, em seguida, enveredaram pelo comércio ilegal de drogas e depois pelo comércio ilegal de armas.

Na sociedade, de modo geral, a questão do tráfico de drogas ilícito no Brasil se tornou um instrumento de controle social da população pobre através da criminalização da pobreza. Várias ações arbitrárias executadas pelas forças policiais são vistas como necessárias pela sociedade muito influenciada pelo alarde feito pela mídia juntamente com a demonização do traficante, estigma que se estende aos moradores de favelas de igual modo, validam a violência cometida pelo Estado, entre elas, a pena de morte ilegal através de execuções sumárias. Assim, o problema do tráfico de drogas é transformado em uma verdadeira “guerra contra as drogas”, encontrando respaldo na população, no discurso religioso e no próprio sistema penal. Cria-se, desse modo, o mito do “poder paralelo”, igualando forças e apagando o fato de o tráfico ser produto de um sistema e sustentando, também, por um Estado e seus interesses, tanto econômicos como de controle social, elegendo um “inimigo interno” como alvo a ser combatido e também como bode expiatório dos problemas da nação. (MORAIS, 2006) No discurso oficial, propagado pelas classes média e alta, o culpado pelos problemas do país é o pobre, negro, periférico, que, de acordo com esse pensamento, não quer contribuir para o progresso nacional e precisa, então, ser eliminado.

Esse discurso deixa de ver uma questão maior, que é fato de o próprio Estado, lido aqui em seu caráter burguês, ajudar a sustentar o tráfico, dentro de sua característica própria de comando da legalidade, através da criação e execução das leis, que, como dito, criminalizam a pobreza, e através da ilegalidade através da burla dessas leis quando lhe convém e da criação de códigos e práticas paralelas. Como explica Moraes (2006), não são muitas as regiões produtoras de maconha e cocaína, as drogas mais comuns, que para chegar até os grandes centros urbanos, “depende de uma complexa rede de transporte atacadista de drogas produzidas em outros

estados (caso da maconha) e em outros países (caso da cocaína)” (MORAIS, 2006, p. 118). Dessa forma, o que se tem é que:

[...] a complexidade desse processo envolve vultosos investimentos e um grau elevado de corrupção de agentes estatais que poderiam frustrar a circulação da droga. Isso envolve um nível de relacionamentos, articulações e poderes – inclusive econômicos – do qual não são dotados os agentes do tráfico das favelas, que, via de regra, se limitam ao varejo da droga. O comércio atacadista das drogas recebe investimentos e coordenações de membros das classes mais favorecidas, que se escondem atrás de operações financeiras e lavagem de dinheiro. A ilicitude do tráfico, se para o segmento varejista significa risco de prisão ou morte, para o segmento atacadista, representa aumento dos lucros. (BATISTA *apud* MORAIS, 2003, p. 41)

O tráfico de drogas alimenta também o tráfico de armas, que se converte em elemento lucrativo para alguns agentes politicamente influentes, por também depender dessa rede de transporte e de trâmites ilegais licenciados por agentes do próprio Estado. Moraes (2006, p. 118) explica que:

[...] da mesma forma, o armamento pesado utilizado pelos agentes do tráfico varejista demanda uma complexa rede de contrabando. Por suas semelhanças com o mercado atacadista das drogas, o tráfico de armas é dirigido e recebe investimentos de membros de classes sociais econômica e politicamente influentes. Logo, os conflitos armados do tráfico de drogas proporcionam largos lucros a grandes investidores do contrabando de armas. Também nesse mercado, em algumas circunstâncias agentes estatais – principalmente das forças armadas e polícias – “lucram” com o fornecimento clandestino de armas a agentes do tráfico de drogas. Contudo, é a indústria bélica transnacional – com destaque para a de países como EUA, Israel, Rússia, Alemanha e Suíça – a maior beneficiada com este comércio produzindo legalmente armas que são utilizadas pelos agentes do tráfico e pela polícia.

Segundo Antônio Rangel Bandeira, pesquisador do projeto de Controle de Armas da ONG Viva Rio, em depoimento à CPI das Armas, em 2011, o maior problema do Brasil quando se refere ao tráfico de armas é interno e não externo como costuma proclamar as autoridades brasileiras. De acordo com ele, 93% do armamento ilegal do país provêm do tráfico interno e 63% dessas armas foram comercializadas

legalmente antes de irem para o narcotráfico. Bandeira (2011) aponta três hipóteses para o tráfico interno de armas:

Primeira hipótese: o próprio lojista vende direto para o narcotráfico. A CPI do Congresso estourou uma loja enorme em Pernambuco chamada o Rei das Armas e comprovou que ela abastecia todo o crime organizado do Nordeste. Segunda hipótese: dos 68% das armas que entram na ilegalidade por meio de venda em lojas, 25% a loja diz que vendeu para a segurança privada, que tampouco é fiscalizada. Responsabilidade da PF. Terceira hipótese: repasse por pessoa física. A loja pode vender para várias diferentes pessoas, mas pode vender uma grande quantidade para uma única pessoa. Essa pessoa é o que chamamos de corretor. É o cara que intermedeia. Ele compra legalmente e revende para as organizações criminosas. Todas essas hipóteses teriam que ter sido testadas pela polícia e se chegaria aos culpados por esse sistema.

Bandeira (2011) ainda chama a atenção para o fato de que cabe ao Exército controlar o comércio legal de armas, através do Departamento de Fiscalização de Produtos Controlados (DFPC), resquício da ditadura militar, que se tentou mudar com o Estatuto do Desarmamento, mas que não foi acatado pelos militares em convivência com os políticos. O sociólogo afirma ainda que o controle realizado pelo Exército é negligente, ao ouvir de um general que o controle de uma das maiores fabricantes de armas era feito pela própria fabricante. Para ele,

[...] isso demonstra que não há controle interno. As armas saem dos fabricantes e caem na mão do crime organizado. Quem tem que responder por isso são as autoridades brasileiras de fiscalização. Jogam essa cortina de fumaça para dizer que vem de fora. A indústria de armas e munição alimenta o tráfico e precisamos fiscalizar isso. Mesmo o armamento estrangeiro utiliza munição brasileira para todo tipo, inclusive os de calibre pesado. Em termos de Brasil, a média de armamento estrangeiro é de 7%. (BANDEIRA, 2011)

Além desses, aponta também colecionadores, atiradores e clubes de tiro como responsáveis por engrossarem o caldo do tráfico de armas e conluio com organizações do crime organizado, como o PCC – Primeiro Comando da Capital.

O tráfico de drogas ilícitas e de armas é resultado de um processo complexo e amplo de caráter estrutural. “Há inúmeros interesses do Estado e da classe social que o dirige na manutenção dessa atividade, especialmente se a maior parte do tráfico de drogas varejista se perpetuar ilícito e circunscrito às favelas e bairros pobres das cidades.” (MORAIS, 2006, p. 118). Assim, o Estado faz uso da existência da prática

ilícita da venda de drogas para dar legitimidade ao violento controle social sobre a população pobre. Moraes (2006) afirma, ainda, que: “Estudar o Estado e suas relações com as sociedades implica, necessariamente, estudar os mais variados aspectos que envolvem o próprio funcionamento das instituições responsáveis por essa sociedade”. (MORAIS, 2006, p. 120)

Moraes (2006) se refere, também, a um dos mitos criados para fundamentar essa situação do tráfico de drogas no país: trata-se do mito do poder paralelo, que incute na população a ideia de que o poder exercido pelos traficantes na favela sobre a população em decorrência da abstenção do poder público precisa de uma resposta com a presença deste último de forma mais incisiva através da ocupação das comunidades por forças policiais. Além disso, constrói a ideia de que o tráfico de drogas “foge ao controle do Estado” e como risco à “sociedade de bem” deve ser combatido com maior violência por parte do poder público. Além de mascarar “a responsabilidade que tem a sociedade na criação, no incentivo e no interesse sobre o tráfico de drogas.” (MORAIS, 2006, p. 130)

Em *Cabeça a prêmio* (2003), os fazendeiros que movem o tráfico se utilizam de favores no alto escalão do próprio país e em outros, Bolívia e Paraguai, fazem o transporte da mercadoria em avião próprio, com intensão de aumentar a frota, e possuem empregados e jagunços. As relações aqui seguem o modelo capitalista, além dos termos utilizados, negócios de família, liderança, chefe, escritório, o objetivo de lucro e a exploração do trabalho, como é possível apontar na cena a seguir:

