



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E
SOCIEDADE

MAURICIO MATOS DOS SANTOS PEREIRA

SIGNIFICAÇÕES DA VIOLÊNCIA NO CINEMA
BRASILEIRO

Salvador
2009

MAURICIO MATOS DOS SANTOS PEREIRA

**SIGNIFICAÇÕES DA VIOLÊNCIA NO CINEMA
BRASILEIRO**

Tese apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia, UFBA, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Estudos Multidisciplinares em Cultura e Sociedade.

Orientadora: Prof^a Dr^a Eneida Leal Cunha.

Salvador
2009

Pereira, Mauricio Matos dos Santos.

Significações da violência no cinema brasileiro / Mauricio Matos dos Santos Pereira. –
2009
180 f.

Orientadora: Profª. Drª. Eneida Leal Cunha.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação,
Salvador, 2009.

1. Cinema - Brasil. 2. Violência. 3. Política e guerra. I. Cunha, Eneida Leal. II.
Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. III. Título.

CDD - 791.430981
CDU - 791.43(81)

AGRADECIMENTOS

À professora Dra. Eneida Leal Cunha, pela orientação de tantos anos, pela confiança em meu trabalho e pela amizade.

Aos professores da Banca de Qualificação, Dr. Cláudio Cledson e o Dr. Renato da Silveira, pelas sugestões valiosas para a conclusão da Tese.

Aos meus pais, minha irmã, Luciano e aos meus raros amigos de sempre, por sempre estarem comigo, mesmo nos momentos mais difíceis da vida.

E à Rê, meu devir-fênix.

Aos meus alunos.

RESUMO

A tese focaliza as significações da violência em suas relações com o tráfico de drogas, abarcando o cinema brasileiro produzido no final dos anos 1990 e no primeiro quinquênio dos anos 2000, na encruzilhada entre os estudos do cinema brasileiro, a antropologia urbana, os estudos culturais e a história social brasileira. Tomando como contraponto a violência em *Deus e o diabo na terra do sol*, como expressão de um cinema moderno comprometido com as lutas políticas dos anos 1960, a investigação articula os regimes discursivos da violência no contexto da democratização e da emergência do crime organizado, quando ela se torna complexa, a facção criminosa do tráfico de drogas demarca os espaços da favela e do presídio como lugar de invenção da subalternidade, ao mesmo tempo em que o tráfico passa a construir a subjetividade, enraizando-se nos meninos que aderem às facções. O “eu-vivo” é o conjunto aberto das relações que o tráfico impõe, seja com segmentos reconhecidos interessados no consumo, seja com organizações transnacionais para o fornecimento da droga.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Violência. Subalternidade.

ABSTRACT

The thesis focuses on the meanings of violence in relation to drug trafficking and views Brazilian films made during the end of the 1990's and the first five years of 2000 from the perspective of Brazilian film criticism, as well as urban anthropology, cultural studies and Brazilian social history. Adopting, as a counterpoint, the violence in *Deus e o diabo na terra do sol*, as an expression of a modern cinema committed to the political struggles of the 1960's, the investigation seeks to articulate the discursive regimes of violence with the context of democratization and the emergence of organized crime, when violence ceases to be naturalized and become complex; the drug trafficking criminal groups carve out their zones in the shanty town and in the prison as loci for the invention of subalternity at the same time as the drug traffic begins to construct subjectivities, taking root in the boys that join the gangs. The "I alive" is the open set of relations that the drug traffic imposes, be it in recognized segments that are interested in drug consumption, be it in transnational organizations concerned with their supply.

Key-words: Brazilian cinema. Violence. Subalternity.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	07
2 DITADURA MILITAR: VIOLÊNCIA, CONTEXTO E SUBJETIVIDADE	18
2.1 “ESTOU CONDENADO, MAS TENHO CORAGEM”	28
2.2 O CINEMA BRASILEIRO NO CONTEXTO DOS ANOS 1960	30
2.3 DEVIR-POVO NO CINEMA DO TERCEIRO MUNDO	32
2.4 TRANSE, CRISE E AGITAÇÃO EM <i>DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL</i>	36
2.5 DEVIR-PROFETISMO	42
2.6 DEVIR- COLONIZAÇÃO	46
2.7 DEVIR-JUSTIÇA	50
3 REDEMOCRATIZAÇÃO, POBREZA E CRIME ORGANIZADO	60
3.1 O CINEMA BRASILEIRO DOS ANOS 1980	68
3.2 O CINEMA DOS ANOS 1990	70
3.3 CINEMA NOVO E CINEMANOVO-CINEMANOVO	73
3.4 O DIÁLOGO EM <i>QUASE DOIS IRMÃOS</i>	77
3.5 DELÊ E A MENINA	81
3.6 A TRANSFORMAÇÃO DO SUBALTERNO	85
3.7 O COLETIVO ESPANCA E NASCE A FACÇÃO	89
4 O PRESÍDIO NA FAVELA E A FAVELA NO PRESÍDIO	96
4.1 DO DEVIR-POVO À HISTÓRIA DO SUBALTERNO	101
4.2 HISTÓRIAS DIFERENTES	108
4.3 A FACÇÃO CRIMINOSA EM <i>CIDADE DE DEUS E CARANDIRU</i>	116
4.4 DEVIR-PUNIÇÃO	119
4.5 O RENASCIMENTO	127
5 “EU SOU O TRÁFICO”	133
5.1 O ENRAIZAMENTO DO TRÁFICO	138
5.2 O “EU-VIVO” NO TRÁFICO	145
5.3 O “EU-VIVO” ARMADO	155
5.4 O “EU-VIVO” AGORA	163
6 CONCLUSÃO	169
REFERÊNCIAS	175

1 INTRODUÇÃO

Quando se focaliza a produção do cinema brasileiro entre a segunda metade dos anos 1990 e a primeira dos anos 2000, é perceptível como o tema da violência em suas relações com o tráfico de drogas assume a feição de um documento social composto por múltiplos discursos não apenas cinematográficos, já que os filmes estabelecem relações com acontecimentos recentes da vida política no Brasil tais como o final do autoritarismo, a abertura nos anos 1980 e sua consolidação nos anos 1990, sem falar no ocaso dos movimentos de resistência e na consolidação do narcotráfico.

Duas ressalvas contornam melhor este objeto escorregadio que se constitui como movimento entre o que é dito no cinema e o contexto da vida política nacional recente. O que se pretende analisar não é a especificidade do discurso cinematográfico e, quando se focaliza a sociedade, tomar a violência em suas relações com o tráfico como uma realidade inquestionável, mas o fato de que esta mesma realidade se constitui como construção discursiva articulada com circunstâncias históricas determinadas e com lugares de poder já em circulação, seja a partir de interpretações do tráfico no cinema a depender de onde se fala na sociedade, seja ainda pela compreensão da violência social em suas relações com o tráfico no cinema não se constituir como reflexo ou cópia bem-fundada da violência que ocorre no Brasil.

Da mesma forma que os filmes não são bons porque revelam uma “verdade do crime” antes do filme, ou um significado último da violência que eles porventura são coagidos a mostrar, o pressuposto desta “verdade pré-fílmica” torna-se um problema para a pesquisa, pois nem todos vivem situações de violência envolvidas com o tráfico de drogas.

O trabalho não tem como premissa a crença numa relação imediata e simples entre o tráfico de drogas localizado na história da política brasileira e o tráfico de drogas como uma série de discursos no cinema brasileiro. Em termos históricos, não há uma “violência do tráfico”, mas uma complexidade de gestos, possível a partir das prisões entre presos políticos e presos comuns e de inúmeros outros acontecimentos como a anistia e o empobrecimento dos segmentos desprivilegiados nos anos 1980. Quando se usa a expressão violência do tráfico, ou se trata da reação do subalterno às políticas de produção da desigualdade existentes na formação da sociedade, ou se deita o sentido sobre o surgimento de uma violência organizada a partir dos anos 1960/1970 articulada com a resistência ao poder do Estado.

Para analisar esse duplo registro da violência, a tese se inicia procurando mapear as estratégias de violência acionadas pela resistência política, o Estado e os presos comuns no

contexto da ditadura militar no Brasil (1964-1984), com o cuidado de não afirmar que a ditadura, representada pela tomada de poder pelos militares em 1964, tenha fornecido as condições para esse conjunto de gestos que designa esta “violência do tráfico”. Quando se analisa o lugar da violência no contexto da ditadura e de outros acontecimentos que lhe são articulados, fala-se de uma multiplicidade de estratégias de violência acionadas pelo Estado e por um conjunto de vozes dissidentes.

O contexto da ditadura não se resume à oposição entre forças fixas naquele momento ou a uma relação de causa e efeito entre a desigualdade já existente antes dos militares e o surgimento do tráfico de drogas a partir do final dos anos 1970. Ao mesmo tempo em que a cúpula militar impunha a normatização, o controle e a garantia da ordem a qualquer preço, o contexto histórico também propunha o desvio, a contestação e a fragilização do discurso que o Estado empenhava-se em manter em torno da “verdadeira democracia”. Ambos os movimentos, tanto o de conservação quanto o de transformação, estão presentes e se articulam de acordo com uma lógica de guerra.

Partindo deste gabarito múltiplo das relações sociais, as forças políticas naquele momento estão articuladas aos militares, à classe empresarial e aos grandes proprietários rurais que juntos compõem o grupo de poder, além de manterem relações com o projeto de transformação social associado aos movimentos da Luta Armada e com uma multiplicidade de organizações como força de combate ao Estado.

Para garantir a ordem e a legitimação do sistema autoritário, Maria Rezende¹ assinala que a estratégia psicossocial dos militares centrava-se não apenas na ocupação dos cargos de poder, mas na sua permanência. Segundo ela, o projeto era de longo prazo e previa um sistema de auto-alimentação articulado à possibilidade de novas adesões. Para que tal estratégia funcionasse, seria preciso o discurso da preservação dos “valores essenciais do povo brasileiro”, como forma de construir uma subjetividade adequada ao regime.

Esse era o núcleo da política no contexto da ditadura e ponto de partida para a compreensão do discurso de poder no Brasil dos anos 1960, herdeiro de uma violência naturalizada localizada na formação da sociedade brasileira deveras intensificada pela emergência do golpe militar e pela entrada do mercado nacional na rota do capitalismo internacional. A contribuição de Michel Foucault torna visível neste contexto a complexidade do poder de Estado no Brasil, na medida em que os militares atualizaram violências herdadas do regime clássico da soberania, sem deixarem, no entanto, de herdar estratégias disciplinares decorrentes da emergência da sociedade moderna e técnicas de controle dos biopoderes surgidas a partir do final do século XVIII².

Jair Ferreira e Daniel Reis argumentam que, ao contrário de unir as organizações em torno de um centro único de comando, as diferenças nos modos dominantes da atuação política fragmentam a esquerda dando início ao que eles chamam de a “Nova Esquerda³”. A fragmentação do poder dominante em uma multiplicidade de estratégias de violência está presente desde antes do golpe, mas, a partir de 1961, tais estratégias vão estabelecer relações com transformações históricas mais gerais ocorridas em todo o ocidente.

Após 1961, com a exaustão do reformismo e a crise de legitimidade do Partido Comunista Brasileiro -- PCB, que até então funcionava como referência nacional para as estratégias políticas da resistência --, a intensificação do poder repressivo não se torna causa única desta fragmentação que origina a Nova Esquerda. Para os autores, diversos foram os elementos que contribuíram com tal processo, tais como a explosão de marxismos e de discussões voltadas à emergência da luta armada e ao desenvolvimento de estratégias diversas para a derrocada do regime, o impacto do golpe em 1964, as experiências de luta política internacionais, além das diferenças que se avolumavam no interior da resistência e de alguns aspectos ligados ao contexto pós-1964⁴.

Para além da discussão se determinado aspecto contribuiu mais ou menos para a fragmentação do poder da esquerda, ou em que sentido a repressão, perceptível antes do golpe, tornou possível a Luta Armada a partir de 1961, torna-se importante frisar que a resistência política deixa de ser concebida como bloco, tornando-se múltipla no Brasil e em todo o ocidente. Aqui, como em outras nacionalidades, diversos são os métodos e estratégias de violência acionados contra as forças do Estado.

A partir da segunda metade dos anos 1970, o crime organizado torna-se uma realidade associada a uma multiplicidade de aspectos sócio-econômicos relacionados ao contexto pós-ditadura e às conseqüências do sistema adotado nos anos 1960/1970 pelo regime militar na captura e no aprisionamento dos “subversivos”, sem deixar de estar ligado também a outros fatores como a desigualdade que não deixou de permanecer mesmo depois de 1964.

O autoritarismo fornecia as condições para um desenho das forças na cadeia, favorável ao surgimento de novas formas de violência e à fragilização do próprio regime político dominante em torno da modernização, em função de forças políticas presentes naqueles anos conturbados. A partir dos anos 1970, a abertura torna-se um discurso de poder e a anistia dos presos políticos era cada vez mais irreversível. Segundo Carlos Amorim⁵, a mistura dos presos políticos e dos presos comuns numa mesma cela tornou possível a contaminação de estratégias de violência diferenciadas adotadas pela esquerda e pela criminalidade comum.

De um lado, uma violência derivada da formação sócio-econômica do Brasil, naturalizada, que movimenta elementos como raça, classe e gênero, e se dirige aos segmentos sociais subalternos. A partir do final dos anos 1970, com a organização do crime e o surgimento das facções criminosas do tráfico nas cadeias, alguma coisa se move nessa violência, tornando-a complexa e transformando as relações na paisagem carcerária, sem deixar de deslocar o lugar da desigualdade na vida política recente. O subalterno não é mais o mesmo, torna-se outro. O conjunto se altera, as relações se transformam, já é possível se perceber gente de classe média, branca e com formação universitária nos presídios.

O filme escolhido para caracterizar essa primeira figuração da violência diferencial e anterior ao tráfico é *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha (1964), pois satisfaz a duas exigências: uma contextual relacionada ao momento na história da vida política no país em suas relações com o golpe militar, a Luta Armada, um empobrecimento crescente e outros elementos, a partir do final dos anos 1970 e início dos anos 1980. A outra razão é mais estética, tendo em vista o antecedente do cinema político moderno da estética da fome como contraponto à violência do tráfico de drogas nos filmes dos anos 1990/2000 recortados para o corpus da pesquisa: *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2003) *Carandiru* (Hector Babenco, 2004) *Cidade de deus* (Fernando Meirelles, 2003), *Notícias de uma guerra particular* (João Sales, 1998) e *Falcão: meninos do Brasil* (Mv Bill, 2006).

Para dar conta dos lugares de poder no discurso da violência no cinema dos anos 1990/2000, a tese busca compreender como contraponto as forças políticas contextuais presentes em *Deus e o diabo na terra do sol*, através de Manoel, o vaqueiro, habitante de um Brasil que não cabia no projeto da modernização propalado pelo grupo de poder. O personagem passa a funcionar como emblema desta primeira violência social, dirigida ao subalterno e localizada nos anos 1960/1970. O foco são os subalternos, aqueles que sofrem as injunções de uma violência histórica e naturalizada.

A partir da última metade dos anos 1990 e da primeira dos anos 2000, o discurso do tráfico de drogas torna-se recorrente em algumas produções. Tomando como contraponto o contexto de Manoel e dos outros personagens em *Deus e o diabo na terra do sol*, as diferentes memórias de Miguel e Jorge em *Quase dois irmãos* recolocam a mesma questão do povo pobre, tendo como pano de fundo o contexto da redemocratização.

A presença do tráfico torna-se indicativa de uma transformação na figuração da violência e de um cinema brasileiro distinto da estética da fome. Não se trata de dissociação entre os lugares de fala nos discursos e os diferentes contextos de onde é possível interpretá-los, mas o foco são as acomodações que colocaram esse cinema de outrora em relação com o

cinema brasileiro dos anos 1990/2000, de forma aproximada ao sistema *hollywoodeano* e à construção da violência nas suas relações com o tráfico de drogas. Interessam questões mais recorrentes no contexto da ditadura que, ao mesmo tempo em que funcionam como heranças, apresentam força suficiente para se autenticarem no tempo, tornando cada vez mais o cinema um produto rentável.

Deus e o diabo na terra do sol justifica-se em função de suas entrelinhas serem relevantes para compreender-se essa outra figuração da violência, decorrente do “retorno” do Cinema Novo. É unânime a crítica em relação ao fato do referido filme articular um cinema político moderno comprometido com a resistência aos militares e ao projeto dominante de modernização nos anos 1960/1970, que previa a localização da violência associada a acontecimentos da vida política recente como o golpe militar, o fim do autoritarismo e o nascimento da luta armada, colocando em discussão não apenas os objetivos do Estado, mas os limites da ação política na tarefa de conscientização social como projeto preliminar indispensável à transformação sócio-econômica.

Na terra do sol, o povo está em transe. Não se trata de afirmar que ele “conseguiu” assumir sua condição de classe, alcançou o estágio pretendido da consciência social e se libertou da opressão histórica no Brasil e em toda América Latina, mas, segundo Francisco Teixeira⁶, naquele contexto, a violência aciona uma impossibilidade de viver de acordo com os discursos do profetismo e do banditismo.

Os personagens não tomam consciência da realidade social e rejeitam as prerrogativas de esquerda, que previam a transformação social em torno do mito de um povo unido. Não há conciliação na relação homem *versus* mundo, mas a incorporação do desatino. Ao mesmo tempo em que Manoel não é um indivíduo com direitos conquistados ao longo da história política nacional, a imagem do Brasil como Nação moderna em pleno desenvolvimento não convence, não apontando, portanto, para um Brasil unificado no futuro.

No cinema clássico, havia o povo como dimensão constituída⁷. Esse clássico tornava-se político à medida que dirigia suas atenções para a figuração desse subalterno, como expressão de um retorno a um passado nacional como uma entidade fechada, intocada, monumental, mas, segundo Francisco Teixeira, considerando que o cinema de Glauber é cinema moderno, o cinema torna-se político. Não se trata de ser ou não ser político, mas, com o pós-guerra na Europa, o conceito de cinema político transforma-se deslocando a relação homem *versus* mundo com o surgimento de outra temporalidade do cinema.

Enquanto no cinema clássico o povo estava presente e constituído, no cinema moderno de Glauber, o povo torna-se um devir pela ação de um tempo que não pressupõe a

existência de entidades constituídas. O povo é um vir-a-ser, ele não busca necessariamente uma consciência, mas precisa se inventar. Assim como o cinema moderno torna-se político por outros meios, o que está em jogo em relação ao cinema clássico não é mais a localização de um povo a ser conscientizado, mas a desconstrução do discurso modernizante.

Ao mesmo tempo em que Manoel e os outros personagens em *Deus e o diabo na terra do sol* desarticulam a noção do povo como instância social unida, compacta, contra a dominação, tal processo é simultâneo da reconstrução de um Brasil postergado pela “verdadeira democracia” e por um sujeito que não foi reconhecido pelo sistema político instituído da modernização. Não se trata de personagens conscientes. Ao mesmo tempo em que leva do transe à crise, a violência impossibilita o reconhecimento social para este povo que falta.

Não é possível identificar Manoel sem falar em Satanás e sem localizar suas relações com o vaqueiro que ele foi antes do assassinato do coronel, ou com o marido no tempo anterior ao assassinato do profeta pela sua mulher na capela de Monte Santo. Manoel é devir no sentido deleuzeano, construção da subjetividade que não se totaliza, não se constituindo como entidade em um mundo em frangalhos. Diante do devir-povo em *Deus e o diabo na terra do sol*, a tese busca compreender a violência em algumas produções cinematográficas dos anos 2000 atentas às estratégias hollywoodianas do fazer cinema, e comprometidas também com o retorno aos ensinamentos do Cinema Novo.

Não há ruptura dos anos 1960/1970 para o contexto pós-anistia, marcado pela consolidação da democracia, um empobrecimento crescente entre os segmentos subalternizados, o surgimento e disseminação do tráfico de drogas e a transformação dos regimes de figuração da violência no cinema brasileiro a partir do final dos anos 1990 como retorno do cinema de outrora designado como cinemanovo-cinemanovo, cujas relações estão associadas à produção de gestos de lembrança que não implicam um retorno aos anos 1960/1970.

Em *Quase dois irmãos* (2003), de Lúcia Murat, a trama se desenrola a partir das prisões do regime militar, quando o tráfico de drogas se dissemina e a contaminação de violências na convivência dos presos políticos com os presos comuns começa a redesenhar as forças no presídio. Para a pesquisa, trata-se de uma transição de uma violência naturalizada, historicamente construída com base na dominação dos segmentos subalternos, para outra, mais complexa, que pressupõe o encontro com um conjunto de gestos operados por facções organizadas.

O foco é a amizade de Miguel e Jorge, os dois personagens principais, mas o discurso ultrapassa suas histórias de vida articulando-se ao contexto da redemocratização e ao surgimento do narcotráfico. Miguel era subversivo, pertencia à classe média e tinha nível superior. Jorge, seu amigo de infância, era morador da favela, negro-mestiço e pobre, além de mal saber ler. O diálogo expõe a impossibilidade do afeto entre os dois, em função dos seus diferentes lugares na estrutura social. À medida que Miguel e Jorge tecem uma memória da infância e dos primeiros tempos das prisões, a narrativa se mistura à história da vida política recente.

É o começo do desmonte do sistema autoritário e o início da redemocratização, decorrente de alterações no conjunto das forças políticas dos anos 1960/1970. A partir da segunda metade dos anos 1970, o regime se fragiliza progressivamente e a abertura torna-se incontornável. Cresce a resistência nas ruas, a partir de 1980, a anistia dá um passo importante para a saída dos militares. O cinema brasileiro vai sofrer os impactos de um processo político instável, associado a uma pobreza crescente e a uma violência complexa do tráfico de drogas.

À medida que os presos políticos começam a ser anistiados, as relações são alteradas e os antigos parceiros não ficam imunes ao processo. Já não há espaço para o sorriso de Jorge tocando pandeiro e cantando com os “subversivos” numa roda de samba improvisada e ele torna-se irreconhecível. Sua face mudou, seu cabelo cresceu e o semblante não é tão receptivo. Jorge fica sério, assume sua negritude com os cabelos mais longos, ao mesmo tempo em que desperta para a guerra que se aproxima, tanto com os presos políticos, quanto com aqueles presos comuns membros de outras facções. É o começo do crime organizado.

Em *Cidade de Deus* e *Carandiru*, a vinculação mercadológica do cinema se consolida, não autorizando por parte da crítica a hipótese de um esvaziamento de questões políticas na relação entre cinema brasileiro e Brasil. Por “político”, focalizam-se as relações que organizam o contexto dos anos 2000. A democracia e o tráfico de drogas se consolidam. O tráfico e a guerra das facções criminosas pelos pontos de venda de drogas adquirem uma visibilidade, tornando-se um discurso voltado para as diretrizes da indústria cultural. A favela e o presídio tornam-se lugar da subalternidade em suas relações com o tráfico.

A construção da subalternidade assume uma dimensão espetacular relacionada à visibilidade de um cinema capaz de produzir riqueza de suas carências, envolvendo sua relação com a realidade social. O que retorna em *Cidade de Deus* e *Carandiru* é a invenção de um povo e de uma nacionalidade novamente postergados, em um contexto marcado pela consolidação da democracia como um sistema de governo que não reconhece os subalternos,

bem como através de uma violência complexa associada ao tráfico de drogas e ao trabalho de facções organizadas, que fragiliza o processo histórico da modernização no Brasil.

Se, do ponto de vista do poder, a figuração do subalterno implica a exibição de um produto de mercado formatado pela indústria cultural, torna-se importante mencionar como o estereótipo do traficante não se encontra completo, tendo em vista que ele não é um cidadão, não é reconhecido pelas políticas da cidadania que visam o privilégio da classe média.

O subalterno não abandona sua posição minoritária, mas somente pode ser pensado como devir em um contexto marcado pela redemocratização, pelo crime organizado, pela figuração da violência nas imagens no cinema dos anos 1990/2000 e pelo empobrecimento dos segmentos populares. A tese busca compreender de onde fala este subalterno em crise no cinema, que parece retornar com outras bases nos anos finais do século XX, em confronto com a situação de Manoel em *Deus e o diabo na terra do sol*, nos anos 1960.

Em *Cidade de Deus*, há uma relação entre este devir-povo como figuração da violência em suas relações com o traficante e a emergência das facções criminosas articuladas com transformações na vida política do Brasil. Não se trata de comparar o cinema dos anos 1960, através da promessa de um governo socialista que atendesse aos interesses dos pobres, à luz dos lugares de poder que a facção põe em cena pela figuração de uma violência complexa, ao fazer retornar nos anos 1990/2000 a violência do tráfico e o direito de matar todos os que atrapalharem os objetivos das facções.

O foco não é mais o sertanejo pobre do interior de um Brasil pré-moderno, também não se trata da violência entre ricos e pobres decorrente da modernização das relações de trabalho no campo, nem das relações dos movimentos dos anos 1960 com as classes populares como em *Quase dois irmãos*. O crime se organiza. A violência das facções do tráfico funciona como o retorno do gesto de revolta de Manoel atentando contra a vida do coronel, mas ao mesmo tempo aponta para a existência de um devir-povo, minoritário em relação ao registro de uma subalternidade habitual, que captura o estereótipo do traficante em *Cidade de deus* e em *Carandiru* de acordo com as diretrizes do mercado.

O objetivo é considerar a facção como um devir, uma invenção do povo alheia às políticas públicas do Estado. A favela, como lugar de atuação das práticas criminosas, não é acobertada nem pelas políticas públicas, nem, conforme adverte Lúcia Valladares, pelo estereótipo da favela como lugar de carência⁸, mas é preenchida por processos de apropriação do território, tornando visível a construção do sujeito pelas relações que estabelece. A definição da subalternidade pela violência naturalizada não cabe no modo como o traficante é

apresentado, nem determina. O foco são as relações do tráfico com a favela e com a polícia, esta última como força de repressão do Estado.

Em *Notícias de uma guerra particular* e em *Falcão: meninos do Brasil*, as relações do tráfico mobilizam os moradores que aderiram às facções e aqueles que não assumiram este caminho. Traficante e morador da favela não são lugares de fala opostos no discurso, mas um conjunto de relações. O objetivo desta pesquisa é o mapeamento do que se passa nessas relações, entre vozes distintas que convivem com situações de violência relacionadas com o tráfico a partir do final da década de 1990 e início dos anos 2000. O tráfico torna-se coisa de cinema, agenciando uma série de perspectivas a ele relacionadas.

Alba Zaluar⁹ salienta que a pobreza não determina a entrada dos jovens para as facções criminosas, embora contribua como elemento significativo articulado a uma série de outros como a perda do pai morto pelo tráfico, o desamparo da mãe, a ausência de um trabalho, as promessas de poder acionadas pelo tráfico e pelo porte de arma. São múltiplas as relações que o tráfico agencia na vida dos jovens moradores.

Não existe causa única para a transformação do garoto em Falcão¹⁰, que pode morrer a qualquer momento pela ação da polícia ou das facções inimigas, mas os procedimentos acionados pelo tráfico naturalizam a violência na vida desse menino. O Falcão é um corpo que sobrevive, isto é, um “eu-vivo”, múltiplo, na medida em que faz e se refaz pelas relações com os líderes da facção a que pertence, seja na troca de tiros com outras facções ou com a polícia, mas também se expande até o conjunto das relações com os moradores da favela e com sua mãe, esta última representando um mundo perdido anterior ao tráfico.

O “eu-vivo” não é sua identidade, mas este conjunto de relações dentro e fora da favela, entre traficantes, moradores, mas também entre os setores privilegiados da sociedade. Suas relações com o crime coincidem com o direito de portar arma de fogo e com o direito de matar, e deslocam as relações do Estado com os subalternos. Assim como o devir não é um vazio, mas um conjunto de relações; deslocar a subalternidade não anula a condição do menino que adere ao tráfico. O traficante não se livra da condição de subalternidade.

O conjunto das relações sociais é abalado, o todo se move. A posse da arma lhe abre um conjunto de relações articuladas com a compra e venda de drogas, demarcando lugares de poder distintos na construção da favela e do seu discurso, ao mesmo tempo em que desloca registros já constituídos de subalternidade. Entre a boca de fumo e o baile, aproveitando o conceito de máquina de guerra¹¹, o que está em jogo é a construção da

subalternidade como uma dança entre o que pode e o que não pode ser inventado, trata-se de um movimento de demarcação do território como uma forma de vida nômade¹².

A posse da arma significa cumulativamente a possibilidade de matar o inimigo e de conseguir algumas meninas nos bailes organizados pela facção. É toda uma economia sexual que se desenvolve através das relações com o armamento, particularmente quando o menino o utiliza para outro objetivo que não é o de matar. A arma serve para matar e para procriar. Essa era inicialmente a relação entre Zé Pequeno e a namorada de Mané Galinha, em *Cidade de deus*, somente depois é que ela foi apropriada pelas relações impostas pelo tráfico e o uso da violência na defesa das bocas de fumo.

A violência se enraíza na vida. Torna-se parte do cotidiano das favelas permeado por facções criminosas. Para compreender a violência do subalterno em suas relações com o tráfico, torna-se necessário situar o prazer de portar armas de fogo nos bailes como um desdobramento do consumo de drogas. Entre o prazer da droga e o prazer sexual, há todo um deslizamento da funcionalidade das armas. É todo um sistema de relações que se move dentro e fora da favela: das bocas de fumo para os bailes, há a demarcação do território de forma diferente das políticas instituídas, muda o ponto de ocupação da favela, a funcionalidade da arma e as relações do sujeito com a posse das armas para conseguir sobreviver. Novas relações são possíveis, outras são esquecidas. Não há nem uma causa única nem um futuro certo para o processo.

Estando atento ao prazer do consumo de drogas, mas também ao fascínio das armas para os moradores da favela, sejam os do tráfico ou não, o nômade da favela que aderiu ao tráfico vive com o medo de morrer a qualquer momento. Todos os garotos de *Falcão*, assim como muitos dos entrevistados no *Notícias de uma guerra particular*, sabem que logo mais vão morrer, é apenas uma questão de tempo. Em *Notícias de uma guerra particular*, Paulo Lins é taxativo quanto ao fato de que não existe ninguém que tenha aderido ao tráfico, conseguido dinheiro e fama e tenha finalmente permanecido. O que está em jogo é o medo como um elemento que garante a todos o foco no presente. Não há passado ou futuro, mas apenas o conjunto de relações confecciona o presente da sobrevivência.

Todos morrem e nascem novamente. Não há vida fora do tráfico para esses meninos, pois, assim como não há vontade nem para legalizar as drogas nem para abdicar do prazer que o consumo de drogas dá, não é com simulacro de política pública ou com moralismo de organizações evangélicas, que novas relações serão possíveis na vida dos garotos apresentados em *Falcão* e em *Notícias de uma guerra particular*. Apenas a confecção do presente articulada com o consumo de drogas, o fascínio pelas armas, o prazer sexual dos

bailes e o medo de morrer a qualquer momento, dão o contorno possível de um corpo habitante do Brasil que não foi reconhecido, mas também do terceiro mundo como o corpo pobre da globalização.

¹ REZENDE, Maria José de. “Introdução”. In: **A Ditadura Militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade 1964-1984**. Londrina: UEL, 2001, p. 2-3.

² FOUCAULT, Michel. “Aula de 17 de março de 1976”. In: **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 285-315.

³ REIS FILHO, Daniel Aarão; SÁ, Jair Ferreira (Orgs.). “Introdução”. In: **Imagens da revolução: documentos políticos das organizações clandestinas de esquerda dos anos 1961-1971**. São Paulo: Expressão Popular, 2006, p. 15-32.

⁴ Os autores argumentam que tais aspectos estão relacionados à clandestinidade, que dificultava os contatos políticos e as reuniões; ao cerco da polícia, que desencorajava ou abreviava as discussões, à realização de congressos, ao ritmo desigual das lutas internas e à constituição, em cada organização ou partido, de micro-centros de poder desinteressados em processos de reunificação que poderiam pôr em risco suas posições. Cf. REIS FILHO, Daniel Aarão; SÁ, Jair Ferreira (Orgs.). Op. Cit., p. 24.

⁵ AMORIM, Carlos. “O presídio é como uma mancha de tinta num tapete persa”. In: **CV-PCC: a irmandade do crime**. Rio de Janeiro: Record, 2005, p.49-53.

⁶ TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. “Agitação, transe, crise”. In: **O terceiro olho: ensaios de cinema e vídeo**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.65-72.

⁷ “Clássico” e “moderno” são diferentes modos de construção do povo, além de três outras diferenças que vão marcar no cinema de Gláuber Rocha a emergência do cinema político moderno. Para Deleuze, tal passagem é indicativa da crise na imagem-movimento e do surgimento da imagem-tempo, a partir do Neo-Realismo Italiano e da Nouvelle Vague, no contexto europeu do pós-guerra. Cf. DELEUZE, Gilles. “La crisis de la imagen acción”. In: **La imagem-movimiento**. Barcelona: Paidós, 1994, p. 286-299.

⁸ VALLADARES, Licia do Prado. “Introdução”. In: **A invenção da favela: do mito de origem a favela.com**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2005, p. 13-21.