Como de costume, o piloto sentou-se em sua cadeira de lona, na sombra do barracão de madeira, enquanto esperava que carregassem o avião. Fazia mais de 35 graus. Dois meninos transportavam os pacotes da caminhonete e entregavam ao homem, que os acondicionava no monomotor. Um rapaz, com o rosto cheio de espinhas, acompanhava a distância, bandoleira do fuzil atravessada no peito. [...] Um pássaro amarelo pousou no galho de uma árvore no fim da clareira. O rapaz pegou o fuzil e apontou. Daí fingiu que disparava, imitando o som do tiro. Os meninos gostaram da brincadeira; o homem, não. E bastou um olhar para que o rapaz pendurasse a arma no ombro e retornasse à posição anterior. Ele sorriu de um jeito tímido para o piloto. Vestia uma camisa surrada, bermuda *jeans* e estava descalço. Não devia nem saber ler, Dênis calculou. (AQUINO, 2003, p. 57)

Dos quatro indivíduos que trabalhavam no carregamento da droga, dois eram crianças, como faz questão de enfatizar o autor ao chamá-los apenas de “meninos”,

e mostrá-los se divertindo com uma peraltice de um terceiro rapaz que faz a “segurança”, armado. Sobre esse rapaz, a descrição se estende um pouco mais: a roupa gasta, os pés descalços e o pouco estudo. Sobre o homem, nada se sabe. São indivíduos sem rosto, sem nome, sem posses, trabalhando para o tráfico. Nesse ponto, similar aos “soldados do tráfico” urbanos, não são os chefes, não lideram o negócio, não detém os lucros. Conforme Osvaldo Coggiola, em *O comércio de drogas hoje*, “o grosso dos camponeses e operários ‘pisadores’ que se veem forçados a cultivar e processar a coca não só mantêm sua condição de superexplorados, como sofrem a renovada pressão do aparato do Estado e dos cartéis, associados em ‘esquadrões da morte’ e em bandos de pistoleiros do latifúndio”. (p. 3) O lucro do negócio permanece nas mãos do “patrão”, do “chefe”. A narrativa de Aquino, desse modo, expõe o estado de miséria em que vivem as pessoas que trabalham para o tráfico nesse outro cenário, da produção no interior do país, o que se assemelha com o estado de miséria em que vivem os indivíduos que fazem cumprem função similar desse trabalho nos centros urbanos.

O tráfico funciona com feição de organização empresarial, através de acordos estabelecidos com outros grupos de traficantes, para que não haja problemas que prejudiquem os negócios. No romance de Aquino, essas informações surgem no momento em que Mirão tenta descobrir o que aconteceu com seu avião que havia sumido durante um trajeto. Sem saber que Dênis, o piloto, havia roubado o dinheiro recebido pela carga e pela venda do avião e fugido com Elaine, filha de Mirão, o fazendeiro traficante levanta as seguintes hipóteses:

Na época das queimadas, quando um avião sai de um ponto e não chega ao destino, todo mundo pensa logo em acidente. E a notícia não demora a circular. Porém não houve nenhum registro de queda de aviões – e Mirão sabia que Dênis era um piloto cuidadoso e experiente. A segunda hipótese: apreensão de carga pela polícia. Também nesse caso a notícia não demorava. E ele não recebera nenhuma informação desse tipo. Havia uma terceira possibilidade, mais remota: interceptação do avião por outra quadrilha, uma das faltas mais graves no código não-escrito dos contrabandistas e traficantes. Raras vezes acontecia. Funcionava como uma declaração de guerra – e ninguém gostava disso. Atrapalhava os negócios. (AQUINO, 2003, p. 125)

Mirão estava relativamente tranquilo quanto ao relacionamento com os outros traficantes. Nesse contexto, não há uma guerra desenfiada porque ninguém quer ter prejuízo, nem chamar a atenção, diferentemente dos confrontos constantes entre

traficantes e entre policiais e traficantes, no tráfico varejista das grandes cidades. Ainda nesse sentido, há um distanciamento no que se refere à autoimagem que Brito, o matador de aluguel que trabalha para o tráfico internacional, e o que seriam “traficantes pequenos”, “gente de segunda”, instituindo um distanciamento em relação a sua condição, o que também reflete sua visão de (ex) policial sobre a população marginalizada. Analisemos:

Brito estacionou perto de um viaduto e entrou num bilhar. Um antro de itens suspeitos, dos salgadinhos sobre o balcão aos homens que jogavam nas mesas ou que assistiam às partidas sentados em cadeiras de metal. [...] Ele alternou goles de cachaça e de cerveja e observou com atenção a fauna de assemelhados ao seu redor. Gente da noite: malandros, pequenos traficantes, desocupados. Gente de segunda, de todas as idades, e cores de pele cinzenta prevaleciam. Caralho, o que eu estou fazendo nesta merda de lugar? Foi esse o pensamento que atingiu Brito feito um relâmpago. Ele se levantou, pagou e saiu do bilhar. Noite de cão. De cães ferozes. (AQUINO, 2003, p. 144 - 146)

Brito é responsável por inúmeros assassinatos, executados para defender os interesses pessoais, financeiros e políticos de grandes traficantes e, em grande parte do tempo, parece não refletir muito sobre a estrutura em que se encontra ou sobre a lógica que domina as motivações para os crimes que comete. Ele não se reconhece nas pessoas do chamado submundo porque trata seu trabalho como se fosse apenas um trabalho comum, não interessando para o que servia. Sobre o personagem, o narrador comenta: “Brito era fanático por TV. Lia de modo errático (revistas e gibis, nunca livros) e não se interessava por política. Talvez não soubesse direito nem quem era o presidente da República.” (AQUINO, 2003, p. 117) Em Brito, o *status* de emprego, a divisão do trabalho, faz com que ele pense que não tem relação direta com o tráfico em si, que apenas executa o que o chefe manda no que diz respeito aos assassinatos. Um dos poucos pontos de reflexão social de Brito se dá na seguinte passagem:

Uma vez, Brito assistiu em Ji-Paraná à pregação de um pastor, com quem Mirão tinha negócios. Era um bom orador, sabia fazer pausas dramáticas, mudava a entonação da voz para enfatizar o que dizia. Brito notou que os fiéis, um bando de caboclos e mestiços de índios, a maioria desdentada, ficaram impressionados. Numa igreja improvisada em um barracão, o pastor anunciava o caos para breve. Asneiras. Uma frase do pastor, contudo, ele preservou: a humanidade

precisava de reparos. De vez em quando, Brito pensava nessa frase. (AQUINO, 2003, p. 137)

Em outra cena, Brito se encontra com dois meninos em situação de rua que o assaltam, sem que o matador revide. Brito ainda pensa em reagir, mas reconhece o amadorismo dos meninos, entrega o dinheiro e vai embora. Esse ponto da narrativa mostra como o personagem se sente distante daquela realidade e sua opção por não reagir estabelece um contraponto entre os personagens: os meninos de rua são agentes da violência amadores, Brito, um profissional. Segue a cena:

Quando Brito abriu a porta do carro, os dois meninos surgiram de uma zona escura sob o viaduto. Quinze anos cada um, no máximo. Ambos negros. Enrolados em cobertores, como mendigos. Brito se encostou na lateral do carro, ficando de frente para os dois. A dor em seu estômago cessara. O bicho estava anestesiado. A grana, tio. Rápido. A mão do menino que falou surgiu empunhando uma faca comprida. A mão que Brito colocou para trás, e que poderia ter pego o revólver, voltou carregando sua carteira. Ele separou as notas, estendeu-as para os meninos. O que segurava a faca as recolheu. Dá os documentos também, anda. Brito sorriu. Pena que o bicho tivesse se acalmado. Não vou dar os documentos não. Os dois meninos se entreolharam. Não estavam preparados para aquilo. O menino da faca ainda tentou: Eu vou te furar. A mão de Brito já tocava a coronha do revólver desde que ele sorrisse. Nenhum dos meninos havia percebido o movimento. Amadores. Vambora, Zito. Já pegamos a grana mesmo. O menino da faca viu que seu companheiro se afastava. Ele encarou Brito por um instante, xingou-o e também desapareceu sob o viaduto. Brito entrou no carro e foi para casa. (AQUINO, 2003, p. 147)

Brito não se reconhece nos traficantes menores, nem reconhece que trabalha para o tráfico. Destoa dos traficantes menores que sabem que trabalham para o tráfico. O serviço de Brito é para ele como um serviço cirúrgico: ele planeja e executa e a identidade da vítima não lhe diz respeito. A violência aparente nas grandes cidades começa de cima, de uma elite que dela se beneficia, de traficantes que não entram em disputa com a polícia, muito pelo contrário, fazem conchavos com ela, e que não têm sentença de morte como nas favelas, não se expõem e levam uma vida de luxo. Nessa leitura, o tráfico ganha, ainda mais, estatuto de comércio. A narrativa de Aquino parece nos impor um questionamento: o tráfico é ilegal, nas duas situações (praticado nas favelas e praticado pela elite), mas, na realidade, a quem o Estado, através da polícia e do sistema jurídico, persegue e executa? Sobre essa relação entre legalidade

e ilegalidade, Immanuel Wallerstein (1991), em *Tempo espaço geopolítico episódico*, afirma:

A história dos povos e das instituições mostra que a noção de legalidade é intrínseca a toda organização social, mas a condição de legalidade ou de ilegalidade de qualquer ação é mutável no tempo e no espaço. Isso ocorre porque as normas jurídicas, as circunstâncias diplomáticas, os dispositivos técnicos mobilizados geram concepções de tempo e espaço distintas. Nessas circunstâncias, as definições de tempo e espaço são de curta-duração, e os eventos a elas relacionados são provenientes do contexto imediato [...]. (WALLERSTEIN, 1991, *apud* MOTA, 2014)

A ilegalidade do Estado é vista assim como circunstancial, dando como exemplo as mudanças que são feitas nas leis, em tempos de crise, ao transformarem o que era considerado anteriormente legal em ilegal e vice-versa. Coloca-se em debate a problemática sobre o Estado, chamando atenção para necessidade não de tomá-lo, mas de romper com todas essas formas a ele subjacentes. A ilegalidade do Estado confere o poder autolegitimatório para que ele próprio aja de forma ilegal, considerando seu caráter de responsabilidade pelo regimento da existência humana. Assim, ilegalidade e lei do mais forte se tornam pares. Em *Cabeça a prêmio* (2003), o trabalho de matador, de Brito e Albano, não serve apenas para ajudar a gerenciar o tráfico, mas também a vida dos grandes traficantes e manter sua condição social. Brito parece ter consciência apenas quanto à “pouca relevância” de sua existência dentro desse sistema, se auto intitulando como um “homem provisório”:

Às vezes achava que deveria ter explicado suas razões. Podia morrer a qualquer momento. Fazia parte, acontecia todos os dias com gente que ele conhecia. Achava que vivia o tempo todo na condição de homem com os dias contados. Um homem provisório. (AQUINO, 2003, p. 121)

A figura do matador, assim, caminha na ilegalidade para o propósito de manter as coisas funcionando dentro de uma determinada ordem. Legalidade e ilegalidade se aproximam em sua manifestação, a diferença incide na autorização dada pelo Estado para que se possa agir. Brito, assim como Albano, é ex-policial, expulso da corporação por extorsão. A figura ambígua de Brito, como ex-agente legal atuando em nome do Estado e da segurança pública e, atualmente, como pistoleiro a serviço do tráfico, nos oferta uma questão sobre o funcionamento da organização social brasileira e suas raízes profundas. Essa dualidade é explorada na narrativa de modo bastante

contundente. Odete e Rosamaria, mulheres com as quais Brito e Albano se envolvem durante um dos trabalhos realizados em busca de mais uma vítima a ser assassinada, acham que os dois pistoleiros são, na verdade, policiais encarregados de investigar um assalto a um Banco, ocorrido na cidade na semana anterior à estadia deles. Segue diálogo em que Rosamaria sonda Brito:

A Odete acha que é tudo mentira essa história de vocês serem compradores de Boi. Ele sorriu. Ah, é? Ela disse que vocês estão aqui por outro motivo. Brito usou o indicador para tocar de leve os lábios dela. Rosamaria segurou sua mão e beijou seus dedos. E que motivo é esse? Ela ficou de joelhos na cama e puxou a cueca dele até o meio das coxas. A Odete acha que você e o Mário são da polícia. E vieram pra cá por causa do assalto. Que assalto? Brito fechou os olhos. Com a mão espalmada, Rosamaria esfregava seu pau com força. Assaltaram o Banco do Brasil na semana passada. Mataram o segurança e uma funcionária do banco. Disso ele não sabia. Sabia apenas que não conseguiria resistir por muito tempo. Mas deixou que ela continuasse. Vocês são da polícia? Brito contraiu os músculos do corpo. E pensou em Marlene, um segundo antes de ejacular. Ela também achava que ele era da polícia. (AQUINO, 2003, p. 67 - 68)

Rosamaria sugere que os dois homens sejam policiais ou bandidos, por andarem armados. E o pensamento de Brito nos indica que ele não hesitaria em matar as duas mulheres, caso fosse necessário para o sucesso do trabalho, como explicitado no trecho abaixo:

[...] A Odete comentou que vocês dois andam sempre armados. Brito coçou a virilha. O apresentador na TV distribuía dinheiro vivo ao seu auditório. E o que tem isso? Ora, quem usa arma é polícia. Ou então... Ou então? É bandido. Brito apertou o corpo dela contra o seu. A gente anda armado só pra se proteger. Rosamaria gostou da resposta. E nunca teria ideia do esforço que Brito tivera de fazer para se controlar. A mulata tinha um defeito. Falava demais. Ela e a baixinha. Apesar disso, eram interessantes, engraçadas. Brito iria lamentar se tivesse de matá-las. (AQUINO, 2006, p. 73)

O perfil de Brito é traçado como o de um homem de poucas palavras, que fala o essencial da forma mais simples e que não gosta de gente, informação reiterada por várias vezes durante a narrativa, ele não gostava dos “assemelhados”. A única vez que Brito se apaixonara fora por Marlene, uma ex-prostituta, dona de um prostíbulo em São Paulo. A história entre os dois é malsucedida por conta das diferenças nas projeções de vida feitas por cada um. O narrador enfatiza: “Brito e Marlene. Por que não deram certo? Tinham as mesmas fomes, pelo menos no começo”. Marlene queria

ter filhos e Brito não comungava com essa ideia, o matador não queria ter filhos por conta do trabalho que realizava. O relacionamento descambou de vez quando Marlene descobriu que Brito é um matador de aluguel. Até então, ela, assim como Odete e Rosamaria, também achava que ele era policial por andar armado. Abaixo, encontram-se trechos que apresentam o momento em que Marlene se depara com as evidências de que Brito era matador de aluguel, a partir de uma foto do homem que deveria ser assassinado por ele:

Marlene recolheu um paletó de Brito. Estava manchado na lapela, precisava mandar para a lavanderia. Esvaziou os bolsos. Encontrou um lenço, moedas, um cartão telefônico e uma fotografia. Um homem sorridente, de terno, parecia um político. Uma foto boa. Ela deixou tudo sobre a mesa da sala e, à noite, reparou que as coisas não estavam mais lá. Esqueceu o assunto. (AQUINO, 2003, p. 122)

E o momento em que ela associa as informações e conclui qual era a profissão do companheiro:

Ela considerou a ideia de segurá-lo, mas se conteve. Viu pelo rosto dele que aquele era um território de Brito que ela não conhecia. E teve medo. Marlene falou bem no momento em que ele ia abrir a porta. Vai voltar lá e matar ele? Brito percebeu o rosto dela mudando de cor. Avermelhando-se. É fácil fazer isso, Brito? É fácil matar uma pessoa? Os dedos da mão direita dele se crispavam. Um espasmo involuntário. Ele pensou em algo para dizer, mas não encontrou nada para interromper o silêncio que se instalou entre os dois. Marlene entrou no quarto, remexeu gavetas e voltou à sala com um jornal dobrado. Que jogou no peito de Brito. Ele se acocorou, mas não precisou erguer o jornal do chão. A notícia estava visível. Falava de um empresário assassinado na região de Campinas. E estampava uma fotografia dele: um homem sorridente, de terno, parecia um político. Uma boa foto. A mesma que Marlene havia encontrado no bolso do paletó de Brito. É assim que você ganha a vida, Brito? Matando gente? (AQUINO, 2003, p. 142 - 143)

Marlene descobre a “profissão” de Brito, juntando os fatos e decide pôr fim no relacionamento. Depois disso, os dois não se encontraram mais. O rompimento do único relacionamento de Brito que “dera certo” confirma o “caráter provisório” atribuído a ele pelo narrador, característica maior de homens como ele, Albano e Lucas Cerqueira, outro pistoleiro que também aparece no romance de Aquino. Lucas, diferentemente de Brito e Albano, não trabalha exclusivamente para os Menezes. Lucas é autônomo, como descreve seu perfil:

Lucas Cerqueira. Albano estava falando de uma lenda do mundo da pistolagem. Lucas era um alagoano que trabalhava de forma independente, um especialista em casos difíceis. Nunca recusava encomendas – tinha em seu currículo dois vereadores e pelo menos um prefeito e um juiz. Sempre agia sozinho e cobrava caro por seus serviços. (AQUINO, 2003, p. 97)

O histórico de Lucas denota as relações estabelecidas entre a legalidade e a ilegalidade, operadas pelo tráfico. Era mais experiente e autônomo e como descreve seu perfil, o preço de seus serviços era alto. O crime se mantém eliminando agentes que não são interessantes para os negócios, nunca agentes diretos, tais como policiais, mas agentes que movem a organização e a administração do poder público. Os indivíduos, por esse lado, agem desafiando o Estado quando nele encontram entraves. Mas, é importante frisar que, na narrativa de Aquino, essa relação entre crime e poder público é bastante complexa, uma vez que também são feitos usos de serviços ilegais de agentes desse mesmo Estado para que vantagens sejam angariadas. No episódio em que Mirão ordena que seus pistoleiros encontrem o piloto Dênis, que havia roubado sua carga e seu avião e fugido com Elaine, a filha do chefe, a informação do paradeiro dos dois é conseguida através de um conchavo com um funcionário de um Ministério:

Estavam no restaurante de um hotel, em companhia do advogado de Mirão, à espera do contato do Ministério. O advogado riu do comentário e disse que Albano devia ter morrido numa fogueira em alguma encarnação passada. Brito não gostava do bando de burocratas engratados que comia nas mesas ao seu redor, mas adorava Brasília. Em sua opinião, a cidade parecia existir sem levar em conta as pessoas. Uma cidade em que a presença humana tinha jeito de provisória. O contato do advogado juntou-se a eles na mesa. Era um sujeito nervoso e sua pele, pálida, destoava da cor com que seu cabelo e bigode estavam pintados. Ele olhava para os lados o tempo inteiro e cumprimentou, com visível desgosto, vários homens que almoçavam no restaurante. Brito ficou com a impressão de que todos ali se conheciam. O garçom se aproximou e o sujeito informou que queria apenas uma salada. Depois, voltou-se para o advogado e perguntou pelo dinheiro. Albano apontou a pasta sobre a cadeira. O sujeito evitava olhar para o rosto de Albano e Brito. Talvez para dificultar que registrassem suas feições. Uma manobra inútil: ambos eram bons fisionomistas. Brito, em especial: só precisava ver a pessoa uma única vez para gravar seus traços. Um dom. No caso daquele homem, com os cabelos e o bigode numa cor tão antagônica à da pele, ele nem precisaria se esforçar. O sujeito escreveu num guardanapo e o entregou ao advogado, que o repassou a Albano. Ele leu e perguntou: Onde fica isso? O sujeito respondeu olhando para o

advogado. Interior de São Paulo. Quando os pratos chegaram, ele mal tocou na salada. E não demorou muito para se levantar, pegar a pasta e sair do restaurante, depois de apertar somente a mão do advogado. Albano achou que deveria se lembrar dele no dia em que resolvesse incendiar alguém. Os três pediram café. O advogado olhou para Albano e Brito. Agora é com vocês. Se o piloto testemunhar, vai foder com tudo. Na manhã daquele dia, a prisão preventiva de Mirão e Abílio havia sido decretada. Ambos estavam foragidos – tinham removido Abílio às pressas do hospital. Albano soprou o café, bebeu e então sorriu. Ele não vai testemunhar. (AQUINO, 2003, p. 165)

As instituições nas narrativas de Aquino agem, ainda que na ilegalidade, como motores da sustentação do crime. Polícia, Ministérios, Igreja, Políticos, envolvem-se com o crime como agentes diretos e/ou facilitadores.

Esse indicativo de leitura nos é fornecido pelo perfil dos assassinados: empresários adversários, políticos indesejados, sindicalistas incômodos e pessoas outras aleatórias ou das quais não sabemos a história. Nos são dados, pelos menos, três perfis de vítimas importantes para compreender o modo como Aquino representa a violência no país. O primeiro deles é o perfil de Carlito Seixas, radialista, que estava criando transtornos para a campanha de um prefeito local, ao divulgar à população, por meio de um programa em sua rádio, improbidades cometidas pelo prefeito, amigo dos Menezes. A mando de Mirão, Brito assassina Carlito, seu primeiro trabalho como matador. Sobre o crime, o personagem de Brito se lembrava do que Mirão havia dito sobre matar pessoas: “Você vai ver, Brito, dá até um certo prazer”. Ao que o narrador informa: “O trabalho fora feito sem problemas e isso o deixava satisfeito. Não sentira nada na hora. Nem medo, nem pena. Um trabalho como outro qualquer, conforme Mirão havia falado quando o contratou”. E sobre o prazer sentido, Brito responde: “Nisso, Mirão estava errado. Não sentira nenhum prazer.” (AQUINO, 2003, p. 30) Sobre o perfil de Carlito e a problemática envolvendo o prefeito, o leitor é informado de que:

Do meio-dia a uma, horário em que comandava um programa de variedades ao vivo, os telefones da rádio ficaram congestionados pelas ligações de ouvintes. O povo, Carlito pensou, porra, era o povo manifestando apoio à cruzada que ele promovia contra o prefeito da cidade. Carlito fora informado de que o político planejava candidatar-se a deputado e iniciara uma agressiva campanha de denúncias pelo rádio. Era um sucesso. Depois do programa, como fazia todos os dias desde que enviudara, foi até a *Cantina Gênova*, um reduto de oposição ao prefeito. Vários clientes o cumprimentaram, elogiando sua campanha. Aquele era um momento glorioso em sua vida. [...]

Almoçou com o vereador que o municiaava de informações sobre o prefeito. Recebeu mais material para denúncias, documentos estarrecedores. Ia botar pra quebrar. E melhor ainda: o almoço ficou por conta do vereador. (AQUINO, 2003, p. 19)

A motivação para o assassinato de Carlito aparece de modo bastante claro, assim como a satisfação do prefeito com o corrido, como é demonstrado na cena em que o prefeito aparece comemorando o fato, juntamente com seus aliados políticos:

O prefeito passou pelo velório de Carlito Seixas no final da tarde de quarta-feira. Postou-se ao lado do caixão e baixou a cabeça, como se orasse. O rosto do radialista estava sereno, intacto. Parecia dormir. A informação que o prefeito recebera falava de dois tiros. Ele cumprimentou os parentes e conhecidos, um por um, olhando firme nos olhos. Havia um zunzum, o prefeito sabia, conversas pela metade. Ele permanecia tranquilo: Carlito tinha um monte de inimigos. Do velório, o prefeito e seus assessores seguiram direto para a chácara de um aliado político, nos arredores da cidade. Da rodovia, já era possível sentir o cheiro da carne. Ele gostou daquilo, era fã de um bom churrasco. Os homens e mulheres que estavam na chácara beberam até o fim da noite. Comemoravam. Houve um tumulto alegre no momento em que alguém propôs que o prefeito desse o nome de Carlito Seixas a uma rua da cidade. Ele ergueu seu copo. Boa ideia. Vou mandar pesquisar se existe algum beco sem nome por aí. Todos riram muito. (AQUINO, 2003, p. 28)

A violência na perspectiva de Aquino move as relações políticas no país, garantindo postos de poder na política, ao eliminar os obstáculos indesejados, que, nesse acaso, diz respeito ao fato de permitir que a população tenha conhecimento acerca das ações ilegais cometidas por seus representantes políticos. Essa violência, em *Cabeça a prêmio* (2003), referente às relações políticas reaparece no caso do sindicalista, Josué, assassinado pela dupla de pistoleiros, por ter feito denúncias sobre a exploração de trabalho escravo. A violência perpassa a relação política e trabalhista:

O sindicalista que Albano e Brito procuravam se chamava Josué. Fizera tanto barulho com denúncias sobre trabalho escravo no Acre que precisou sumir do Rio Branco por uns tempos. Já havia escapado de dois atentados e decidira se esconder num lugarejo perto de Elvora, na fronteira com o Peru. Albano e Brito tiveram muito trabalho para descobrir seu paradeiro. Demoraram quase duas semanas. Josué nunca ficou sabendo que os dois pistoleiros estiveram tão próximos dele. E muito menos que um telefonema de Albano, comunicando a Mirão que fizera contato visual com o alvo, acabou por salvar sua vida. Mas isso foi depois. O sindicalista Josué, naquele momento, teve sua vida poupada. Involuntariamente. Ganhou uma sobrevida de mais três meses, depois que outro pistoleiro o matou. (AQUINO, 2003, p. 133)

Aquino, ainda, sagazmente assemelha a violência praticada pelos pistoleiros e sua familiaridade com os homicídios à frieza, talvez revertida em forma de apoio e ideologia, da elite, e também crueldade e violência, ao nos apresentar o pensamento do matador Albano sobre o episódio do assassinato do índio Galdino Jesus dos Santos, em Brasília, no ano de 1997, cometido por quatro homens e um menor de classe alta, quando da estadia de Galdino na cidade para levar ao Congresso Nacional reivindicações de seu grupo indígena.

Albano ficara fascinado com a notícia de que um grupo de adolescentes queimara um índio vivo em Brasília. Os dois haviam passado pela cidade quase um mês depois e o assunto ainda dominava a maioria das conversas. Albano comentou que iria pôr fogo em alguém qualquer hora, bastava aparecer uma oportunidade. (AQUINO, 2003, p. 163)

Aquino avança na representação ao desenhar o cenário do crime como um cenário em que o protagonista é um integrante da elite brasileira, fazendeiro, dono de terras. E, mais ainda, ao colocá-lo como sujeito que move relações com agentes públicos, e dessa forma o crime se sustenta. Assim, a violência nos textos de Aquino é fruto de uma teia de relações que mantém os interesses de quem tem lucro com o tráfico e com o contrabando, quem está na cena principal são os grandes traficantes, contrabandistas e agentes do governo.