⁹ “(...) A pobreza, então, deixa de ser a explicação para a criminalidade – afirmação comum entre cientistas sociais e que só aumenta os preconceitos contra os pobres – e passa a ser a razão para aplicar, com sucesso, o rótulo de criminoso no bandido pobre (...)”. Cf. ZALUAR, Alba. “Crime e castigo vistos por uma antropóloga”. In: **Integração perversa: pobreza e tráfico de drogas**. Rio de Janeiro: FGV, 2004, p. 22.

¹⁰ O termo designa o menino responsável pela segurança dos pontos de venda de drogas durante as madrugadas.

¹¹ “(...) Se os nômades criaram a máquina de guerra, foi porque inventaram a velocidade absoluta, como ‘sinônimo’ de velocidade. E cada vez que há operação contra o Estado, indisciplina, motim, guerrilha ou revolução enquanto ato, dir-se-ia que uma máquina de guerra ressuscita, que um novo potencial nômade aparece (...)”. Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Tratado de nomadologia: a máquina de guerra”. In: **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 60.

¹² “(...) A vida do nômade é intermezzo (sic). Até os elementos de seu habitat estão concebidos em função do trajeto que não pára de mobilizá-los. O nômade não é de modo algum o migrante, pois o migrante vai principalmente de um ponto a outro, ainda que este ponto seja incerto, imprevisto ou mal localizado. Mas o nômade só vai de um ponto a outro por consequência e necessidade de fato; em princípio, os pontos são para ele alternâncias num trajeto (...)”. Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Op. Cit., p. 51.

2 DITADURA MILITAR: VIOLÊNCIA, CONTEXTO E SUBJETIVIDADE

O que é a verdade, portanto” – pergunta Nietzsche. “Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas, obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas.

Nietzsche, citado por Scarlett Marton. *Dos Poderes Cósmicos aos Valores Humanos*

Esse trabalho não pretende acumular uma série de dados sobre a ditadura militar no Brasil como se tratasse de um fenômeno estático e homogêneo, nem se apressa em coletar depoimentos para revelar uma verdade deixada debaixo dos escombros da violência de Estado na conservação da ordem. Quando se fala em ditadura, em fechamento de algum sistema político que se toma por universal, parte-se, em princípio, do pressuposto de que nenhuma ordem é universal e que, portanto, o que define o governo dos militares é sua limitação para ouvir as vozes que se encontravam para fora dos limites impostos naquele momento.

Trata-se de um limite, de uma lacuna indisfarçável a qualquer ditadura o não saber admitir dissidências, vozes ou pontos de vista diversos sobre a realidade. O que define a ordem é o contexto. É este que a torna possível como acontecimento, muito embora a característica mais vigorosa do autoritarismo tenha sido o fato de que, na ânsia de tomar o poder, os militares talvez não tenham admitido que não é a ordem que define o contexto, mas é esse último que a torna possível a partir da relação de tudo que deveria ser aprovado pelos altos comandos militares com o mundo da desordem, do caos e com tudo considerado inadequado pelo sistema.

Quando se coloca esse atrito entre o espectro das ações do Estado e o que escapa aos seus mecanismos de controle, como o conjunto de vozes que não se adaptavam ao que “deveria ser” nos mecanismos de domesticação oficiais, a nebulosa que emerge das zonas de conflito contribui para a definição do contexto político, social e cultural, da ditadura como um movimento da ordem à desordem, um jogo entre o que era permitido e o que deveria ser reprimido. O contexto diz o que era adequado, aquilo que “devia ser” no campo da política, da cultura e da sociedade. Trata-se de um pântano, de uma areia movediça. Impossível delimitar um ponto firme nos posicionamentos.

Como ordem de Estado, o poder se define pela unidade. É preciso que todas as partes do sistema convirjam para um efeito de totalidade que legitima o tratamento dado pelo Estado à população. Suas ações precisam ser legítimas. A totalidade da ordem militar a torna legítima, mas ela reconhece a si mesma como único caminho rumo ao desenvolvimento do Brasil. Para a ditadura, não seria possível uma ordem que não estivesse associada a uma vontade de unificação da Nação. A ditadura se torna mais forte e convincente, à medida que as diferenças sejam apagadas em nome da identificação de todos com o poder de Estado.

Em contraposição, o fora do poder que constitui o contexto é múltiplo. Ele não guarda uma relação necessária com a unidade da política instituída, através da oposição entre Estado e sociedade, mas sua característica é desviar-se de tais oposições como forma de tornar a ordem possível. Se o poder dos militares se define pela unidade, fora do poder se torna possível a multiplicidade de discursos desautorizados e a desestabilização como experiência política.

Entre processos de estabilização e desestabilização nos anos 1960 e 1970, inúmeras organizações político-partidárias surgiram para “subverter” a política dominante de Estado em conjunto com outros setores sociais. Como contraposição a ela, os movimentos da resistência, ainda que estivessem alinhados na tarefa comum de derrubar a ditadura e o capitalismo internacional, orientavam-se de formas distintas e previam múltiplas estratégias de ação.

Pelo menos a partir de 1961, quando se deu a fragmentação do PCB e o início das organizações da luta armada no Brasil, não era possível pressupor uma unidade de ação para o conjunto dos movimentos revolucionários que surgia. A palavra era fragmentação, multiplicação de organizações, ao mesmo tempo em que a resistência tornava-se múltipla.

O Estado contava com a classe empresarial. Ambos constituíam o grupo de poder, cujas desavenças internas foram aumentando depois de 1970. Como ordem de Estado e ao mesmo tempo de mercado, o sistema trabalhava para alimentar o próprio sistema. Não havia uma prioridade ou uma atenção para com os segmentos subalternos. A partir de 1961, com a fragmentação da esquerda, as vozes dissonantes da resistência organizada, alimentadas por variados marxismos, trabalham para boicotar a unidade do poder prevista pelo aparelho de Estado. É o nascimento dos movimentos minoritários, da classe operária, da luta armada etc.

O exame dessas vozes torna possível o mapeamento da vida política, apontando diferentes lugares de poder na construção da modernidade em terras brasileiras. Interessam as circunstâncias da tomada de poder dos militares e a força das dissidências. Em tal processo, não existem oposições, mas movimentos simultâneos e contraditórios. As forças interiorizam

as palavras de ordem de Estado, além de movimentarem processos dissidentes como uma sucessão de desvios nessa mesma ordem.

Colocada essa questão, surge outra. O exame das forças se insinua não apenas como exterioridade em relação à construção da subjetividade, pois não há discurso que não ponha em questão uma determinada “posição”. Estado e sujeito não são dissociados, mas o discurso do Estado militar pressupõe uma determinada subjetividade capaz de conceber uma realidade conveniente aos interesses dominantes. Quando se fala em ditadura, o efeito do poder não apenas se relaciona com condições objetivas de percepção da realidade, mas como as torturas deixaram efetivamente marcas no corpo dos militantes, ele repercute também na constituição de outro terreno que passa a ser afetado pelo Estado: a construção da subjetividade.

A conseqüência desse atrito entre Estado e sujeito aproximava-se do que Antonin Artaud, citado por Deleuze, designava como “guerra dos órgãos¹³” entre o que o Estado dizia ser adequado cultural e uma multiplicidade de visões de mundo não toleradas. Trata-se de dobras no corpo do Estado aquém das políticas de controle instituídas. Como unidade pretendida, o discurso de poder não consegue entender as multiplicidades como seus próprios desvios. Entre estratégias de um e de outro registro, entre práticas de violência de Estado executadas em nome da conservação da ordem e ações de organizações clandestinas, a ditadura foi um acontecimento histórico, político, social e cultural, permeado por uma multiplicidade de posições possíveis a elas relacionadas.

Convém analisar o contexto como devir, zona de convergência e divergência da vida política nos anos 1960, onde nada estava definitivamente ganho ou perdido para qualquer das posições. Nenhuma estratégia de ação, seja do Estado seja da resistência, mesmo considerando a heterogeneidade das posições articuladas com a ação política, era totalmente previsível. Tudo podia acontecer que fugisse ao plano de ação preliminarmente arquitetado. Esse é o sentido do contexto político da ditadura: um conjunto de forças atuando na constituição do poder não apenas como forma de governo autoritária, que reprime em benefício de uma ordem capitalista que devia permanecer, mas também como multiplicidade de estratégias de construção do sujeito para legitimar tal ordem.

Se havia repressão em nome da dependência do mercado nacional em relação aos EUA, é porque os mecanismos oficiais de produção desse consenso não funcionam muito bem. A imagem do Brasil do futuro pouco a pouco deixava de ser convincente para a opinião pública, pois a repressão estava preocupada não apenas em garantir a conformidade das opiniões e a legitimidade das ações do regime, em função da ocultação de determinados

aspectos inadequados da realidade, mas em construir a subjetividade fazendo o outro ouvir que “se fizer o que não deve, “vai cair na porrada”.

Do ponto de vista dominante, a ditadura atualizou um projeto de modernização da economia, da política e da cultura brasileiras, articulado com a inserção do mercado na rota do capitalismo internacional. Em função das medidas impopulares que precisariam ser oportunamente acionadas, o projeto envolvia não apenas o controle das forças armadas e a repressão, mas intervenções mais subjetivas e sutis, através do medo e da manipulação de valores voltadas à construção de um sujeito que pudesse aderir ao sistema.

Dentro de uma linha de investigação voltada para o discurso do regime autoritário (1964 a 1984), Maria José de Rezende¹⁴ delinea os registros contextuais de poder embutidos na emergência daquele aparato de Estado que emergia em 1964. Como qualquer regime, o sistema precisava não apenas tomar o poder, mas legitimar-se perante a opinião pública. Para a autora, legitimação relaciona-se à criação de um contexto “adequado” e conveniente aos militares. Não se tratava de um empreendimento de curto prazo tomar o poder, mas, para que tal empreendimento se desse, seria preciso persuadir a população da validade do projeto.

Toda adesão a algum regime que manipule para si uma determinada visão de mundo, seja ela democrática, seja autoritária, pressupõe um discurso político sobre a realidade e um processo de avaliação que condiciona sua interpretação. A avaliação da realidade põe em cena a construção da subjetividade como um ato moral e ao mesmo tempo político. O Estado precisa criar um discurso sobre o bom/mau para formar, na população, tais noções: o que é bom? O que é mau? Para garantir a adesão, a ditadura deveria responder a tais questões.

A Escola Superior de Guerra – ESG, formada na sua grande maioria por militares, tecnocratas e empresários, funcionou como centro nervoso dessa moralização do discurso do poder arquitetada antes mesmo do golpe em 31 de março de 1964. Para conseguir a legitimação perante a opinião pública, visava-se à construção de um discurso capaz de instituir valores para a sociedade brasileira. O governo iria dizer quais os “valores essenciais” e quais aqueles que eram impróprios e indesejáveis. Para os dirigentes da ESG, “tomar o poder” significava criar condições adequadas a um julgamento do sistema dominante, que fosse conveniente aos dirigentes do regime daquele momento.

Em *Genealogia da moral*¹⁵, Nietzsche discute a origem das palavras “Bom e mau”, “bom e ruim”, argumentando que os valores são construções históricas de sentido e não essências dissociadas do processo histórico. Vistos sem este revestimento metafísico, o que define o poder não é a criação de novos valores, mas a reprodução de verdades instituídas. Há toda uma economia das forças na crítica dos valores. Como não há valor fora da história,

torna-se preciso criar novos valores deslocando os já enraizados. Tal tarefa não requer uma retomada da origem das coisas como forma de compreendê-las em suas essências, mas “novos” valores acionam outras forças em relação àquelas, confrontando-se com mitos consolidados ou com supostas verdades que emergem em suas fragilidades, para tornar possíveis visões de mundo minoritárias ainda não reconhecidas pelo poder.

Toda vez que algum valor se destaca dos demais, ele desencadeia algum desvio na configuração das forças políticas presentes no contexto. O conjunto se move, desloca-se, o contexto se faz como devir e não como movimento de entidades¹⁶ sobre um espaço e um tempo que o precedem. No mapeamento do contexto político nos anos 1960, marcado tanto pela emergência do golpe de Estado pelos militares, quanto pelo florescimento de uma série de vozes dissidentes, interessa a relação de uma força com outras.

Quando se analisa o discurso dos militares no contexto da ditadura, percebe-se que o projeto da ESG não podia ser associado à criação de novos valores, pois criar novos valores não tem a ver com a tomada do poder de um aparato de Estado autoritário, hábil em manipular valores já existentes admitidos como dominantes. Esta é a força de qualquer ditadura e de todo poder instituído que se toma por unidade.

Em sua crítica ao homem vigente, Nietzsche argumenta que a cultura alemã da época tinha sido infectada pelo vírus da má-consciência, não havendo possibilidade de novos valores na constituição histórica de um estrangulamento do povo alemão que, mais tarde, reuniria as condições do surgimento do III^o Reich como acontecimento de Estado. No Brasil dos militares, acontecia um processo semelhante nos anos 1960/1970. Não existia abertura para valores e/ou visões de mundo diferentes, apenas o ressentimento decorrente da perda dos valores essenciais fornecia o enquadramento previsto pelo discurso de poder dos militares. Seja na Alemanha, seja no Brasil, a repetição dos valores organiza-se a partir de modelos de discursos que devem ser preservados como objeto de contemplação metafísica. Toda a realidade se reduz a unidade de um discurso, toda a multiplicidade das forças é aniquilada pela força de um padrão, uma norma ou uma lei.

A ditadura constituiu-se em aparelho discursivo de Estado, com o objetivo de preservar os mitos. Através de sondagens junto à população, o regime aproveitava-se de valores como o culto à família, à propriedade e ao Estado, para justificar seus atos de violência e ativar a perseguição às vozes dissidentes. Família, propriedade e Estado fertilizavam um terreno quase sagrado rumo à justificação das ações do regime, ao estrangulamento das vozes discordantes e de tudo que pudesse comprometer o projeto. Maria

José Rezende acrescenta que a ESG tinha em mente produzir um discurso que consubstanciasse¹⁷ seus valores com outros já instituídos.

Havia uma preocupação constante em todo o período em garantir a permanência do poder militar e seu fortalecimento através das adesões junto à população, a despeito de dimensões importantes como a economia e a política terem mudado suas diretrizes de acordo com os mandatos dos presidentes que compuseram o período ditatorial. Até o “processo de abertura”, segundo o grupo que havia se instalado no poder, deveria ser medido e controlado de acordo com as conveniências dominantes e com a possibilidade de novas adesões a cada dia.

Figuras como Colbery do Couto e Silva e Emílio Gastarrazu Mé dici, que tinham sido alunos da ESG, desenvolveram a estratégia psico-social como forma de garantir novas adesões, mesmo antes do golpe militar em 1964, durante o tempo em que ocuparam diretamente ou indiretamente o poder. A abertura política, que começou a ser uma das exigências de uma série de movimentos sociais a partir dos anos 1970, não era pensada como um primeiro passo à derrocada do regime dominante. Abrir o sistema não significava abandonar as pretensões de poder e render-se às forças democratizantes, mas a estratégia era controlar o processo, articulá-lo estrategicamente com o objetivo de garantir mais adesões.

A percepção dos militares era a de que o Brasil não tinha se desenvolvido como deveria, pois todas as dimensões da vida social tinham sido infectadas por uma confusão moral creditada à emergência de valores fora da grade que a tradição prescrevia. Segundo tal maneira de ver, a tradição é considerada o lugar por excelência dos valores essenciais do homem.

Observa-se, a despeito das pretensões modernizantes de parte da classe empresarial que aderiu ao golpe, uma contradição com a moralidade no discurso dos militares. Para estes últimos, tratava-se de modernizar o país, de torná-lo uma potência no mundo globalizado como preparação para a democracia. O sistema político dominante passava a se constituir de um revestimento mitológico. De acordo com o moralismo da ESG, era necessário um governo forte capaz de recuperar valores essenciais. Havia um movimento de moralização e de recuperação de valores na Lei de Segurança Nacional. A cultura começou a ser percebida como área de atuação do Estado, interessado em associar suas ações a valores ditos essenciais.

Com esse intuito, a ditadura articulou o discurso da “verdadeira democracia”, justificando positivamente a tomada do poder em função de um desenvolvimento geral, incontornável e homogêneo na sociedade. Criava-se uma mentalidade quase religiosa na opinião pública como forma de ocultar medidas impopulares que estavam por vir, decorrentes

da inserção do capitalismo na sua forma dependente do capital norte-americano. Quando fosse hora, todos se beneficiariam com a chegada da verdadeira democracia – este era o lema. Todos os mecanismos de ação passavam a ser “democráticos”, arquitetados como peça política. A autora complementa que o golpe era denominado de “revolução democrática” e o sentido da palavra democracia se diferenciava de toda uma tradição de debates.

Todos os atos de exceção, inclusive os ataques a organizações populares que atualizavam contra poderes em relação ao poder central, eram considerados ações sistemáticas e rapidamente transformados de elementos negativos em atitudes positivas na opinião pública. A sistemática incluía a violência, a tortura e as perseguições, mas também o fechamento do Congresso, a cassação dos direitos dos presidentes anteriores, a extinção do pluripartidarismo e a intolerância às minorias, todos estes mecanismos eram úteis na busca da verdadeira democracia, cujo fim se assentava na preservação dos interesses da classe empresarial, seja a “burguesia nacional” ou os “imperialistas estadunidenses”.

Ditadura, democracia e barbárie. Tais termos se fundiram em benefício do Estado, de modo que a ditadura eliminava os “subversivos” de forma autorizada pelas instâncias que constituem a máquina. Quase todos obedeciam, adequando-se ao consenso fabricado pelos militares e a classe empresarial. Tal posição era conveniente ao grupo de poder.

Não se tratava de medidas “ilegais”, diferentes do tipo de operação para o qual o mecanismo de Estado foi inventado. A barbárie não é uma forma de organização social “acidental” à tomada do poder pelos grupos dominantes, mas põe em movimento uma relação de funcionalidade imanente a todo sistema. Trata-se de um movimento múltiplo, articulado com o desvio ou com o desajuste de uma ordem estabelecida. Esse é o caráter paradoxal da ditadura, pois, ao mesmo tempo em que construía o discurso da verdadeira democracia como forma de manter a ordem, desestabilizava essa mesma ordem, através de uma multiplicidade de gestos de barbárie articulados com a violência sobre as vozes e ações dissidentes.

Quando se entende que os Estados, ao longo da história do ocidente não são “acidentais”, e quando se leva em conta que as forças que constituíram seus contextos de emergência resultam de uma série de intervenções sobre povos que não se enquadravam no modelo de vida civilizado que passava a ser dominante, o debate sobre o binômio bárbaro/civilizado¹⁸ não pretende uma restituição reservada e circunscrita da barbárie como um lugar que precede o da civilização, até porque esta última não parece ser um projeto homogêneo, monolítico e transcendente.

Não se trata de entender civilização e barbárie como blocos distintos, mas como movimento de um a outro regime, pois, ainda para Nietzsche, a “alta civilização”, que pode

ser aproximada da arquitetura de poder montada pelo regime militar, somente pode ser concebida na fronteira com um estado de barbárie que lhe é imanente e do qual não consegue se libertar. Civilização e barbárie não são opostas, mas forças vivas capazes de operar uma multiplicidade de gestos que não se encerram apenas no indivíduo, mas são políticos na medida em que organizam as relações sociais.

Quando se pensa na manipulação dos valores perpetrada em benefício da verdadeira democracia, rapidamente a civilização é levada a uma relação de funcionalidade com uma forma de matar¹⁹ que vem de dentro, que é mais barata para os cofres públicos e tem a vantagem de ser ocultada se for conveniente ao projeto. Não se trata de explosivos, mas de implosões. O bárbaro não está fora, mas estabelece as possibilidades para um conjunto de gestos que, se encontram circunstâncias históricas apropriadas, podem transformar o Estado e o modo de ser do civilizado na expressão mais cruel do devir barbárie. Tudo se desestabiliza, até a unidade do poder instituído torna-se um discurso frágil.

O “subversivo” foi caçado, torturado e podia morrer na cadeia em nome do Estado. Todavia, até meados dos anos 1970, para a opinião pública tal ação tinha valor positivo. O regime militar, ao tempo em que reprimiu violentamente, foi capaz de elaborar sistemas de ocultação da realidade em benefício dos interesses daqueles que estavam no poder.

Os outros que faziam parte do grupo de poder no contexto da ditadura eram os representantes do grande capital, incluindo-se parte da classe empresária, tecnocratas da antiga Escola Superior de Guerra, políticos da Arena e parte da imprensa que aderiu ao golpe. Todos apoiaram o regime desde o primeiro instante, cultuando valores como o apego à empresa, ao Estado, à Família e ao capitalismo. O que interessava era a oportunidade de negócios, a formação de um mercado consumidor e a integração nacional. O projeto não era novo, pois, desde os anos 1950 com o desenvolvimentismo, os interesses desse segmento estavam voltados à implantação e à consolidação do mercado de bens simbólicos.

Como parte desse acordo entre os militares e o mundo empresarial, Roberto Marinho, então diretor do Jornal O Globo, receberia das mãos de José Sarney, político afiliado ao regime militar, uma concessão para abrir sua própria televisão²⁰. A televisão virava um empreendimento privado que gerava lucros para o setor, fosse dirigido por brasileiros ou norte-americanos, além de servir à manutenção da “ideologia da segurança nacional”.

Renato Ortiz²¹ argumenta que, durante o golpe, o regime deu continuidade ao projeto desenvolvimentista dos anos 1950, deixando claro que, além dos militares, a modernização interessava ainda aos capitalistas. Em virtude do favorecimento do sistema dominante, havia um interesse nas oportunidades de negócio que a abertura do mercado

representava. Era a consolidação da mentalidade modernizante, burguesa e empresária, que já existia antes do golpe e que encontrava no Estado autoritário seu mais ativo facilitador.

A modernização estava no centro das atenções. O Brasil deveria tomar as rédeas do capitalismo, gerar capital, empregos, dividendos políticos e econômicos. Para que esse desenvolvimento se desse, o Estado deveria ser seu promotor, o centro nevrálgico das atividades em termos políticos, coletivos e institucionais. A importância dos meios de comunicação está diretamente relacionada a esse contexto.

A cultura então passa a ser concebida não mais como parte das tradições do povo, mas como instrumento político de construção do presente, articulado com interesses políticos embutidos no contexto dos anos 1960. A implantação dos meios de comunicação, particularmente no caso da televisão a partir desta mesma época, vai fazer surgir um espetáculo de Brasil consensual e conveniente aos interesses do poder estabelecido. Para os militares, a dimensão cultural representava a criação das condições à justificação das suas ações e à legitimação do sistema.

Além desse sentido, a cultura representava também um negócio e propiciava as condições de possibilidade de uma visão empresarial ligada ao setor, de um saber-fazer direcionado para a construção estratégica dos programas de acordo com o que Theodor Adorno e Max Horkheimer designavam como racionalidade técnica²². No que diz respeito aos produtos da mídia, a ordem era estabelecê-los através de modelos simplificados como forma de disseminar o discurso de poder e garantir uma subjetividade que fosse adequada ao regime, com a conseqüente reprodução dos valores dominantes.

Dadas as relações da classe empresarial com os militares, como havia claramente um acordo político e econômico, o ‘modo de fazer’ do produto nos meios de comunicação orientado para a massificação desdobrava-se politicamente no ‘modo de fazer’ a imagem de Brasil diante da opinião pública. Eram esses os interesses do grupo de poder, a partir do alinhamento dos militares com a classe empresarial.

Considerando a verdadeira democracia do regime militar como um discurso de poder que, ao mesmo tempo em que incorporava valores tradicionais na opinião pública, tornava possível a legitimação da ordem militar e a ocultação da violência praticada pela repressão, torna-se necessário analisar como tal sistema se organiza, quais as técnicas utilizadas pelo grupo dominante capazes de garantir as adesões pretendidas junto ao corpo da população e, ao mesmo tempo, reprimir as vozes dissidentes com o objetivo de permanecer no poder.

Para Michel Foucault²³, a guerra das raças no século XIX passa a ser concebida como “gabarito de inteligibilidade” dos processos históricos, que envolvem a emergência do Estado moderno voltado aos interesses das elites e ao surgimento de um racismo no interior das práticas de governabilidade do Estado. Ao contrário de se localizar numa relação accidental com o Estado, a violência é sua peça chave. Sua vocação é oferecer os modos pelos quais o poder não apenas “distorce” a realidade, mas a constitui em função de relações que mobiliza.

A guerra das raças não é um acontecimento com início, meio e fim, mas um processo que faz parte da constituição histórica do Estado moderno. No que diz respeito ao poder militar no Brasil, essa relação com o outro que o discurso da raça pressupunha não dizia respeito apenas à defesa da nacionalidade como um bem em si mesmo, como se estivéssemos diante de uma “caixa preta guardiã das virtudes nacionais” que precisa ser cultuada. Essa essencialização da nacionalidade sempre existiu e foi atuante durante o regime.

Naquele momento, o que estava previsto de mais fecundo ao poder estabelecido era a seleção do “puro” e do “impuro” como modelo de conduta e garantia da salvaguarda dos valores fundamentais. Trata-se da separação dos “bons pretendentes²⁴”. É preciso limpar, separar, classificar os puros, identificar os belos e valorizar os que são dignos da Nação. Do outro lado, a multidão dos impuros, dos deformados e dos infames, precisa ser localizada.

A linha entre os dois mundos resulta de uma mentalidade racial de Estado e da necessidade dos militares de tomar o poder, reprimir as vozes discordantes e conseguir mais adesões para legitimar o regime. A estratégia não tem a ver com a “verdade” da composição racial que prevaleceu no Brasil, mas com um poder que almeja a ordem a todo custo.

Todo o conjunto de violências se dava nesse registro: era preciso separar o joio do trigo, o puro dos impuros ou os cidadãos que “amavam o país e queriam vê-lo se construir”, dos que “não queriam nada de bom e só estavam preocupados em fazer baderna”. O slogan era significativo desta mentalidade: “Brasil: ame-o ou deixe-o”. No que diz respeito à captura dos “subversivos”, estratégia articulada com essa necessidade de identificar os elementos danosos, a acusação que pesava sobre o indivíduo era a de que ele era comunista, ou sua captura estava condicionada ao fato dele ter sido pego “atentando contra a paz e os valores essenciais do povo brasileiro”. Tendo em vista a permanência da grade normativa que o Estado propunha, interessava controlar o indivíduo subversivo e não o corpo social.

Essa era uma primeira organização de poder acionada pelo grupo dominante durante o regime militar. A idéia é que o inimigo deve ser vigiado, mantido sob um regime disciplinar de acordo com objetivos estratégicos. A mesma relação bélica se estabelece com o

outro. O inimigo não está fora, mas se encontra “infiltrado”. É preciso vigiá-lo, identificá-lo e neutralizar suas ações. Neutralizar significa retirar de circulação, emudecer, seqüestrar o sujeito do discurso. A vigilância está articulada com a disciplina e não se resume a uma questão externa ao sujeito, mas, no regime da disciplina, o sujeito torna-se capaz de se adequar a um conjunto de regras pré-estabelecidas²⁵.

O sentido da neutralização do elemento dissidente foi rapidamente preenchido pelo discurso futurista da verdadeira democracia, tornando possível a ocultação das práticas de violência e a legitimação do regime em benefício do poder. O sentido das ações de violência era recuperado com valores positivos, com o objetivo de conservar os indivíduos dentro de determinadas regras impostas.

O que não era visível era o destino dos que não concordassem com a solução, pois o Estado se outorgava o direito de tirar a vida daquelas pessoas consideradas inadequadas. Para entender essa forma de atuação do poder que extrapola o poder disciplinar, torna-se necessário recuar ao primeiro sistema de organização verificado, segundo Foucault, desde a Idade Média, em torno do Poder Régio. A Teoria Clássica da Soberania pode funcionar como modelo para se pensar no modo como o regime militar no Brasil dos anos 1960/1970 se apropriou do direito de vida e morte ou do “fazer morrer”, decorrente de técnicas soberanas anacrônicas, tendo em vista seu descompasso com a lógica disciplinar do “fazer viver e deixar morrer”, durante a emergência do Estado ditatorial como um Estado moderno no Brasil.

Mesmo considerando que o direito de matar da cúpula militar não era bem aceito pelo grupo empresarial por razões comerciais – interessava não o respeito à vida humana, mas a disseminação do consumo através de consumidores –, as estatísticas das torturas, dos espancamentos e das mutilações, seguidas do número extraordinário das pessoas assassinadas, mostram que, para efeito prático, o Estado havia se apropriado também de um poder soberano sobre a vida e a morte das pessoas. Soberania, nesse contexto, significava legitimação do direito de matar: “fazer morrer”. Ou o sujeito morre ou o poder não se manifesta sobre ele.

2.1 “ESTOU CONDENADO, MAS TENHO CORAGEM”

O contexto da segunda metade dos anos 1960 é permeado por uma multiplicidade de forças em torno do golpe de Estado e da conseqüente tomada do poder dos militares. A cultura estava no centro das atenções e a luta que sua construção propunha oferecia o quadro de inteligibilidade das relações entre as diversas forças. A palavra comportava um valor

bélico. Quem fosse pego falando em cultura, deveria se explicar, fugir dos aparelhos de repressão ou enfrentá-los como propôs a luta armada.

Com o golpe, política e cultura deixavam de ser concebidos em separado, mas as relações que impregnavam a produção cultural como uma atividade que muito interessava ao regime, explicavam-se por uma lógica de guerra cujos objetivos apontavam para uma imagem de Nação, de modernidade e de povo brasileiro adequadas à mobilização patriótica da opinião pública. Isto significa que, dentro das relações que se superpunham de modo transversal à política e à cultura, o objetivo da análise das forças contextuais desse período era entender naquele tópico algumas das estratégias utilizadas pelo Estado e pelos movimentos de resistência, interessados no exercício de contra-discursos em relação aos discursos dominantes.

Não se tratava de conceber o poder como instância definida de antemão. A referência a Michel Foucault²⁶ mostrou como o poder circula entre as forças que, no caso da ditadura militar, associavam-se aos militares e à classe empresarial, mas também aos movimentos de esquerda e, em especial, à luta armada, como multiplicidade de projetos e orientações diversas alinhadas na busca por um regime socialista popular. O poder não estava definitivamente nas mãos de ninguém, nem podia ser delegado de forma incontornável como se tratasse de um poder absoluto. Como força de combate, as organizações de resistência fragilizavam o poder dos militares.

Michel Foucault²⁷ postula a incapacidade de discernir uma fronteira entre um estado de guerra como o daquele contexto implantado pelo golpe, e um estado de paz, que parecia ser objeto de aspiração de grande parte da população. Guerra e paz não eram instâncias homogêneas, mas forças presentes na vida política. Em função do direito de matar que o Estado se outorgou contra uma série de vozes dissonantes, não convém enquadrar o fenômeno da barbárie que esse direito impõe como ruptura em relação a um modelo de governabilidade dominante posto em circulação pelas forças do Estado, como se a morte do “subversivo” que foi capturado fosse dissociada da civilização que prometia a democracia e a segurança nacional.

Considerando que a abertura foi planejada não como uma exterioridade em relação aos interesses da cúpula militar, mas o próprio regime participou da arquitetura da redemocratização, dominação e resistência não são modos opostos de viver o poder. Diante dessa fragmentação do poder, operacionalizada pela multiplicidade de vozes presentes na tomada de Estado pelos militares, outra questão que surge agregada a esse contexto é a do sujeito. O que a ditadura tornou possível foi o exercício de um duplo poder. Em um registro,

as posições do poder dominante e da resistência, representadas por técnicas de violência articuladas ou com o projeto de modernização ou com o projeto de revolução social das organizações clandestinas.

Num segundo registro, para que o regime permanecesse, foi preciso a fabricação de uma subjetividade capaz de aderir ao sistema. Mais relacionado com esse segundo aspecto, através das contribuições de Maria Rezende²⁸ foi possível perceber como o poder dos militares se encarregou de apresentar uma imagem de Brasil capaz de interpelar o sujeito na construção moral da realidade. Segundo a autora, a estratégia psico-social desenvolvida antes mesmo do golpe manobrava valores enraizados na sociedade. Os sentidos de “bom” e “mau” não eram estáveis, mas passavam à condição de peça política em benefício da continuidade do regime. À medida que a violência se intensificava, para a opinião pública, a imagem do presidente associava-se à recuperação dos “valores essenciais do povo brasileiro” que, segundo o discurso de uma parte da imprensa, tinham sido perdidos por conta da modernização e do enfraquecimento dos laços da tradição.

A tradição funcionava como guardiã dos valores absolutos e para os militares essa recuperação era paradoxal. Ao mesmo tempo em que negavam a dinâmica de constituição do presente em função da promessa de um Brasil do porvir, a solução encontrada da verdadeira democracia recuperava esse devir-Nação nos termos de um retorno à tradição. Era como se o futuro estivesse no passado. Havia traços de um messianismo que tornava difícil um alinhamento de alguns setores mais radicais do governo com os interesses da classe empresarial, que desejava a modernização e a integração do mercado nacional ao capitalismo internacional.

2.2 O CINEMA BRASILEIRO NO CONTEXTO DOS ANOS 1960

Cabe introduzir o cinema brasileiro da primeira metade dos anos 1960, atentando para suas relações com o grupo de poder e com os movimentos de resistência, além das articulações dos discursos nos filmes com o processo político e cultural em curso. O objetivo não é julgar o que se vê como violências “verdadeiras” ou “falsas”, como se ao cinema fosse imputada a responsabilidade de mostrar como a realidade das coisas é realmente, para ser reconhecido. Tal maneira de pensar comete o equívoco de avaliar como “bom” ou “mau” um filme por aquilo que não está contido na referida produção cinematográfica.