6 A VIOLÊNCIA TEM SUAS REGRAS - CONSIDERAÇÕES

A violência se tornou tema constante no pensamento ocidental e nas produções culturais brasileiras, em resposta à possibilidade de poder ser considerada como chave de leitura da realidade do país. O esforço empregado nas representações do fenômeno aponta para o caráter de urgência que pôs o tema como prioridade na lista de problemas sociais, ainda que diante das inúmeras controvérsias que envolvem suas formas de abordagem - muitas vezes, equivocadas, como acontece por parte da grande mídia, por exemplo.

A literatura e o cinema, de modo geral, reiteradamente tomaram para si a responsabilidade de discutir a questão, seguindo o pressuposto de ser a representação também incumbida dessa tarefa, explorando seu aspecto histórico, sociológico e poético. Assim aconteceu com as obras que compuseram o *corpus* deste trabalho. Os autores dos dois romances, *Estive lá fora* (2012) e *Cabeça a prêmio* (2003), e do filme, *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), aqui analisados, escolheram fazer tal representação por vieses que desafiam a mera espetacularização da problemática em torno da violência. O enfoque aqui não é dado ao indivíduo violento e a seu contato direto com os efeitos de sua violência, mas às causas do problema, suas complexidades, suas relações com o sistema econômico e político, deslocando os cenários mais habituais, fixamente marcados como cenários próprios de violência.

Em *Desterritorialização e forma literária: literatura brasileira contemporânea e experiência urbana* (2018), Flora Süssekind salienta a tendência da literatura brasileira contemporânea a uma predileção por servir como documento de uma realidade social, o que a autora chama de “neodocumentalismo intensificado”, que implicaria a estreita relação entre texto e imagem como forma de provar o que está sendo dito - “o espelhamento mútuo entre o fotográfico e o narrativo, entre a ilustração e as tramas testemunhais” (SÜSSEKIND, 2018, p. 12) - e a seleção de temas que envolvem a violência, de forma, segundo a própria autora, muitas vezes, até alarmante, grosso modo, similar ao modelo que a grande mídia costuma utilizar para retratar o problema. Em seus termos, sugere:

O reiterado movimento de reduplicação entre texto e imagem, relato e ilustração (ao lado de uma espécie de exigência de adaptabilidade potencial ao cinema ou à televisão) funcionam, em geral, ao contrário, nesses livros ilustrados (como os de Ferréz e Dráuzio Varella), nesses

livros-roteiros potenciais (*Cidade de Deus*, por exemplo), como afirmação da própria fidedignidade por meio do deslocamento da atenção do leitor do processo narrativo em direção a imagens que se apresentem como vias diretas de acesso ao contexto, ao referente extraliterário desses testemunhos e ficções. (SÜSSEKIND, 2018, p.13)

E acrescenta:

Mas o que se observa é que nessa aparente captura documental do referente urbano, para aproximá-lo do leitor, com frequência, quando se observam essas imagens, verifica-se que operam com clichês, com reimpressões de um repertório previsível de figuras e situações citadinas, que, ao contrário do que se afigura à primeira vista nessas obras, acentuam (ao invés de criticá-la) as distinções sociais já demarcadas, com precisão, no cotidiano. A ampliação da área de visibilidade urbana, ao contrário do que se sugere, então, a rigor, a inclusão do catálogo fotográfico, parecendo corresponder, em parte, nesses casos, a uma restrição narrativa e crítica, a uma reafirmação da distância entre observador e matéria documentada, a um controle e uma imobilização da perspectiva histórica. (SÜSSEKIND, 2018, p. 13)

A crítica feita por Sússekind (2018), quando analisada de modo ligeiro, nos impele a seu rechaço por conta da carga negativa que impõe às obras recentes dando-lhes um papel totalmente oposto ao que elas têm tentado cumprir ou, pelo menos, tem-se tentado realizar a partir delas - o de democratização das falas e de denúncia - , que a autora classifica, em boa parte do tempo, como vitimizações. Se é verdade que a visão da autora é bastante pessimista - apontando grande parte da produção brasileira contemporânea como responsável pela “reiterada criminalização das divisões sociais, o reforço a uma espécie de paranoia urbana endêmica a que respondem as classes médias e as elites financeiras com movimentos de auto-segregação” (SÜSSEKIND, 2018, p. 14) -, é bem verdade também que suas análises nos permitem direcionar a discussão para a reflexão acerca das preocupações das obras com a representação da violência e sob qual perspectiva elas a realizam, inquietação que moveu este trabalho.

Em sentido diverso, caminham as análises realizadas por Tânia Pellegrini, em *No fio da navalha: literatura e violência no Brasil hoje* (2004), que concretiza o questionamento a respeito da “possibilidade e legitimidade” das representações contemporâneas de se furtarem do modo engessado da banalização da violência. Desse modo, a autora propõe:

Parece que a questão primeira a ser tratada, com relação aos textos escolhidos, é a da possibilidade e legitimidade de sua representação hoje, ou seja, até que ponto e de que maneira a situação concreta e imediata da exclusão e da violência no Brasil, com todas as suas implicações e nuances, pode ser representada sem resvalar para o artificial, para o convencional ou para o ambíguo, tornando-se mais um elemento de folclore ou de exotismo, presa fácil de manipulação da mídia e do mercado. O que está em jogo nesse novo realismo feroz – neo-realismo, hiper-realismo ou ultra-realismo, como já foi chamado – não é apenas o modo como as coisas são construídas enquanto linguagem, mas também o que elas são; sendo um estilo, esse realismo está funcionando ligado a um objetivo cuja referência é concreta; assim, o objetivo da mimesis aqui tanto pode ser a indignação, a denúncia, o protesto, a contestação, quanto a constatação desinteressada ou interesseira e, na pior das hipóteses, cínica. (PELLEGRINI, 2004, p. 21)

Pelegrini (2004) amplia o leque das formas de se encarar essa produção contemporânea, que é vasta e múltipla. A impossibilidade de definição a que se refere Beatriz Resende (2008) e ausência de um projeto unificador apontado por Eric Schollhammer (2012) são os pontos-chave que fazem com que tenhamos que encarar essa literatura considerando seu pendor para abordagens várias. Nesse quadro, é que se faz possível defrontar-se com obras que, com o mesmo propósito de denúncia e análise da realidade brasileira, tentam desviar o olhar do fotograma fácil de cenas prontas sobre o fenômeno da violência, movimento do qual achamos que as obras analisadas neste trabalho fazem parte.

Daí considerarmos que *Quanto vale ou é por quilo?* (2005) põe em cena, em jogo complexo, a pobreza vivida atualmente, explicando-a em sua consequência histórica. O Estado, como organizador de nosso sistema econômico, aparece como promotor e garantidor da escravidão moderna e da exploração contemporânea, submetendo a população ao trabalho compulsório e a um quadro de miséria. Bianchi assenta os pontos de interseção entre o passado escravocrata e o processo de favelização e, conseqüentemente, a violência urbana contemporânea, estipulando os fenômenos no que apresentam de continuidade.

O filme de Bianchi extrapola os limites, expandindo as reflexões quando elege como assunto principal a prática do assistencialismo e tenta denunciá-la em seu papel de camuflar a realidade social e as desigualdades, expondo o modo como elite e Estado se articulam e engendram a indústria da caridade como modo de manter a dominação, através da exploração da pobreza e da miséria. A abordagem da violência

na narrativa fílmica leva em conta seu aspecto estrutural, proveniente do modo de produção capitalista e de sua capacidade de relegar as pessoas a condições sub-humanas e ainda transformá-las em bandeira social e extrair lucro delas. A discussão sobre a privatização dos presídios apresentada no final do filme serve como elo entre as várias histórias que aparecem de modo fragmentado ao longo da película, entre as várias violências sofridas de modo sistemático pelos indivíduos, pois põe o encarceramento em massa da população negra como projeto para a superlotação dos presídios visando à criação de mão de obra barata em um futuro próximo. A narrativa se encerra com a aparição da discussão sobre a figura do bandido comum e do bandido politizado/revolucionário, que não estaria preocupado com o ganho fácil de vida com vistas à ascensão social e à idolatria da burguesia, mas sim com vistas à transformação social e ao alcance da consciência a ela necessária.