Ao desenvolver a noção de responsabilidade como um movimento em direção ao outro que, paradoxalmente, constitui uma primeira realidade do eu, Zigmunt Bauman²⁹ situa a

ambigüidade da avaliação moral como uma característica do “ser para o outro” na perspectiva ética pós-moderna, definido assim as condições de possibilidade do ato moral não por aquilo que ele tem de essencial, mas pela tensão entre a constituição de si e uma capacidade de ser responsável pelo outro como um retorno para si mesmo.

Tendo em vista as relações do cinema com o contexto do golpe militar, a constituição de si de que fala Bauman relaciona-se à construção de uma imagem revestida de historicidade, tendo em vista que este revestimento somente é possível a partir de uma relação ética com o que ela (a imagem) dá a ver dessa mesma realidade. Entre o fluxo das imagens no cinema e as forças sociais que organizam o contexto da ditadura, a responsabilidade do cinema é saber qual realidade mostrar. Não se trata de um problema definido, mas de um devir construção da realidade através do cinema.

A perspectiva ética contemporânea se desobriga da obediência aos códigos universais da modernidade, não restituindo um novo absoluto no relativismo dos códigos de conduta moral. Do ponto de vista da avaliação do cinema, não se trata mais de afirmar que uma determinada imagem do povo brasileiro não possa ser “certa” para alguns e “errada” para outros.

Para Gustavo Dahl³⁰, no argumento de um filme encontra-se a exposição de uma situação não cinematográfica. Trata-se da história que será contada. O problema maior em um bom argumento resulta de uma problemática moral como a de saber se o autor do filme se sente ou não responsável pelo mundo em que vive. A atitude que cerca a posição do autor diante da realidade pressupõe um tomar partido sobre o que é aceitável e inaceitável nessa realidade. Para ele, o objetivo é encontrar a justeza do juízo sobre a realidade de modo a garantir a função do cinema que é a de transmitir emoções e sentimentos.

Em função dessa discussão, o cinema nacional fica sem uma responsabilidade definida de antemão, mas isso não significa que ele não seja político. Diante dos filmes produzidos e lançados em um mercado nacional marcado pela censura e a repressão, mas também pelo cinema americano do *mainstream*, o que está em primeiro plano é a exposição de uma ética da leitura da condição dos segmentos populares no Brasil e não a “revelação” da violência sofrida por ele, pois o objetivo não é encapsular os discursos à luz de valores absolutos.

2.3 DEVIR-POVO NO CINEMA DO TERCEIRO MUNDO

Falar em cinema moderno remete a uma pluralidade de tendências, mas tomo aqui como baliza as experiências que podem, primeiro, ser referidas à formulação do estilo moderno no sentido de André Bazin – este que envolve a referência a Renoir, a Welles e ao neo-realismo. E podem ser referidas, em segundo lugar, a Antonioni, Pasolini e Rossi, à *Nouvelle-Vague* e Resnais, a Cassavetes e Gutierrez Alea, entre outras figuras de tal cinema em seu momento mais canônico.

Ismail Xavier. *Cinema Brasileiro Moderno*.

Em seus escritos, Gilles Deleuze circunstancializa o nascimento da modernidade como o alvorecer de um tempo de desmistificação na história do cinema mundial. Tendo em vista o pós-guerra como contexto de emergência do cinema moderno, falar do povo como categoria estabilizada torna-se um discurso de poder. Na sua ótica, para ser político, o cinema moderno deve expor o mito não como a verdade incondicional de um mundo que se encontra por detrás das imagens, mas como discurso de determinados “senhores” que, a partir de uma vontade de poder, souberam (e puderam) impor a sua própria noção de verdade.

Do cinema clássico ao moderno, o que desmorona é o mito como entidade, metáfora da realidade, do sujeito e do mundo, como categoria estabilizada, que legitima um sistema dominante de explicação da relação homem *versus* mundo. Como contraponto, enquanto expressão artística de (para) uma subjetividade que se reconhece no mito, o cinema clássico restituía a relação homem *versus* mundo como uma entidade ideal sem ser abstrata. Havia o homem e o mundo como instâncias completadas:

“(…) No cinema americano, no cinema soviético, o povo está dado em sua presença, real antes de ser atual, ideal sem ser abstrato. Daí a idéia que o cinema como arte das massas passa a ser a arte revolucionária por excelência, ou democrática, que faz das massas um verdadeiro sujeito (…)”³¹.

Ao contrário dessa relação homem *versus* mundo no cinema clássico, o homem moderno não cabe no mito, nem vive em um mundo de entidades que se deslocam sobre um espaço que as precede. Não se trata de um corpo que vagueia pelo mundo, mas seu movimento advém das forças que o constituem. O movimento é devir. Não aponta para a legitimidade de mitos instituídos, mas os entende como sistemas de poder. Não há entidades, tudo se tornou devir, é preciso reinventar. O movimento não se localiza no deslocamento de entidades já constituídas, mas nas suas dinâmicas históricas de constituição.

É nesse sentido que o cinema moderno passa a ser político, quando sua potência de invenção não destrói os mitos, mas atualiza-se como estratégica de desmistificação da relação

homem *versus* mundo no cinema clássico. Deleuze começa afirmando que Resnais e os Straub são os maiores cineastas políticos do Ocidente, mas, estranhamente, não é pela presença do povo, ao contrário: porque sabem mostrar como é o povo que está faltando ou que não está presente. Para o cinema clássico, o povo está presente, oprimido e submetido, enquanto que o cinema era político se garantisse a visibilidade desse subalterno, cujas origens remetem à legitimidade do passado. Mostrar o povo significa legitimar o passado. O povo é passado, riqueza perdida. Ele já está constituído como entidade.

A câmara no cinema clássico garante esse liame entre o reconhecimento do povo-entidade no passado e o fechamento do devir múltiplo das forças que ele (o povo) instaura nas suas relações com o presente. O povo não está presente, tornando-se ausência de visibilidade, segredo³². Quando se trata do modo como o cinema clássico operou com as categorias do povo e do passado Nacional, é perceptível sua força de multiplicar uma série de entidades ideais sem serem abstratas. Essa era a estratégia que o tornava um cinema político.

O que o cinema moderno vai fazer com o povo não é renunciar à atividade política, mas transfigurá-lo pela ação de um tempo que ultrapassa o movimento de entidades já configuradas sobre um espaço que as precede: “(...) o povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem de contribuir (...)”³³.

Se o cinema do povo-entidade é um cinema da maioria, a imagem-tempo vai propiciar um devir-povo como arte de minorias. Maioria e minorias parecem importantes para uma geopolítica da temporalidade que está em Kafka pela impossibilidade de se escrever na língua de origem, mas que pode ser traduzida para o modo como o cinema moderno se apropriou da noção de povo, deslocando o sentido de um cinema político pré-estabelecido³⁴.

Deleuze defende que esse devir-povo também valia para o cinema europeu, mas eram raros os autores que o descobriram, pois estava escondido por mecanismos de poder e pelos sistemas da maioria. Se o lugar privilegiado de políticas da maioria era a Europa – e a colonização no terceiro mundo dá suficientemente indícios desta interpretação –, o cinema do terceiro mundo apresenta-se como campo de atuação fértil à eclosão desta concepção de povo minoritária. Veja-se como o devir-povo se inscreve de forma diferente do cinema das entidades numa geopolítica das circunstâncias de produção cinematográfica:

“(...) Essa constatação de um povo que falta não é uma renúncia ao cinema político, mas, ao contrário, a nova base sobre a qual ele tem de se fundar, no Terceiro Mundo e nas minorias. É preciso que a arte, particularmente a arte cinematográfica, participe dessa tarefa: não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo (...)”³⁵.

Ao abordar os diversos cinemas fora do território europeu a partir da popularização do Neo-Realismo Italiano, Robert Stam assinala que esse processo decorreu de um acirramento dos nacionalismos em todo o mundo, a formação de um campo de discussão sobre as possibilidades do cinema do terceiro mundo alinhado aos debates antiimperialistas, além de ter favorecido o aumento dos intercâmbios entre teoria e prática cinematográfica em regiões como América Latina, Ásia e África.

A cristalização da ideologia cinematográfica terceiro-mundista a partir dos anos 1960, ou do que foi designado na época por “terceiro cinema”, se deu como movimento político desencadeado pela popularização do cinema europeu do pós-guerra. A discussão sobre o significado dessa popularização virá à tona nos desdobramentos das teorias terceiro-mundistas. Por enquanto, torna-se importante como diversos foram os cineastas e teóricos latino-americanos que se engajam na defesa de um cinema de latino-americanos para latino-americanos. Entre as diferenças com as referências culturais colonizadoras, o autor deixou de ser concebido como individualidade e se transformou numa voz coletiva de uma miríade de nacionalidades subalternas. O cinema passa a falar em nome do terceiro mundo, torna-se agenciamento coletivo de enunciação³⁶

Continuando com a passagem do cinema clássico ao moderno, a produção cinematográfica de que fala Stam, possível fora da Europa a partir dos anos 1960 com a emergência do cinema do terceiro mundo deslocando as origens do Neo-Realismo Italiano, não pode ser considerada como cinema político moderno no sentido que se estava dando ao termo. Pode-se discutir como o conceito de popularização, pelo menos no contexto da primeira geração das teorias terceiro-mundistas, inverte a relação entre colonizador³⁷ e colonizado, mas não desloca as entidades à experiência do devir.

Com a popularização, a geopolítica da produção cinematográfica no mundo desenhava-se da seguinte forma: se o Neo-Realismo como o cinema moderno de matriz européia, dada à força com que o devir-povo escondia-se por detrás das políticas majoritárias de representação do povo, não vislumbrava a invenção deste último como condição do cinema que surge com o pós-guerra, o cinema do terceiro mundo dessa primeira geração vai se ocupar da representação desta instância social subalterna. Popularização, nesses termos, significa inverter a relação do colonizado *versus* colonizador, mas não necessariamente a passagem das entidades aos devires.

Essa passagem vai ocorrer a partir dos anos 1980 e 1990, quando foi possível, segundo Stam, uma expansão da teoria e da pesquisa sobre a produção do cinema do terceiro mundo com a diferença de que, agora, se o terceiro-mundismo cinematográfico encontrava-se

em plena atividade, o terceiro-mundismo político mergulhava numa crise decorrente do efeito de anacronismo³⁸ das teorias pregressas. Stam argumenta que o desencanto que tomou conta do terceiro mundo a partir dos anos 1980, com os movimentos políticos da América Latina, Ásia e África, ao mesmo tempo em que reconsiderou as possibilidades do terceiro cinema, implicou no surgimento de um ceticismo com relação à “retórica da revolução”.

É certo que o movimento anti-colonialista havia conquistado reconhecimento na organização do terceiro mundo diante da geopolítica da dominação européia, sobretudo por um primeiro questionamento dos diferentes lugares de poder acionados entre as antigas metrópoles e colônias. A partir dos anos 1980, como o contexto das lutas políticas passa a apontar para o reconhecimento dos povos não europeus, o terceiro cinema revisita seus fundamentos, reposicionando o terceiro mundo (seu objeto) não mais como entidade ou como um corpo que se desloca sobre uma espacialidade pré-definida, mas como multiplicidade de fissuras, deslocamentos³⁹.

Se o terceiro mundo é o povo da globalização, não se trata de cultuá-lo como uma entidade em oposição ao mundo dominante como sistema geopolítico mundial, responsável pela subalternização de culturas alienígenas em relação aos modelos da Europa e dos Estados Unidos, a partir do século XX. Sobre o signo desta revisão das teorias políticas do terceiro mundo, é possível se perceber a passagem de um pensamento de entidades para um pensamento como multiplicidade ou um devir-povo que marca o cinema político moderno, para ficar com as considerações de Deleuze.

Mesmo processado em terras terceiro-mundistas, o pensamento-entidade atualiza-se como um movimento do colonizador na esperança de dar conta dessa difícil relação com o outro, o nativo ou o sujeito colonizado. O outro não pode ser devir, excesso, mas essência, entidade, instância histórica represada em nome de um sistema epistemológico e político que o reduz à manifestação de uma entidade. Deleuze designa esse processo como endocolonização, operação interna do colonizador sobre os mitos do terceiro mundo como o do povo unido contra a dominação, caracterizando-o como entidade impessoal de um duplo processo de colonização⁴⁰.

Revisar o cinema do terceiro mundo implica fazer retornar um estranhamento das teorias terceiro-mundistas da primeira geração. O que se observa é uma atitude deliberada de tornar o terceiro mundo um problema no interior da prática cinematográfica e no que diz respeito às relações dos discursos produzidos com o contexto pós-colonial. Contudo, esse retorno não faz o mesmo renascer. Não se trata de resgatar as teorias pregressas do terceiro

cinema, mas de alterar a visão de mundo embutida nesse pensamento das entidades, cuja singularidade é criar entidades para bloquear o devir⁴¹.

O cinema brasileiro é do terceiro mundo e atualiza essa revisão de si como um cinema do devir, cujo objetivo é descolonizar, no sentido de que o prefixo pós-colonial, nesse caso, implica na releitura ou no reposicionamento em relação ao colonial ou aos discursos coloniais, para enfrentá-los. O pós-colonial, assim como o projeto de Nietzsche e Deleuze em relação ao Platonismo, não implica na mera inversão das peças de poder, mas na reversão, isto é, na re-elaboração, re-significação desse outro que vai surgir a partir das lutas do terceiro mundo, em relação aos discursos contemporâneos da colonização.

A discussão neste tópico sobre os caminhos indicados por Teixeira, lendo Deleuze, vai marcar a passagem do cinema clássico ao moderno, juntamente com a popularização do Neo-Realismo como uma nova posição do cinema do terceiro mundo aliada à geopolítica das circunstâncias da produção, antecipam algumas das forças presentes nos caminhos do Cinema Novo nos anos 1960 no Brasil. Para Glauber Rocha, nome importante desse cinema da agitação que o terceiro mundo vai propiciar, povo significa povo brasileiro, transe e crise diante da impossibilidade de viver no mundo unificado da modernização construído pelos militares e pela classe empresarial.

2.4 TRANSE, CRISE E AGITAÇÃO EM *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL*

(...) Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizada sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo o horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino (...).

Glauber Rocha. *Uma estética da fome*.

A razão da escolha deste filme em particular associa-se a sua estreita relação com a primeira metade dos anos 1960, tendo em vista uma prática cinematográfica alinhada às problemáticas do terceiro mundo, interessada em resistir não apenas ao poder de Estado a nível nacional, mas também em se alinhar à luta contra a dominação do terceiro mundo pelo cinema americano e a indústria cultural. Outra razão localiza-se em Glauber como pensador da agressão e nas aproximações que sua estética da fome permite, ao discutir os limites de uma produção cinematográfica que toma a violência sobre o terceiro mundo como objeto de um cinema moderno, produzido em circunstâncias diferentes do cinema europeu.

Partindo de Francisco Teixeira⁴², adota-se como estratégia de leitura mais geral da obra de Glauber o modo como Deleuze se refere a ela como “o melhor cinema político que já existiu”. Em *Deus e o diabo na terra do sol*, quem está em crise é a consciência do povo como o centro das atenções dos movimentos dos anos 1960, alinhados com a discussão sobre as condições subjetivas para a revolução social. O objetivo é constituir através do transe e da crise um agenciamento de enunciação, para fazer o subalterno falar no cinema brasileiro como forma de estabelecer povoamentos numa região pobre do interior do Brasil.

Segundo Francisco Teixeira⁴³, antes da transformação, existe o transe. O transe existe antes da crise que se dá com a transformação. Se houver violência, ela funciona como o elemento de passagem, o catalisador de um duplo processo de transição do sujeito e da realidade, na medida em que faz o transe coincidir com a crise. Desse modo, constitui-se um entre-tempo, um extra-tempo como um processo de agitação.

Veja-se uma das cenas onde Manoel, o sertanejo pobre, encontra-se em transe devido as suas precárias condições de vida. A causa do transe é a pobreza, a miséria e a necessidade de garantir a sobrevivência no cotidiano de uma região do interior do Brasil, onde, para ficar com o jargão da época, a “contradição da sociedade capitalista se faz mais aguda”.

O transe do personagem atualiza um devir-vida como desconfiança em relação ao problema da conscientização como um passo importante na transformação da realidade social. Entrar em transe não significa tomar consciência, mas entrar em devir, fugir, escapar do peso e da normatividade das relações de poder. Todavia, o transe de Manoel, pelas suas condições, pode acionar um estopim para um devir em direção à morte.

Essa ambigüidade do transe torna-se visível no paralelo do rosto do sertanejo com as duas carcaças no chão cobertas de moscas. O plano em detalhe filmado em câmera alta focaliza os animais mortos entre outros motivos pela dureza das condições de vida. A câmara enquadra o rosto do marido de Rosa acorçado no chão, contemplando as carcaças com a língua para fora e a boca espumando, ao som das moscas que voam sobre elas. O devir de morte presente não se reduz à percepção da imagem das carcaças como elemento externo ao sujeito, mas incorpora a condição do personagem que observa. O transe de Manoel articula-se com a morte do povo não por ele ter perdido suas posses (nunca existiram), mas por não se reconhecer na política das entidades acionada pelas pretensões modernizadoras do poder no Brasil.

O exercício do poder sobre o povo, ao contrário de “fazer viver” como expressão de uma vontade de controlar a população, não prevalece com a morte dos animais. Também não

se trata de “fazer morrer” como no esquema da soberania, mas de “deixar morrer”. O transe é acionado no momento em que o personagem entra em devir com o poder disciplinar moderno, como expressão de um novo tempo no Brasil em relação ao tempo circular da tradição, ao mesmo tempo em que não consegue se entregar ao projeto da consciência popular como fator de libertação nacional. Manoel entra em transe, o que morre é a consciência do povo, pedra filosofal dos movimentos da resistência pela perspectiva da revolução social.

Algumas seqüências mais adiante, o sertanejo sai de casa para ir à cidade prestar contas a um coronel que o havia contratado para transportar um rebanho de gado. O coronel é a classe dominante e a tradição dos senhores de terra da região. Manoel, o duplo transe de vida e de morte de um povo pobre que é puro devir, vir-a-ser como lógica de povoamento (povo-ação). Manoel não é uma entidade psicológica, nem política, pois ele não se transforma em porta-voz do povo como totalidade.

Em *Deus e o diabo na terra do sol*, o personagem atualiza-se como devir, povoamento possível de uma região marcada pela seca, pelo misticismo e pelo cangaço como discursos populares disseminados, mas também pela pobreza e violência decorrentes de relações sociais pautadas pela tradição. Na sua conversa com o fazendeiro, o diálogo entre os dois põe em cena o Patrão e Manoel, ao mesmo tempo em que expõe a luta de classe como lugar de emergência de uma série de estratégias de violência contra os menos favorecidos.

Com a travessia, alguns animais morrem no percurso. Quando percebe o prejuízo, o fazendeiro determina que Manoel assumira as cabeças que se perderam. O sertanejo pobre não tem direito a nada (nem dinheiro nem gado). O tom da voz do fazendeiro eleva-se, os direitos do trabalhador são seqüestrados numa alusão às relações de trabalho feudais. Do ponto de vista histórico, tradição e modernidade não são considerados como etapas diacrônicas do processo histórico, mas como duas forças presentes no encontro do povo com as classes dominantes no contexto da modernização nos anos 1960.

Não há negociação⁴⁴, pois o coronel não deseja abrir mão do poder que a tradição local lhe confere. Ao mesmo tempo em que o discurso da modernização era propalado, servindo de álibi para a inserção do Brasil na rota do capitalismo internacional e a modernização das relações patrão *versus* empregado, naquela região rural do Brasil, a atitude do coronel tornava visível a permanência de um anacronismo, um amontoado⁴⁵ social que vai tornar possível uma transformação em Manoel.

Como consequência, o transe de morte e de vida do vaqueiro transforma-se em crise. Ele já não é o mesmo, não se reconhece naquelas relações pautadas pela tradição dos senhores de terra da região. O assassinato do seu agressor expõe a reação do subalterno contra

a tradição e as relações de trabalho no campo, mas também abala o discurso da modernização do ponto de vista do povo mais pobre do Brasil. Essa relação com as regiões rurais é muito significativa, pois, conforme já foi visto na contextualização das forças políticas em jogo durante a eclosão do golpe militar de 1964 em diante, muitos dos movimentos de resistência dos anos 1960 focalizavam o campo como lugar privilegiado de atuação política, pois era ali onde o poder do capitalismo se tornava uma força levada a sua última potência.

Manoel não assume o prejuízo que lhe é imputado pelo seu agressor e revida a violência do fazendeiro. A câmara se coloca nas costas do trabalhador rural, que passa à condição de agressor à medida que a trilha sonora aumenta a tensão. O matuto mata o fazendeiro e foge a cavalo, lutando com os capangas do falecido que o perseguem. Não se trata de um acontecimento rotineiro, mas sua função é instalar uma agitação em Manoel, que transforma o transe em crise, transformando sua vida.

O movimento do personagem se inicia com o transe instalado pelos animais mortos. Com a agitação provocada pelo assassinato, ocorre uma transformação propiciando a formação de um entre-tempo percebido pelo uso do extra-campo. O que há nesse ínterim é a explosão da violência como devir e não como estado de consciência. Não houve premeditação. O assassinato do coronel não projeta o povo por uma consciência dos seus significados políticos, em contraposição ao modelo da consciência social como ação política orientada, como pretendia parte da esquerda dos anos 1960.

Interessa fazer tudo entrar em transe como assinatura de um cinema do terceiro mundo que se implica a si mesmo, que, ao fazer o povo entrar em transe, torna possível um ato de fabulação, cujos objetivos relacionam-se à invenção do povo no contexto da ditadura em escala nacional e pela posição do terceiro mundo como o povo do mundo, em escala global. Trata-se de fazer o personagem entrar em transe como ato de fabulação.

Com a violência, a morte da consciência popular decreta a impossibilidade de Manoel se reconhecer tanto no conjunto das relações que organizam a vida naquela região, quanto no mito da democracia do futuro prometido pela modernização e disseminado no discurso dos militares pela estratégia psico-social das adesões.

Após matar o coronel, ele volta para casa onde vivia até então em companhia de Rosa, sua mulher, e da sua mãe, uma senhora que não fala, e permanece sentada na varanda em plano geral. Na crise que se estabelece, a mãe de Manoel é assassinada em retaliação à morte do fazendeiro, exacerbando ainda mais a impossibilidade do personagem continuar habitando aquela situação. A organização familiar desaba, a vida se transforma diante daquela

situação de pobreza imposta pelas relações de trabalho feudais e pelo peso da colonização sobre os países do terceiro mundo.

Segundo Teixeira, no momento da violência contra o coronel, escava-se uma pulsão bruta em presença de um mito dominante de Brasil que, na ótica de Maria Rezende, associava-se à melhoria das condições de vida do povo brasileiro com a chegada no futuro da “democracia verdadeira”. Até então, o transe tinha a função de deslocar as posições de colonizador e de colonizado impostas pelas relações de poder, mas também pelos movimentos de esquerda que previam a tomada de consciência do povo no campo como condição para a revolução social.

Ao contemplar os animais mortos, como não há a presença de um gesto de violência do matuto como catalisador da crise, o transe do personagem torna possível uma sabotagem parcial da modernização como sistema que organiza a geopolítica das relações⁴⁶. Pode-se considerar esta sabotagem como uma abertura que o transe propicia para uma temporalidade que escapa do controle dos poderes instituídos sobre o povo. O transe do personagem, ao contrário dos animais mortos, não pode ser abatido como alvo de um poder soberano. Da mesma forma, sua potência é escorregar por entre as técnicas de vigilância do poder disciplinar. Trata-se de um movimento minoritário.

Com a violência, o transe transforma-se em crise, à medida que transforma a vida de Manoel para fora dos esquemas previstos pela dominação. A pulsão bruta aciona, portanto, uma escavação do mito da verdadeira democracia, destacando um atual vivido pela percepção do personagem da sua impossibilidade de viver naquele “mundo de vaqueiro”. Esta última expressão não deve ser tomada como entidade, senão no momento em que se articula ao discurso dos militares e da classe empresarial.

Para a diferença que o vaqueiro atualiza, só resta a asfixia diante dessa realidade previamente construída para ele habitar. Se o discurso dominante estava interessado no “mundo de vaqueiro” em razão da mitologia dos valores que acionava e do controle que exercia através da promessa de uma democracia do futuro, o devir-vaqueiro que Manoel atualiza não cabe nessa determinação fabular majoritária. Torna-se preciso mudar de vida, fazer novas escolhas, “alterar o destino” ou buscar um “pouco de possível como forma de não sufocar”.

Depois de cometido o assassinato, sua volta para casa assume um caráter paradoxal diante dos acontecimentos e da crise que se instala, pois se trata de voltar não para habitar ou garantir uma ligação essencial com a cena de origem. A casa expõe o mito de origem quebrado, torna visível um devir-fuga que alimenta a perda de Manoel de si mesmo como

lógica de povoamento de um Brasil, torturado pelas políticas oficiais e pelas relações de trabalho pautadas pela violência da tradição. Sua intenção não é permanecer naquele quadro, mas fugir para se encontrar.

As mortes do coronel e da velha colaboram para a transformação do transe em crise, exacerbando essa impossibilidade do povo de ser concebido como entidade nas suas articulações com o culto da cena de origem. A inadequação para viver que Manoel passa a manifestar atualiza um devir-fuga do mundo de vaqueiro como um mito dado no discurso da dominação. Para Teixeira, essa inadequação do subalterno coincide com a memória das pequenas nações, através da percepção que a crise aciona no eu-rompido⁴⁷ do personagem nesse mundo parcelar da violência naturalizada que sofre.

Manoel torna-se devir, cujo discurso em *Deus e o diabo na terra do sol* encontra-se alinhado à sua posição subalterna em um Brasil permeado pela ditadura e pela condição do terceiro mundo. Com o transe e a posterior transformação em crise pela violência, há a suspensão da consciência, cujos objetivos se relacionavam ao advento de uma “fé-revolucionária” nos manuais dos movimentos de esquerda, com a conseqüente inversão das relações capitalistas (elite *versus* povo) que ela propicia e à tomada do poder por parte do proletário.

Mergulhado numa terra permeada por um rígido código hierárquico de uma tradição decadente como é o caso do sertão brasileiro, o ex-vaqueiro não é conduzido pela via da conscientização como forma de alcançar a tão pretendida revolução dos movimentos partidários contra a ditadura militar nos anos 1960, mas a impossibilidade de viver naquela região fornece o estopim para o destacamento de um presente revolucionário em relação ao mito do povo unido. Manoel é arremessado para fora da realidade como algo dado, em função de mitologias como essa do povo unido; ao tempo em que não consegue se identificar com o mito da verdadeira democracia operado pelo governo, como forma de implantar a modernidade à luz de relações de dependência com o capitalismo internacional. Manoel é situado no aquém do mito operado tanto pelos poderes dominantes, quanto pelos movimentos de resistência ao regime. Sua via pauta-se pelo paradoxo da fuga embutido na máxima nietzscheana: esquecer de si mesmo como vaqueiro a tempo de lembrar-se de si pela construção do Brasil do futuro.

No enterro da velha, seu discurso atualiza essa impossibilidade de viver segundo um mito. Na sua conversa com Rosa, fica claro como a questão da fuga se pauta pelas relações de gênero. Diante de Rosa, Manoel torna-se devir-fuga da realidade, mas também um devir-patriarcal, para ele é preciso inventar a (sua) vida novamente. Essa não é a posição de

Rosa. Durante todo o tempo, sua voz foi sempre a de pedir-lhe para deixar de tolices e voltar para o trabalho. A questão é importante, pois desloca as relações de poder entre Manoel e Rosa naquelas duras condições de vida.

2.5 DEVIR-PROFETISMO

Tendo em vista que o povo não foi reconhecido no contexto político dos anos 1960, e que os personagens de *Deus e o diabo na terra do sol* entram em crise através da violência como forma de povoar um Brasil a ser inventado no futuro, quando se considera um devir-profetismo em Manoel alinhado com classe e gênero, o objetivo é mostrar como esse devir aciona a impossibilidade do personagem de viver nesse mundo construído como um sistema mitológico pelo discurso dominante, seja pelos militares ou pelos representantes do poder local, ao mesmo tempo em que, para o povo pobre e semi-analfabeto, essa dupla mitologia torna possível a falência da conscientização e a conseqüente perda de si.

Quando se encontra com o profeta, o que está em jogo em Manoel não é a incorporação de outro mito, mas a possibilidade de voar para um Brasil do porvir, alcançando a efetivação das melhorias das condições de vida. O devir-místico que Manoel atualiza coincide com uma invenção do presente deste povo que virá. Como tal encontro está superposto a um estado de crise no sertanejo, decorrente do gesto de violência que cometera contra o coronel, o devir de Manoel não se associa à visibilidade das relações de força embutidas na constituição deste presente, como se fosse possível a ele uma clareza sociológica acerca do conteúdo latente no discurso do profeta, ou uma clarividência sobre a verdade subjacente à percepção mais habitual da realidade.

Para Manoel, o profeta é uma via de acesso, um plano de apoio para a construção do futuro do povo e do Brasil. Não tem nada a ver com o culto de um Brasil ou de um povo como instâncias sociais já completadas no passado, este último como monumentalidade nacional a ser reconquistada. Da mesma forma, não se trata de reconhecer a posição do místico como projeto de poder alinhado aos interesses dominantes, mas a impossibilidade de viver a realidade, que se articula com a fuga de Manoel do seu local de origem, atualiza-se como um duplo devir povo e Nação ou como um transe pessoal e político de Manoel diante de Sebastião, o Profeta.

Antes de adentrar nesse devir, torna-se importante ressaltar que não está em foco a reprodução dos valores da Igreja Católica. Místico não equivale a religioso. O primeiro registro é molar, o outro, molecular⁴⁸. A relação entre os dois articula-se pela presença de um

sistema da maioria (molar), implantado pela religião católica como discurso protetor e guardião do mito de um mundo dominante, mas também pela ativação de um sistema político voltado à permanência da situação de poder em benefício dos interesses da classe dominante.

Como contraponto, o devir profeta é molecular, menor, acionado pela força de tornar possível em pessoas desfavorecidas como Manoel uma perda de si mesmo diante de um mundo progresso que se encontra agora rarefeito, mas que outrora o reconhecia como vaqueiro, com o objetivo de tornar possível um encontro com esse Brasil do futuro que o discurso do “sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão” convida.

Assim como o padre deseja falar para todos, mas seu lugar pertence às classes dominantes, o profeta deseja falar para os desfavorecidos. Os dois registros atualizam relações de classe e tornam possível a posição da religião católica como um sistema mitológico decorrente da colonização européia no terceiro mundo. Além das estratégias de manipulação que tais sistemas agenciam, trata-se de enfatizar as forças políticas envolvidas na administração de tais mitos. O que importa são ambos os poderes envolvidos, tanto o de arrebanhar beatos como forma de impor-lhes uma “explicação” da realidade, como também o de se alinhar à garantia da administração de tais sistemas por determinados segmentos sociais que devem permanecer em situação de poder.

Tal relação entre religião e profetismo é visível na conversa do padre com um fazendeiro da região, em companhia de Antônio das Mortes, o matador de cangaceiro. O que todos eles três desejam é negociar a morte do profeta e de seus seguidores. O profeta incomoda o padre, pois ele não fala por si, não há uma teologia como forma de fundamentar rigorosamente suas proposições e as visões de mundo que processa para todos.

À medida que a bíblia torna-se lugar da verdade, o conhecimento mais formal do texto bíblico transforma-se em poder do pároco. Quando percebe que o matador havia titubeado em aceitar a proposta com medo de “ir para o inferno”, a cena do pároco citando a bíblia torna visível a conexão saber/poder em benefício das classes dominantes. Para o fazendeiro, o profeta incomoda pelas suas relações, pois, ao arrebanhar o povo diante do mito popular de um Brasil do futuro, sua presença junto a pessoas como Manoel e Rosa torna difícil a reprodução da exploração do colonizador sobre o colonizado.

Para o místico, o “sertão vai virar mar e o mar vai virá sertão”. Essa é a base difusa do programa que atualiza em Manoel. Não se trata de outra identidade diferente do vaqueiro, mas do Manoel que virá, do Brasil do futuro como lugar privilegiado de invenção de um povo que está faltando no presente.

Nesse espaço entre sertão e mar, como forças que alimentam a impossibilidade de viver de acordo com o mito, e o transe místico que retira o sertanejo do presente como lógica de povoamento de um Brasil do futuro, interessa a chegada a um futuro outro do homem pobre, humilhado e cansado das precárias condições de vida. Somente nesse entre-lugar⁴⁹ que não está presente na vida de Manoel e Rosa, nem foi conquistado pelo povo brasileiro em geral, mas que também não coincide com o futuro determinado pelo discurso oficial, a liberdade será possível, “a areia vai virar farinha, os pastos estarão verde e o gado estará gordo”.