Em *Cinema brasileiro contemporâneo: pensar a conjuntura e viver impasses na sociedade do espetáculo* (2011), Ismail Xavier assinala o interesse das obras atuais para a representação da violência e confere destaque aos filmes *Cidade de Deus* e *Tropa de elite*. De acordo com o autor, o primeiro evoca o discurso da necessidade de salvação dos jovens pobres através da arte e “acentua a oposição entre violência e cultura (arte) na observação dos dramas vividos” por eles (XAVIER, 2011, p. 127). Já o segundo traz à baila a violência policial, contudo de modo a colocá-la de forma polarizada, mostrada pela ótica dos policiais. A respeito do tratamento dado à representação da violência, Xavier (2011, p. 127) sinaliza que “nos dois casos, o jogo montado privilegia o espetáculo, e seu enfoque naturalista não reclama um debate sobre aspectos estruturais da questão. Instâncias maiores de poder permanecem fora desse território do ressentimento e guerra total”.

Nesse sentido, a queixa de Xavier (2011) sobre a ausência dos aspectos estruturais parece denotar uma preocupação de parte dos críticos, tanto de literatura quanto de cinema, que tendem a acusar as produções como meramente estetizadas quanto à violência, apesar das inúmeras ressalvas que fazem quanto a algumas obras que fogem desse trilho. A ressalva, no trabalho que ora apresentamos, é feita para o filme de Bianchi, que vai avaliar a violência cometida e sofrida em suas várias formas.

Do mesmo modo, preocupado com a representação da violência em seus variados modos de manifestação, Ronaldo Correia de Brito, em *Estive lá fora* (2012), resolveu voltar a nosso passado recente, ainda tão marcadamente presente em nosso cotidiano, para escarafunchar um pouco mais de nossa “memória nacional” e pô-la “à

prova”, como costuma fazer em suas obras. Sempre na esteira das relações entre passado e presente, tradição e renovação, violência e memória, Brito se insere no fluxo de artistas que se dedicaram a reviver a ferida ainda mal curada da ditadura militar, em tempos em que seu fantasma ronda nossa suposta democracia. Realiza esse evento evidenciando as relações familiares, interpessoais, amorosas, em suas confluências com a violência do Estado de exceção e das instituições que a ele serviam.

A violência na ficção de Brito acontece em nossa história passada, mas o efeito criado no ato de trazer esse passado à tona - em um contexto em que a busca por respostas sobre os fatos ocorridos durante o regime, por formas de reparação aos danos sofridos, por um cada vez maior “resgate” das memórias sufocadas – é o do reconhecimento da urgente necessidade de desencobrir as atrocidades cometidas em nome do bem coletivo, impulsionando o rompimento de silêncios. Como afirmou Walter Benjamin, em *Sobre o conceito de História* (1986, p. 224 - 226), “a tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral”. E acrescenta que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele foi de fato’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”.

Por sua vez, o mérito inicial de *Cabeça a prêmio* (2003) se deveu ao intento crítico de mostrar outro cenário para o narcotráfico, bem diferente dos que ficaram conhecidos e marcados como cenários principais, as favelas das grandes cidades. Isso posto, já apontaríamos uma reversão potencial realizada pela narrativa em questão. Seu mérito maior, no entanto, encontra-se na mudança de olhar, necessária, quanto às raízes do problema, ignoradas pelo poder público, por interesses pessoais da elite econômica e política, e também ignoradas pela maioria da população, por conta da influência que a grande mídia exerce na sociedade brasileira, ao situar o problema sob a égide de um discurso racista que visa ao controle social.

O desvio de olhar está na figura do traficante, que aqui é outra; as relações de troca de favores são outras; a ilegalidade na prática de agentes públicos para beneficiar traficantes põe a própria legalidade e o papel do Estado em questionamento; a polícia aparece como participante do esquema, mas não da forma como estamos acostumados a ver, na favela, em milícias, e sim na figura de homens clandestinos que trocaram seus empregos pelo tráfico de elite. A figura do matador interliga as realidades sociais, os vários quadros de pobreza e do submundo com os

contextos em que as elites econômicas e políticas movimentam o tráfico de drogas no país. Marçal Aquino faz esse engendramento com maestria, levando em conta, ainda, o aspecto humano dos personagens, dos indivíduos sociais que ali se apresentam.

Os três trabalhos aqui estudados nos fazem pensar a respeito da perspectiva dialética entre arte e sociedade, nos seus modos de representar a violência, de forma a enxergá-la em sua complexidade e, portanto, em suas contradições, contrariando visões redutoras que polarizam a questão. Nessa relação, a arte foi/é utilizada tanto para manter formas de dominação como para resistir a essas mesmas formas. Vimos que o modelo econômico de exploração conta com o Estado, que longe de ser neutro se sustenta a partir do burocratismo e da repressão construídos e exercidos para que o *status quo* da sociedade se mantenha tal qual se encontra, com suas contradições, desigualdades e misérias. Partindo da premissa de que a ideologia dominante de uma época é a ideologia da classe dominante dessa época, temos que não há discurso neutro ou despolitizado. É, nesse sentido, que não podemos desresponsabilizar os sujeitos pelos discursos que produzem, uma vez que em uma sociedade desigual, é impossível que se permaneça em situação de neutralidade. Essa assertiva não significa dizer que a arte cumpre um papel ou que o artista tem uma função social, mas significa dizer que os discursos precisam ser analisados localizando-os historicamente, imersos em suas implicações políticas.

REFERÊNCIAS

Obras cinematográficas

A CAUSA secreta. São Paulo, 1994. Direção de Sérgio Bianchi. Roteiro: Sérgio Bianchi, Kate Lyra e Isa Kolpeman.

A MÁQUINA. 2005. Direção de João Falcão. Roteiro: João Falcão e Adriana Falcão. Produção: Diler Trindade.

AMARELO manga. 2003. Direção de Cláudio Assis. Roteiro: Hilton Lacerda. Produção: Walter Carvalho.

ÁRIDO Movie. Brasil, 2006. Direção de Lírio Ferreira. Produção: Murilo Salles e Lírio Ferreira.

CABRA marcado para morrer. Brasil, 1964. Direção de Eduardo Coutinho. Roteiro: Eduardo Coutinho. Produção: Zelito Viana.

CARANDIRU. Brasil, 2003. Direção de Hector Babenco. Roteiro: Hector Babenco, Fernando Bonassi, Victor Navas. Fotografia: Walter Carvalho. Montagem: Mauro Alice.

CARLOTA Joaquina: princesa do Brasil. Brasil, 1995. Direção de Carla Camurati. Roteiro: Melanie Dimantas e Carla Camurati. Montagem: César Migliorin e Marta Luz.

CIDADE de Deus. Brasil, 2002. Direção de Fernando Meirelles. Roteiro: Bráulio Mantovani. Montagem: Daniel Rezende.

CIDADE dos homens. Brasil, 2007. Direção de Paulo Morelli. Roteiro: Paulo Morelli, Fernando Meirelles, Andrea Barata Ribeiro e Bel Berlinck.

CRONICAMENTE inviável. Brasil, 2000. Direção de Sérgio Bianchi. Roteiro: Sérgio Bianchi e Gustavo Steinberg. Montagem: Paulo Sacramento.

DEUS e o diabo na terra do sol. Brasil, 1964. Direção de Glauber Rocha. Roteiro: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes.

ESTAMIRA. Brasil, 2006. Direção de Marcos Prado. Produção: Marcos Prado e José Padilha.

FALCÃO: meninos do tráfico. Brasil, 2006. Direção de MV Bill e Celso Athayde. Roteiro: MV Bill. Documentário.

JOGO das decapitações. Direção: Sérgio Bianchi. Produção de António Ferreira, Josi Geller e Tathiani Sacilotto. Brasil, 2013.

MALDITA coincidência. Brasil, 1979. Direção de Sérgio Bianchi. Roteiro: Sérgio Bianchi. Produção: Jefferson Albuquerque, André Klotzel, Micky Neo, Ivan de Sá Pereira e André Rosa.

O ASSALTO ao trem pagador. Brasil, 1962. Direção de Roberto Farias. Roteiro: Luiz Carlos Barreto e Alinor Azevedo.

O BANDIDO da luz vermelha. Brasil, 1968. Direção de Rogério Sganzerla. Roteiro: Rogério Sganzerla.

O CÉU de Suely. Brasil, 2006. Direção: Karim Ainouz. Produção de Walter Salles.

O CHEIRO do ralo. Brasil, 2007. Direção de Heitor Dhalia. Roteiro: Lourenço Mutareli, Marçal Aquino e Heitor Dhalia. Produção: Matias Mariani, Marcelo Doria e Rodrigo Teixeira.

O DESAFIO. Brasil, 1965. Direção de Paulo César Saraceni. Roteiro: Paulo César Saraceni. Produção: Paulo César Saraceni.

O DRAGÃO da maldade contra o santo guerreiro. Brasil, 1969. Direção de Glauber Rocha. Roteiro: Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana, Calude Antonie, Luiz Carlos Barretto.

O INVASOR. Brasil, 2001. Direção de Beto Brant. Roteiro: Marçal Aquino, Beto Brant e Renato Ciasca. Montagem: Manga Campion, Willen Dias.

O QUE é isso companheiro? Brasil, 1997. Direção de Bruno Barreto. Roteiro: Leopoldo Serran. Montagem: Isabelle Rathery.