Exemplo dessa invenção do povo encontra-se na seqüência em que Manoel paga sua promessa, quando aparece no plano em detalhe com seu rosto sofrido, carregando uma pedra com dificuldade em direção ao topo do Monte Santo. O sertanejo cai diversas vezes, sua face está suja, cansada e seu corpo, maltratado pela penitência que se impõe. Algumas cenas mais adiante, quando Manoel, Rosa e o profeta chegam à capela no topo do Monte Santo, o sacrifício da criança aponta para o retorno da violência no começo do filme, quando o antigo vaqueiro contemplava as carcaças dos animais mortos na região.

Não se trata de um retorno do mesmo, pois, pelas próprias condições da morte da criança, a violência que a cena convida não funciona como agência desterritorializante diante do poder disciplinar moderno. Essa última concepção de poder parecia estar presente na cena das carcaças dos animais. Quando se pensa no sacrifício da criança como assassinato do povo brasileiro e do terceiro mundo, o que está em jogo não é um poder moderno, mas o “direito de tirar a vida”. Em *Deus e o diabo na terra do sol*, a presença desse poder soberano aponta novamente para um anacronismo social, articulado com o discurso da modernização e com a permanência de violências pré-modernas no campo.

O sacrifício expõe a condição do povo pela emergência da ditadura e da modernização, mas também torna possível o debate sobre a história das lutas políticas no terceiro mundo. Em tais regiões, não se trata de pensar a modernização de forma linear, pela substituição da tradição em uma nova etapa histórica como bloco temporal homogêneo, mas o assassinato atualiza estados sociais diversos não como uma marca do desenvolvimento do Brasil, mas como assinatura do terceiro mundo como lugar de minorias.

A morte da criança na capela torna-se indicativa do sacrifício do terceiro mundo operado pelas suas elites e pelos acordos com elites estrangeiras, articuladas com relações colonialistas deslocadas pelo prefixo “pós-colonial⁵⁰”. Há a modernidade e a tradição simultaneamente, mas também a transformação do povo como entidade no devir-popular.

A cena abre um paralelo não apenas com o transe de Manoel decorrente da morte dos animais, mas com a crise que ele incorpora no momento do assassinato do coronel e, posteriormente, com a morte da mãe de Rosa pelos jagunços do patrão. Naqueles momentos, tais acontecimentos tinham a função de fazer a violência ocupar o centro da imagem, com o objetivo de transformar o transe em crise e o alvorecer de uma impossibilidade de viver de acordo com o mito da tradição no Brasil. Com o sacrifício da criança, além do retorno da crise instalada com a cena dos animais mortos, a violência volta a ocupar o centro da imagem.

Após cumprir a ordem do profeta para providenciar uma criança, Manoel retorna com ela nos braços. Rosa também está presente, mas não fala. Seu silêncio não significa concordância⁵¹. Assim como a de seu marido, sua face demonstra muito cansaço. O profeta então, de posse do inocente, eleva o punhal diante da cruz num gesto solene. A iluminação não deixa nada transparente. Todos os personagens presenciam a cena de violência como um elemento, cuja função está associada à transformação de suas vidas. A ambiência criada para o acontecimento é opaca e mantém relações com a passagem do transe à crise. Enquanto ordem masculina, não há consciência nos personagens dominantes sobre o que está ocorrendo. Somente o rosto de Rosa deitada no chão é iluminado.

O místico chega vagorosamente diante do matuto, olha-o e lentamente vai enterrando o punhal sobre o abdômen da criança. O sinal da violência são os pés do bebê que balançam por um minuto e relaxam completamente logo em seguida. Não há choro. Não há crime. Não há lamentação. Tudo é revestido de um silêncio. Nesse ínterim, Rosa é submersa numa crise e começa a perceber o que tinha se passado. Seu rosto encontra-se iluminado, como se tivesse uma percepção mais apurada sobre o presente do que os outros dois personagens.

Assim como Manoel no momento do assassinato do coronel, sua reação é indicativa de uma crise que lhe corre o corpo todo, de tal sorte que a força da cena advém do fato de ela fornecer o estopim para uma impossibilidade de a mulher se reconhecer como parte daquela situação. Manoel grita ao perceber a criança morta no seu colo toda ensanguentada. Rosa destaca-se da obrigação de ter que acompanhar seu marido, pega o punhal e mata o profeta com uma estocada nas costas inicialmente e, depois que ele se vira em frente ao altar, com um segundo golpe desferido pela frente.

O gesto da mulher é filmado em plano de conjunto somente com ela e o profeta, à medida que seu marido, em extra-campo, segura o bebê morto numa clara inversão das posições de gênero. A queda do líder místico reforça a crise em Rosa, acionada com a passagem do transe místico à crise decorrente da violência. Rosa torna-se crise, explode-se

como duplo devir agenciado pela violência e pela pobreza que circundam sua vida. Com o assassinato, ela ganha poder, ao tempo em que Manoel assume um lugar usualmente reservado à mulher.

A opção pelo misticismo foi de seu companheiro. Ainda que ela o tenha acompanhado, sua crise sinaliza o decair do devir-místico de Manoel como um patriarcalismo, cujas raízes podem ser creditadas à tradição e à permanência de relações de poder articuladas com a questão de gênero e com violências naturalizadas. O transe místico do homem se fecha abruptamente, encapsula-se como crise no assassinato da criança, do povo brasileiro e do terceiro mundo como povo da globalização. Após o gesto de violência, Rosa não acompanha mais seu marido nem se encontra na condição de mulher como entidade de gênero.

2.6 DEVIR- COLONIZAÇÃO

Durante o assassinato no alto do Monte Santo, ouvem-se fora da capela os tiros que Antônio das Mortes desfere contra os seguidores do profeta. Dentro da capela, a situação desenhava-se pelo que havia precedido. Manoel, Rosa e o corpo do profeta no chão estão presentes. O clima é de transe e desterritorializa o sujeito, pois lhe retira a possibilidade de uma visão objetiva sobre o presente. Ninguém se reconhece naquela situação, com exceção do matador que não havia tomado parte no acontecido. Para o casal de sertanejos, não há clarividência sobre o que está ocorrendo, mas também não há objetividade sobre sua condição de subalterno diante da ação do colonizador.

O devir-profeta em Manoel tinha se deslocado pela ação da violência sobre o líder místico num devir-morte do povo brasileiro, que aponta para o sacrifício do terceiro mundo. Tudo neste mundo prometido pelo profetismo se desmorona novamente, pondo o casal de sertanejos numa crise incontornável. A imagem do corpo morto do profeta no interior da capela é o retorno da morte do coronel. Ao mesmo tempo em que a morte do fazendeiro tinha transformado o transe em crise, acionando em Manoel uma impossibilidade de habitar aquele mundo de vaqueiro, a morte do profeta põe em foco a crise novamente. O que está em jogo agora é o desmoronamento deste Brasil do futuro prometido pelo profetismo.

Para Manoel e Rosa, com a crise acionada pelo assassinato do coronel, o imediatamente após a morte do profeta torna-se ato de fabulação. Sua função, continuando com Teixeira, se articula com a fala do terceiro mundo como lugar de minorias, tudo é devir,

toda a realidade que habita o transe para fora dos mitos dominantes deve, por sua vez, transformar-se em gestos de violência capazes de provocar agitação, impossibilitando os personagens de se reconhecerem no Brasil do misticismo. À semelhança do assassinato do coronel, destaca-se uma pulsão bruta, uma impossibilidade de viver em um mundo-entidade como no mito: “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”.

Nesse ínterim, o matador entra vagorosamente na capela. Não há apego à “verdade” ou à ordem mística, através de gestos de poder determinados como tirar o chapéu, olhar para o alto ou deixar a arma de fogo fora da Igreja. É perceptível como a religião para o povo tem como função preencher um vazio deixado pelas duras condições de vida na região. O devir profetismo agencia em Manoel um Brasil do futuro, mas ao mesmo tempo torna visível a presença de um devir-povo no cinema brasileiro como marca do cinema político moderno.

Antônio é distante de uma “relação com Deus”, cuja importância se alinha ao povo do sertão como povo oprimido pelas duras condições de vida. Antônio se diferencia do povo, não comunga com o discurso do profeta em Manoel, que, com a morte do líder religioso, desterritorializa-se brutalmente dando margem a um atual vivido como fuga da realidade. Tanto o mito do profetismo como o do banditismo não são enquadrados pelo matador de cangaceiro como referências de um Brasil popular. Antônio não cabe em tais posicionamentos, mas ele se basta, não precisa de ninguém.

Seu vir-a-ser se faz através da violência e da colonização do terceiro mundo como o povo pobre de um Brasil ainda feudal. Sua única relação é com a arma, que fornece o estopim para um gesto destacado dos mitos populares do profetismo e do banditismo, tornando-se palavra em ação, fabulação. O cinema do terceiro mundo, pela condição minoritária, torna-se um cinema que fabula, escapando tanto da ficção quanto da etnologia⁵². Como manifestação da crise, a violência não se opõe ao imperialismo, nem tampouco aos segmentos dominantes da modernização ou às posições mais destacadas na tradição dos senhores de terra.

A violência de Antônio decorre de seu estado de crise ou de sua incapacidade de viver em um mundo organizado pelos mitos do povo. Antônio não negocia com os mitos. Seu lugar é ocupado pela existência de um eu-rompido, a violência lhe toma conta como vontade de ser alguém no futuro. Sua entrada na capela é solene e não se ouve uma palavra sequer. Rosa encontra-se acorçada no chão, encostada na parede chorando muito. Em suas mãos, o punhal usado para matar o profeta. Tanto ela como seu marido estão em crise. O ambiente é silencioso e calmo, mas, para o casal, o que está em questão é fugir daquela situação.

O objetivo do matador é matar o profeta. Parte do compromisso com as elites locais já foi executado com sucesso, tendo em vista os tiros e a morte em *off* dos beatos fora da

Igreja. Quando adentra a capela, o matador percebe o corpo do líder místico no chão. O líder está morto, mas não foi Antônio que o matou. Sua reação foi a de tirar-lhe o colar do pescoço, olhar tudo com cuidado, guardar o colar no bolso do paletó e retirar-se em silêncio, sem nada fazer contra Manoel e Rosa.

A seqüência é indicativa da impossibilidade de diálogo entre o povo e o imperialismo, como sistema de exploração do mercado nacional de bens simbólicos pelo estrangeiro. A qualificação de matador de cangaceiro, portanto, como modo recorrente do personagem ser apresentado, põe em cena a colonização que o personagem atualiza como expressão do sacrifício do terceiro mundo pelas políticas dominantes, seja pela burguesia nacional dos anos 1960 que, em acordo com os grandes proprietários de terra, financiava o projeto da modernização voltado para seus interesses, seja pelos conglomerados empresariais do capital internacional, que reproduziam essa dominação nacional em termos globais. Assim como não havia diálogo entre Antônio das Mortes e o casal de sertanejos Manoel e Rosa, não se esperava alguma comunicação entre os atores dessa geopolítica internacional.

Porque Manoel e Rosa não foram mortos, tendo-se em vista que a missão de Antônio era matar o profeta e todos os seus seguidores? Torna-se importante frisar que, logo em seguida ao seu encontro com o casal na capela, o matador se encontra com o cego Júlio e vai logo lhe dizendo, à medida que o olhar em direção ao horizonte é captado pela câmara, indicando um momento de reflexão: “foi o povo mesmo quem matou o santo”.

Antônio não havia matado o líder e sabia quem o havia feito, pois Rosa, sentada de cócoras no chão, segurava o punhal ainda sujo de sangue. Quem põe abaixo o profetismo como mito popular não é o personagem articulado com a colonização dos segmentos populares, mas estes últimos. Considerando o contexto da modernização, este ponto se relaciona com a incapacidade do grupo de poder de eliminar o devir profeta em Manoel ou, em sentido mais amplo, de bloquear a invenção de uma religiosidade popular como estratégia de invenção do subalterno, que escapa ao poder.

É visível no matador um remorso por não ter matado os sertanejos e completado sua parte no acordo com as elites. A imagem do corpo morto assume em Antônio o estatuto de uma consciência de não ter cometido tal gesto. A violência não havia sido cometida por ele durante aqueles poucos minutos na capela em companhia de Manoel e Rosa. Como se trata de permanecer no transe da futura guerra com Corisco, a situação criada não reforça em Antônio a crise diante da impossibilidade que ele mesmo confessa de se reconhecer como parte integrante daquele povo sofrido. Quem matou foi o povo, não ele. Tal constatação não aciona uma crise, mas implica em um transe que se alinha ao remorso.

Tendo em vista a leitura que Teixeira opera de Deleuze, uma das hipóteses para o comportamento do matador é a de que, como não houve violência, não foi possível uma passagem do transe à crise e um processo de agitação do cinema político moderno no sentido deleuzeano, como impossibilidade do sujeito (devir-povo) de se reconhecer no mito (invenção do Brasil do futuro).

Poder-se-ia discutir se o remorso de Antônio funciona como o preço a ser pago pela sua incompetência no acordo com as elites ou se, de um ponto de vista mais estético, ele encontra-se localizado no entre-tempo de um mundo parcelado (mito quebrado) acionado pela crise de um eu-cindido decorrente de um hipotético gesto de violência. Esse remorso expõe-se no momento que o personagem aparece andando, acompanhado por uma canção que diz: “andando com remorso, sem santo padroeiro, Antônio das mortes, matador de cangaceiro⁵³”.

O remorso localiza-se particularmente no fato de Antônio não ter matado Manoel e Rosa, tendo em vista o acordo com as elites, mas associa-se também ao fato de que não foi ele quem matou o profeta. Ao testemunhar o remorso de Antônio, o cego Júlio o questiona dizendo que não consegue entendê-lo. É visível uma reprovação dos gestos do matador. “Você só sabe matar as pessoas, Antônio?! Não foi você quem disse que quem matou o santo foi o povo?!”. O matador se defende: “não quero que ninguém entenda nada de mim!”. Quando ouve a resposta do seu interlocutor, Júlio começa a gritar: “a culpa não é do povo Antônio, a culpa não é do povo Antônio!”.

A repetição acentua a discordância entre os dois quanto ao uso da violência, como alternativa para acabar de uma vez por todas com a dominação dos segmentos dominantes sobre o povo pobre do sertão, mas se articula também com a localização deste povo pelas políticas de construção da cidadania. O cego advoga em nome da pacificação na relação do povo com os segmentos dominantes.

O transe do matador não lhe deixa pertencer ao duplo mito popular de Brasil. Não há mitos no seu devir-violência, mas apenas a vontade de acabar com tudo aponta para a impossibilidade de se reconhecer. O personagem não dispõe dos meios para se alinhar à fé-cristã em uma terra brasileira do futuro, mas a força com que Antônio se entrega à violência é a mesma do devir de vida e de morte de Manoel, quando contemplava as carcaças dos animais mortos logo no começo do filme. “Matei Sebastião, vou matar Corisco e depois morrer de vez!”. Tal ambigüidade é força em Antônio, na medida em que a violência, como passagem do transe à crise e, portanto, à impossibilidade de se reconhecer naquela região, para ele, é vida.

O matador é apresentado caminhando em frente à câmara, num plano móvel de conjunto com a paisagem árida da região. Suas vestes são sombrias e seu caminhar parece com o andar em círculos de um predador, que o prepara para o combate que se aproxima. Trata-se de uma preparação, isto é, de um transe que se estabelece como um momento anterior ao da sua transformação. Na referida seqüência, Antônio se encontra enrolado numa capa escura com um chapéu, a barba espessa e a arma na mão durante todo o tempo. Sua presença é sombria. Nenhum personagem, com exceção do cego Júlio, entabula um diálogo mais demorado com Antônio das mortes.

O personagem é estrangeiro em relação às classes dominantes, mas estabelece acordos com elas para matar o povo, dando a entender como o poder que possui mantém relações com um poder soberano, um anacronismo localizado no direito de matar que permanece com a modernização, mas que não deixa de estar relacionado também com poderes já constituídos.

Antônio é a barbárie de Estado. Seu acordo com os líderes daquela região em *Deus e o diabo na terra do sol* é indicativo desta anatomia do discurso de poder e da força de opressão contra o povo. Sua força é bruta, seu direito não está em questão e não há rival para Antônio das Mortes. Como bárbaro, o matador não se reconhece nos mitos do profetismo e do banditismo, nem cabe na localização dos subalternos pautada pela incorporação de um sofrimento enraizado pela desigualdade. Não se trata de ser vaqueiro, como Manoel, nem coronel, como o que foi assassinado. Antônio mata porque não agüenta o transe, sua posição é crise, devir vida e morte do povo diante da miséria do sertão.

2.7 DEVIR-JUSTIÇA

O combate que se aproxima é entre o Capitão Corisco ou o Diabo de Lampião, como é designado de forma recorrente no filme, e o poder de Antônio das mortes articulado com uma série de violências do sistema imperialista contra o povo brasileiro e o terceiro mundo, como o povo do mundo devorado pelas políticas internacionais, que estavam, naquele contexto da década de 1960, tomando conta do mercado interno em função dos acordos com o Estado militar e a classe empresarial.