ÔNIBUS 174. Brasil, 2002. Direção de José Padilha e Felipe Lacerda. Montagem: Felipe Lacerda. Documentário.

OS INQUILINOS. Brasil, 2010. Direção de Sérgio Bianchi. Roteiro: Sérgio Bianchi e Beatriz Bracher. Produção: Marcelo Corpanni, Beatriz Pessoa, Izabel Paranhos e André Finotti.

OS MATADORES. Brasil, 1997. Direção de Beto Brant. Roteiro: Beto Brant, Marçal Aquino, Fernando Bonassi e Victor Navas. Montagem: Willen Dias.

PIXOTE a lei do mais fraco. Brasil, 1980. Direção de Hector Babenco. Roteiro: Hector Babenco e Jorge Durán.

PRA FRENTE Brasil. Brasil, 1982. Direção de Roberto Farias. Roteiro: Paulo Mendonça, Roberto Farias e Reginaldo Farias

QUANTO vale ou é por quilo? Brasil, 2005. Direção: Sérgio Bianchi. Produção de Patrick Leblanc e Luís Alberto Pereira.

QUEM matou Pixote? Rio de Janeiro, 1996. Direção de José Joffily. Roteiro: Paulo Halm, José Joffily, Jorge Durán. Montagem: Vera Freire.

TERRA em transe. Brasil, 1967. Direção de Glauber Rocha. Roteiro: Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana.

TERRA Estrangeira. Brasil, 1995. Direção de Walter Salles e Daniela Thomas. Roteiro: Walter Salles, Daniela Thomas, Marcos Bernstein. Montagem: Walter Salles, Felipe Lacerda.

TROPA de elite. Brasil, 2007. Direção de José Padilha. Roteiro: Rodrigo Pimentel, Bráulio Montovani e José Padilha. Produção: Marcos Prado e José Padilha.

TROPA de elite: o inimigo agora é outro. Brasil, 2010. Direção de José Padilha. Roteiro: José Padilha e Bráulio Mantovani. Produção: José Padilha e Marcos Prado.

ÚLTIMA parada 174. Brasil, 2008. Direção de Bruno Barreto. Roteiro: Braulio Mantovani.

Obras literárias

ÂNGELO, Ivan. *A festa*. 5. ed. São Paulo: Summus, 1978.

AQUINO, Marçal. *Cabeça a prêmio*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

AQUINO, Marçal. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

AQUINO, Marçal. *Famílias terrivelmente felizes*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

AQUINO, Marçal. *O Invasor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ASSIS, Machado de. *Pai contra mãe*. Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro. Disponível em: <www.bibvirt.futuro.usp.br>. Acesso em julho de 2015.

ATHAYDE, Celso; BILL, MV. *Falcão: meninos do tráfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

ATHAYDE, Celso; et. al. *Cabeça de porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. São Paulo: Global, 1993.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Estive lá fora*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Faca*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Livro dos homens*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Retratos Imorais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BRITO, Ronaldo Correia. *Galiléia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

CALLADO, Antônio. *Reflexos do baile*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Augusto. Manifesto da Poesia concreta. Versão *on line*, disponível em <http://www.poesiaconcreta.com/texto_view.php?id=1>. Acesso em março de 2015.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. 21. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

DANTAS, Francisco J. C. *Sob o peso das sombras*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

FERRÉZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Labor Texto Editorial, 2000.

FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

FONSECA, Rubem. *O cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

FREIRE, Marcelino. *Angu de sangue*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso companheiro?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

GUIMARÃES, Josué. *Os tambores silenciosos*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia da Letras, 1997.

LISPECTOR, Clarice. *Mineirinho*. Versão *on line*. Disponível em <<http://contobrasileiro.com.br/?tag=mineirinho-clarice-lispector>>. Acesso em março de 2015.

MACHADO, Ana Maria. *Tropical sol da liberdade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

MELO NETO, João Cabral de. *Morte e Vida Severina e Outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

MIGUEL, Salim. *A voz submersa*. São Paulo: Global, 1984.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

VARELLA, Dráuzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VEIGA, José J. *Sombras de reis barbudos*. Rio de Janeiro: Bertand-Brasil, 1988.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

VERÍSSIMO, Érico. *Incidente em Antares*. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

Obras teórico-críticas

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem bocas*. Escritos efêmeros sobre Arte, Cultura e Literatura. Tradução de Lisley Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGUIRRE, Carlos. Cárcere e sociedade na América Latina, 1800-1940. In. MAIA, Clarissa Nunes; et. al. *História das prisões no Brasil*. 1. ed. Volume I. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2017.

AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte*. São Paulo: Nobel, 1984.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista*. Aspectos da literatura brasileira. São Paulo: Livraria Martins/INL, 1978.

ANDRADE, Vera. *A ilusão de segurança jurídica: do controle da violência à violência do controle penal*. 3. ed. Porto Alegre: Livraria do Advogado Editora, 2015.

APPADURAI, Arjun. *Medo ao pequeno número: ensaio sobre a geografia da raiva*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

AQUINO, Marçal. *Entrevista concedida à Revista Livro*, em 2009. Disponível em: <https://revistalivro.files.wordpress.com/2009/02/entrevista_revisado1.pdf>. Acesso em janeiro de 2018.

AQUINO, Marçal. *Entrevista concedida à Revista O Grito*, em 2009. Disponível em: <<http://www.revistaogrito.com/page/author/luiza>>. Acesso em janeiro de 2018.

AQUINO, Marçal. *Entrevista concedida ao Cinema de Buteco*, em 2014. Disponível em: <<https://www.cinemadebuteco.com.br/destaques/entrevista-marcal-aquino/>>. Acesso em: janeiro de 2018.

AQUINO, Marçal. *Entrevista concedida ao Rascunho*, julho de 2014, ed. 171, coluna Inquérito. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/sempre-o-incomodo>>. Acesso em janeiro de 2018.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. Dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ARENDDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ARENDDT, Hannah. *Sobre a violência*. Tradução de André Duarte. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

ASSIS, Machado de. *Instinto de nacionalidade*. Obra Completa de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Versão *on line*, disponível em: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:CONXSbxtM7kJ:machado.o.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact25.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em março de 2015

AVELAR, Idelber. *Figuras da violência: ensaios sobre narrativa, ética e música popular*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

BAKHTIN, Mikail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 2. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

BENJAMIN, Walter. Para uma crítica da violência. In. BENJAMIN, Walter. *Escritos mito e linguagem*. Tradução de Ernani Chaves. Organização de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2011.

BOSI, Alfredo. Do antigo estado à máquina mercante. In. BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BUENO, Luís. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CALEGARI, Lizandro Carlos. *A literatura contra o autoritarismo: a desordem social como princípio da fragmentação na ficção brasileira pós-64*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2008.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Tradução de Luís Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2005.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In. CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. Versão digitoscrita, disponível em <www.ufrgs.br/cdrom/candido/candido.pdf>. Acesso em novembro de 2011.

COUTINHO, Carlos Nelson. *A democracia como valor universal: notas sobre a questão democrática no Brasil*. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1980.

COUTINHO, Carlos Nelson. O Estado brasileiro: gênese, crise, alternativas. In. LIMA, Júlio César França. (org.) *Fundamentos da educação escolar do Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2006.

CUBAS, Viviane; NATAL, Ariadne; CASTELO BRANCO, Frederico. Violência policial: abordagens da literatura. In. KUCINSKI, Bernardo. *Bala perdida: a violência policial no Brasil e os desafios para sua superação*. São Paulo: Boitempo, 2015.

CUNHA, Paulo. Militares e anistia no Brasil: um dueto desarmônico. In. TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. (orgs.) *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Espaços da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.

DAVIS, Mike. *Planeta favela*. Tradução de Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo, 2006.

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In. DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paulo. (orgs.) *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

DOMINGUES, José Maurício. *Modernidade global e civilização contemporânea: para uma renovação da teoria crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação. In. *Revista Palmares*, ano 1, número 1, agosto de 2005.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes: no limiar de uma nova era*. São Paulo: Globo, 2008.

FERNANDES, Rinaldo de. O conto brasileiro do século XXI. *Revista Graphos*, v. 14, n. 1, 2012, p. 173–188.

FERRÉZ. *Entrevista com Ferrez*. Disponível em <<http://www.notaderodape.com.br/p/entrevistas.html>>. Acesso em fevereiro de 2015.

FICO, Carlos. *História do Brasil contemporâneo: da morte de Vargas aos dias atuais*. São Paulo: Contexto, 2015.

FREIRE, Marcelino. *Entrevista completa com Marcelino Freire, para o Produção Cultural do Brasil*. 2 de maio de 2010, São Paulo. Entrevista concedida a Aloisio Milani e Sergio Cohn. Disponível em < <http://www.producaocultural.org.br/no-blog/entrevista-com-marcelino-freire-para-o-producao-cultural-no-brasil/> >. Acesso em março de 2015.

FREIRE, Marcelino. *Entrevista: Marcelino Freire*. Entrevista concedida a Márcio Renato dos Santos. Disponível em <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=360>>. Acesso em março de 2015.

GALVÃO, Luíza Lopes. *O Criminoso, o Policial e a Vítima no Cinema Brasileiro: a transformação da construção dos personagens desde a década de 60 até os anos 2010 à luz da passagem histórica da norma ao risco*. Monografia de conclusão de Graduação em Comunicação da Universidade do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Rio de Janeiro, 2014.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. In. TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. (orgs.) *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

GOMES, Renato Cordeiro. Modernização e controle social: planejamento, muro e controle espacial. MIRANDA, Wander Melo. *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

GORELIK, Adrian. O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização. In. GUEDES, Marcílio Borba. *Prosa Calibre 38: um estudo sobre a personagem Anísio na novela e no filme O Invasor*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010.
HEGEL, George W. F. *Cursos de Estética*. Tradução de Marco Aurélio. 1. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

HOBSBAWN, Eric. *Bandidos*. Tradução de Donaldson M. Garschagen. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

HOBSBAWN, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Tradução de Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HUBERMAN, Bruno. Maioria das armas dos traficantes vem de dentro do país. *Revista Carta Capital*, notícia, 30 de março de 2011. Disponível em: <<http://cartacapital.com.br/sociedade/maioria-das-armas-dos-trafficantes-vem-de-dentro-do-pais>>. Acesso em janeiro de 2018.

HUTCHEON, Linda. Metaficção historiográfica: “o passatempo do tempo passado”. In. HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rido de Janeiro: Imago Editora, 1991.

IASI, Mauro. Posfácio. In. ZIZEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. Tradução Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.

KEHL, Maria. Tortura e sintoma social. In. TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. (orgs.) *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à Retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LEITE, Suely. "Fábrica de fazer vilão": a representação da violência em um conto de Férréz. *Revista Literatura em Debate*, v. 7, n. 12, jul. de 2013, p. 95-105.

LÍSIAS, Ricardo. Dez fragmentos sobre a literatura contemporânea no Brasil e na Argentina ou de como os patetas sempre adoram o discurso de poder. In. TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. (orgs.) *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

LUKACS, Gyorgy. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MAGALHÃES, Gonçalves de. *Discurso sobre a história da literatura do Brasil*. Manifesto publicado na Nictheroy, em 1836. Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro. Ministério da Cultura. Disponível em <http://www.iphi.org.br/sites/filosofia_brasil/Domingos_Jos%C3%A9_Gon%C3%A7alves_de_Magalh%C3%A3es_-_Discurso_sobre_a_hist%C3%B3ria_da_literatura_no_Brasil.pdf>. Acesso em março de 2015.

MAGRI, Milena Mulatti. *Imagens da ditadura militar brasileira em romances de Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MAIA, Clarissa Nunes; et. al. *História das prisões no Brasil*. 1. ed. Volume I. Rio de Janeiro: Anfitheatro, 2017.

MALARD, Letícia. *Literatura e dissidência política*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

MARCO, Valéria de. Literatura de testemunho e violência de Estado. *Lua Nova*, n. 62, 2004, p. 45-68.

MARTINS FILHO, João. A guerra da memória: a ditadura militar nos depoimentos de militantes e militares. *Vária História*. Belo Horizonte, n. 28, dezembro de 2002.

MAZZEO, Antonio Carlos. *Estado e burguesia no Brasil: origens da autocracia burguesa*. 3. ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

MENDES, Fábio Marques. *Realismo e violência na literatura brasileira contemporânea: os contos de famílias terrivelmente felizes*, de Marçal Aquino. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

MÉSZÁROS, István. *Amontanha que devemos conquistar: reflexões acerca do Estado*. Tradução de Maria Izabel Lagoa. São Paulo: Boitempo, 2015.

MIRANDA, Wander Melo. *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

MIRANDA; Wander Melo; SOUZA, Eneida Maria de. Modernidade tardia. *Estudos Linguísticos e Literários*. n. 45, Salvador: Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, jan-jun., 2012.

MONEGAL, Emir Rodriguez. Tradição e renovação. In. MORENO, César Fernández. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

MORAIS, Marcelo Navarro de. Uma análise da relação entre o Estado e o tráfico de drogas: o mito do “poder paralelo”. In. *Ciências Sociais em perspectiva* (5) 8, 1º semestre de 2006, p. 117–136.

MOREIRA, Tiago de Almeida. A Ditadura Militar revisitada no Cinema Brasileiro Contemporâneo. *GeoGraphos*. Alicante: Grupo Interdisciplinario de Estudios Críticos y de América Latina de la Universidad de Alicante, v. 8, n. 93, fev. de 2017, p. 28-45.

MORETZSOHN, Sylvia. *Imprensa e criminologia: o papel do jornalismo nas políticas de exclusão social*. Disponível em: <<http://www.bocc.uff.br/pag/moretzsohn-sylvia-imprensa-criminologia.pdf>>. Acesso em: janeiro de 2018.

MOTA, José Cicero da. *Contrabandos e descaminhos nas fronteiras de Mato Grosso: um olhar da imprensa (1952 – 1979)*. 2014. 114 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Cuiabá, 2014

OLIVEIRA, Francisco de. *Noiva da Revolução: elegia para uma re(li)gião*. São Paulo: Boitempo, 2008.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 24. Brasília, julho-dezembro de 2004, pp. 15-34.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. *Letras de Hoje*, v. 42, n. 4, dezembro de 2007, p. 137–155.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. Documentos da pobreza, desigualdade ou exclusão social. *Estudos de literatura Brasileira Contemporânea*, n. 30, Brasília, julho-dezembro de 2007, p. 11-26.

RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Boitempo, 2015.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

RISÉRIO, Antonio. *A cidade no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2012.

ROCHA, Glauber. *A revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra, Embrafilme, 1981.

RUFFATO, Luiz. *Discurso de Luiz Ruffato na Feira do Livro de Frankfurt*. Disponível em <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,leia-a-integra-do-discurso-de-luiz-ruffato-na-abertura-da-feira-do-livro-de-frankfurt,1083463>>. Acesso em fevereiro de 2015.

SAES, Décio. *A formação do Estado burguês no Brasil (1888 – 1891)*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas: 1992.

SAES, Décio. *Estado e democracia: ensaios teóricos*. 2. ed. Campinas: UNICAMP, 1998.

SAES, Décio. O lugar da noção de sujeito na sociedade capitalista. *Revista Lutas Sociais*, São Paulo, n.29, p.09-20, jul./dez. 2012.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In. SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Ensaios sobre a dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. Poder e alegria: literatura: a literatura brasileira pós-64, reflexões. In. SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SAFATLE, Vladimir. Do uso da violência contra o Estado ilegal. In. TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. (orgs.) *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SENA JÚNIOR, Carlos Zacarias de. Da revolução à democracia: aventuras e desventuras comunistas nos anos 1920 e 1930 no Brasil. In: COELHO, Eurelino; PENELU, Larissa. (Orgs.). *Lutas sociais, intelectuais e poder: problemas de história social*. 1. ed. Feira de Santana: UEFS Editora, 2012.

SERRA, Carlos Henrique Aguiar. Estado penal e encarceramento em massa no Brasil. In. LOURENÇO, Luiz Cláudio; GOMES, Geder Luiz Rocha. (orgs.) *Prisões e punição: no Brasil contemporâneo*. Salvador: EDUFBA, 2013.

SERRA, Carlos Henrique Aguiar; RODRIGUES, Thiago. Estado de direito e punição: a lógica da guerra no Rio de Janeiro. Curitiba: *Revista Paranaense de Desenvolvimento*. v. 35, n. 126, 2014, p. 91-108.

SOUZA, Eneida Maria de. Nacional por abstração. MIRANDA, Wander Melo. *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SOUZA, Eneida Maria de. O discurso crítico brasileiro. In. SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. Desterritorialização e forma literária: literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. *Literatura e Sociedade*. v. 10, n. 8, 2015. Disponível em:< <http://www.revistas.usp.br/lis/article/view/19619>>. Acesso em junho de 2018.

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. Apresentação. In. TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994

VERÍSSIMO, Érico. *Incidente em Antares*. Rio de Janeiro: Globo, 1988. Vladimir. (orgs.) *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.

WISNIK, José Miguel. *Sem Receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

XAVIER, Ismail. Cinema brasileiro contemporâneo: pensar a conjuntura e viver impasses na sociedade do espetáculo. In. SCHWARCZ, Lilia; BOTELHO, André. (orgs.) *Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ZAVERUCHA, Jorge. Relações civil-militares: o legado autoritário da Constituição brasileira de 1988. In. TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. (orgs.) *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

ZIZEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. Tradução Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.