Para Antônio, a violência não afirma sua identidade como entidade psicológica ou como um “eu estabilizado” que, pela força da arma, lhe conferisse um direito de matar naquele sertão povoado por profetismo, banditismo e por um permanente estado de pobreza. O personagem não se reconhece nos mitos, mas seu desejo é matar o povo. O que interessa é

o gesto de violência. O matador vive um transe, seu desejo de matar Corisco, ao mesmo tempo em que lhe confere uma transformação do transe em crise, torna-se possibilidade de fugir daquela realidade para transformar sua vida. “Matar o povo para morrer com ele”. Tal posição é enunciada em conversa com o cego Júlio, logo após a saída de Monte Santo.

Corisco constitui-se como devir-justiça contra as forças do Estado, o mundo que ele atualiza na terra do sol não é o mundo-vaqueiro, nem se alinha à fé cristã de um Brasil atualizado pelo misticismo minoritário do profeta em Manoel. Para Teixeira, as constantes remissões de Corisco à figura histórica de Lampião apontam para uma segunda diferença do cinema clássico em relação ao moderno, mas são indicativas também do sentido da popularização do cinema europeu no terceiro mundo de que fala Robert Stam, evidentemente que a partir de circunstâncias de produção cinematográficas diversas.

Segundo Deleuze, enquanto o cinema clássico sempre manteve a fronteira que marcava a correlação entre uma dimensão política e um âmbito privado, nenhuma fronteira subsiste no cinema moderno para assegurar o mínimo de distância entre estes registros de sentido. Considerando a fábula do terceiro mundo que Corisco atualiza em *Deus e o diabo na terra do sol*, em um contexto significativo da história política como a primeira metade da década de 1960, a ausência de fronteira entre público e privado se torna importante nas relações da sua violência com um devir-memória no terceiro mundo.

Tal contexto é significativo, pois, com o golpe, implantou-se no Brasil uma ditadura liberal a serviço da inserção do mercado interno na rota do capitalismo internacional. Para Deleuze, uma das faces do duplo processo de colonização⁵⁴ presente na analítica deleuzeana do terceiro mundo voltava-se ao esgotamento de culturas populares diante da modernização, a despeito da inserção da indústria cultural no Brasil ser um discurso que já vinha sendo construído desde o final dos anos 1950 com a mentalidade desenvolvimentista.

Outro aspecto que aproxima *Deus e o diabo na terra do sol* de um cinema político moderno é a co-existência de etapas sociais bem diferentes. O nome de Lampião no transe de Corisco articula-se com um mito de cultura popular que, estranhamente, permanece naquela região marcada pela tradição dos senhores de terra. Não se trata de retorno ao passado. O nome de Lampião, mais do que levar o cangaceiro a uma consciência da verdadeira situação do povo, atualiza-se como transe, como falta em relação com um gesto de violência contra o Estado.

A memória não funciona como entidade, mas, como um processo de construção, ela faz e se refaz diante de um conjunto sempre aberto de gestos de lembrança desta tradição popular perdida. Como o nome Lampião é indicativo dessa tradição minoritária, as referências

do personagem ao seu antecessor, Virgulino, morto pelas forças do Estado, indicam também uma ausência de fronteira entre público e privado e entre ficção e realidade.

A memória torna possível a comunicação com essa cultura menor⁵⁵, submetida à ação de um duplo poder de Estado agenciado pelos militares e pela classe empresarial. À semelhança do que Foucault assinalava no primeiro tópico da tese sobre as formas de poder, a descrição da morte de Lampião no discurso do cangaceiro expõe o poder soberano de Estado, que se outorgou o direito de matar Virgulino, mas também de tirar a vida do terceiro mundo. “Fazer morrer”: essa é a lógica da ação soberana do Estado contra as classes populares. Em seu transe, Corisco é taxativo quando afirma que Lampião foi pego de surpresa pelas tropas do exército, não havendo possibilidade alguma de escapar.

A morte de Lampião também pode ser entendida como expressão não apenas do poder soberano, mas do disciplinar, decorrente da emergência de uma multiplicidade de técnicas de vigilância do Estado sobre o povo e a cultura nacionais. Quando se fala em povo como corpo que deve ser eliminado, ressalta-se a eficiência do poder soberano de tirar a vida. Todavia, quando se pensa na noção de povo como nacionalidade, não foi apenas o corpo de Lampião que tombou morto, mas morria também uma cultura menor, subalterna, em função da vigilância dos filmes estrangeiros que começavam a entrar no mercado.

A violência de Corisco assume o estatuto de devir à semelhança do modo como Rosa mata o profeta em Monte Santo ou Manoel, quando assassina o fazendeiro que o havia contratado para transportar cabeças de gado. A violência é crise, estabelece a passagem do transe à crise, com a impossibilidade de o sujeito se reconhecer em um estado de coisas determinado. Isto não significa que acontecimentos diferentes em *Deus e o diabo na terra do sol* façam retornar *ipsis literis* qualquer situação de violência praticada por outros personagens.

Em cada uma das configurações, seja no assassinato do coronel ou do profeta, os gestos de violência não são vazios, na medida em que acionam múltiplos processos de invenção dos personagens, *a posteriori*, quando a crise se instala, tais como o devir-fuga do “mundo de vaqueiro” para Manoel ou o devir-fuga do “mundo do profeta” para sua mulher, com a impossibilidade de continuar acompanhando seu marido enquanto ele inventava um Brasil masculino e patriarcal no futuro: “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”.

A violência transforma o transe em crise, fornecendo, em meio ao registro mais geopolítico do pobre no Brasil e no terceiro mundo, o catalisador necessário ao destacamento de um presente diante de um mito de Brasil moderno, urbano, associado tanto ao direito do Estado de tirar a vida do povo, quanto ao desaparecimento de tradições populares.

O Capitão do cangaço inventa uma dupla justiça, pois tanto mantém relação com a morte de Lampião e a permanência de um poder anacrônico no Brasil, sendo perceptível a permanência de traços de uma sociabilidade pré-moderna, como deixa abertas suas relações com um sistema de desaparecimento de culturas populares, resultante da inserção dependente da cultura nacional na rota do capitalismo internacional.

A cultura nacional passa a ser organizada pela indústria cultural, mas não deixa de manter relações com a estratégia psico-social do regime de manipulação dos “valores fundamentais⁵⁶”. O devir-justiça ou o devir-Lampião em Corisco atualiza-se como forma de revidar uma dupla violência sofrida pelas camadas populares, tanto ao nível de uma violência física da repressão, quanto ao nível mais simbólico do desaparecimento de culturas populares. Em ambos os registros, há a efetivação de violência que não se encerra nos personagens, mas atinge uma dimensão coletiva, tendo em vista as circunstâncias de produção cinematográfica na primeira metade da década de 1960.

Exemplo dessa violência encontra-se no ataque à casa do coronel Calazans. O motivo alegado foi o de que ele mantinha relações com o governo. Percebe-se a associação dos senhores de terra -- ou o poder local -- com o Estado ou com um poder de âmbito nacional, como parte do acordo entre os segmentos que constituíam o grupo de poder. De um lado, a colonização, seja em sua relação com o conjunto das forças nacionais ou com as forças do capitalismo internacional. Do outro lado, o duplo devir-justiça do cangaço tanto como reconhecimento do povo como lógica de povoamento de um Brasil do futuro, quanto com o reconhecimento dos mitos como possibilidades de invenção deste povo, como apontam as referências ao nome de Lampião no discurso de Corisco e a religiosidade popular. Tais referências destacam um duplo devir como expressão de um presente impossível ou como impossibilidade do mundo do mito.

Para Manoel, a adesão ao cangaço dá um novo passo nessa invenção de si diante de um Brasil do futuro, e a violência ocupa uma posição de destaque nesse processo, juntamente com a fome. Tudo são devires. Não há nada estabilizado, nenhuma identidade, névoa de vida interior ou conteúdo subjacente são percebidos em *Deus e o diabo na terra do sol*. Satanás não é um nome falso, mas o retorno de um novo Manoel, um duplo movimento de desterritorialização e de reterritorialização do sujeito, rumo ao povoamento do sertão e a melhores condições de vida para um povo que falta em um Brasil do futuro. O sertanejo é outro, seu transe durante os acontecimentos que se sucedem na casa do coronel Calazans parece fazê-lo flutuar. O transe de Rosa, tendo em vista a posição de gênero reforçada por conta do episódio do assassinato do profeta, dissocia-se do mundo dos homens ou da ordem

masculina do bando de cangaceiros. No devir-fuga de si que se instala nos personagens pela violência na casa do coronel, Rosa encontra Dadá, mulher de Corisco.

O transe de Satanás é religioso e minoritário em relação ao discurso da religião católica. A cena de Manoel sendo rebatizado com o nome de Satanás é indicativa de uma religiosidade popular. O personagem era vaqueiro, deslocou-se em beato e seguidor do profeta e desloca-se novamente para renascer das cinzas do corpo do profeta morto. Nesse sentido, o novo cangaceiro do bando de Corisco atualiza uma revolta intestinal no profetismo⁵⁷.

Na casa do coronel, os acontecimentos provocam uma dissonância creditada ao desnorteio do sujeito moderno, dominante, mas que podem ser associados a uma crise da “fé-revolucionária”⁵⁸ como primeiro passo para a revolução, opinião essa defendida pelos movimentos de esquerda, em especial, pelos da luta armada. As mulheres encontram-se alheias ao que ocorre, mas suas posições assumem um caráter político suplementar, visível quando Rosa renuncia à violência do bando colocando um véu de noiva sobre sua cabeça.

O capitão Corisco estupra a noiva do coronel, atualizando um duplo devir-violência, que se desdobra num devir-justiça e em um devir-memória. Os gritos da mulher deixam ver que a violência se consumou. A violência contra a noiva da vítima, a julgar pela resignação da sua mulher e a uma naturalização do comportamento do seu marido, coincide com uma violência contra o coronel, contra as classes dominantes e o Estado.

O estupro é o meio do caminho rumo ao devir-justiça contra os poderes instituídos. O clímax é a morte do coronel, mas ainda não é o tempo de se falar sobre ela. Logo depois da cena do estupro, aparecem dois “cabras” do bando com o coronel. Ao se deparar com o prisioneiro, Corisco lhe retarda a morte mais uma vez, além da dor já lhe causada pelo estupro da sua mulher. A morte do coronel Calazans parece coincidir com a morte do Estado, do poder soberano, mas também com o colapso do poder disciplinar da modernização. O coronel não vai morrer ainda. O objetivo do cangaceiro é este, mas, por enquanto, trata-se de fazê-lo sofrer.

Como expressão deste retardamento, o pedido do capitão é que Satanás corte a “macheza” da vítima. Em seguida, aparecem Sabiá e Macambira, os dois cangaceiros do bando, de costas para a câmara com o prisioneiro pelos braços. É visível como Satanás percorre caminhos diversos em relação ao percorrido pelo Capitão. Em uma das mãos, o matuto agarra-se a uma cruz como possibilidade de se inventar em um mundo do futuro que promete as melhorias das condições de vida. Pela relação com o símbolo da cruz, não se trata da busca de si visível na fabulação da cultura popular como se observa no devir-Lampião de

Corisco. A presença da cruz nas mãos de Manoel durante o transe que se estabelece na casa do coronel Calazans articula-se com a presença do corpo do profeta morto.

Na outra mão, Satanás impõe-se pela força do punhal, acionando a violência sobre o corpo do outro como uma marca do cangaço que, por sua vez, tem como objetivo destacar um presente que não foi atendido, isto é, que foi objeto de uma profunda injustiça social e, nesse sentido, a violência que Manoel expõe através da posse do punhal escapa do mito da justiça social prometido pelo discurso do Estado e das classes dominantes. Em ambos os processos de construção da subjetividade, a violência é o catalisador da transformação do transe em crise e da agitação no cinema glauberiano, com a conseqüente impossibilidade aos personagens de continuarem vivendo naquela situação.

Algumas seqüências mais adiante, Corisco continua retardando a morte do coronel através da tortura do prisioneiro, ao mesmo tempo em que se prepara para o enfrentamento com Antônio das mortes. No fundo da cena, em um plano aberto no meio da caatinga, encontra-se o fazendeiro mortalmente ferido amarrado numa estrutura de madeira em forma de cruz. É visível como a violência não se opõe à religiosidade e, neste sentido, diversos são seus caminhos na construção da subjetividade. Vez por outra, o cangaceiro se aproxima e o esfaqueia como forma de reativar a crise em violência de que fala Teixeira, aumentando a intensidade da transformação do transe em crise.

Lampião deve ser vingado para que a memória popular volte a renascer em um Brasil de pretensões modernizantes abalado pelo poder da indústria cultural, mas também para que a justiça seja possível com a garantia dos direitos do povo contra um Estado que havia tirado sua vida. A luta entre Corisco e Antônio das mortes se aproxima como a guerra intestinal entre o Estado e o conjunto de forças políticas no contexto dos anos 1960. A rarefação do mito da justiça social impõe-se como uma revolta do povo contra o Estado e contra toda uma política de esquecimento da cultura popular, que não cabia nas determinações nem do governo (futura democracia), nem dos representantes das oligarquias locais (tradição), nem tampouco dos movimentos políticos de resistência (conscientização).

Assim como Lampião, quem mata Corisco é o Estado, o poder dominante ou a colonização do terceiro mundo. Sua morte expõe a efetividade dos mecanismos do poder soberano do Estado e dos segmentos dominantes locais de tirar a vida do povo. O devir de Antônio é o da colonização. Matar o povo de uma vez e, em seguida, morrer com ele, como forma de acabar com o sofrimento. Essa é a lógica que atualiza. O futuro apresenta-se paradoxalmente pela morte de um Brasil impossível no presente.

O objetivo de Antônio se perfaz pela destruição deste presente como forma de inventar a Nação nos termos da reprodução das relações de poder na geopolítica internacional dominante *versus* dominando. O futuro chegará com a morte de um presente, mas não como um vazio social, pois o poder dominante é o mandatário da civilização. O devir-colonização do matador preenche esse vazio do futuro deixado pela reprodução *ad infinitum* do massacre do povo e da cultura popular pelos poderes instituídos.

O combate se inicia. Ouvem-se os tiros. Quem primeiro encontra o adversário é Antônio que, inicialmente, faz a mira de longe e, depois, resolve dar um tiro para cima como forma de alertar seu oponente. Corisco mete medo a todos pela força com que se entrega ao fazer justiça como sua tarefa maior, a ponto de comprometer sua vida e a de sua mulher, mas a força da colonização sobre o povo pobre que habita aquela região é maior.

Entre a força do cangaço e a força dos poderes estabelecidos, como expressão de um desenvolvimento social que deve acontecer nos termos do acordo das forças políticas dominantes, a câmara se encontra atrás do matador, à medida que ele desce o barranco correndo para o combate.

O combate torna-se distante, os personagens vão se misturando à paisagem. A canção expressa o lugar que o cangaceiro tem de assumir para não morrer: “Se entrega Corisco/eu não me entrego não/Se entrega Corisco/Eu não me entrego não”. O verso se repete, dando o contorno das posições possíveis no povoamento de um Brasil do futuro que começa a surgir no presente.

De repente, um plano fixo com o rosto de Antônio apontando a arma para seu adversário torna visível a situação minoritária do cangaceiro, mas também do povo pobre do Brasil e das tradições populares esquecidas pela indústria cultural. O matador então repete a canção: “se entrega corisco”. Corisco dá um salto para trás, segura o punhal, grita em posição de ataque e recebe três balas do rifle de Antônio.

Ouve-se o choro da sua mulher e, na imagem seguinte, aparecem Manoel e Rosa correndo num *travelling* em direção ao mar. Novamente, a fuga foi possível. Isso não significa que a profecia tenha se realizado, nem tampouco que o terceiro mundo tenha abandonado sua condição minoritária na geopolítica das relações internacionais.

A fuga do casal não estabiliza a situação do povo que, em transe, se inventa no exterior dos mitos que organizam a vida no sertão. A *Terra do sol* é o Brasil dos anos 1960, mas é também o terceiro mundo como posição subalterna na geopolítica internacional. Ao mesmo tempo em que reconhece os mitos, a fuga aponta para um frescor de futuro decorrente

da impossibilidade de continuar vivendo naquela situação. O que está em jogo é o destacamento de um presente diante de um mito de Brasil do futuro.

A análise de *Deus e o diabo na terra do sol* põe em questão uma violência social articulada com o contexto dos anos 1960/1970. Trata-se de uma violência histórica, presente na formação da sociedade brasileira e muito anterior aos militares, mas que não deixou de permanecer mesmo depois do golpe e do início da redemocratização nos anos 1980. Através dos personagens, foi possível observar como o foco é a fome, a miséria e/ou as duras condições de vida do povo pobre de uma região do Brasil, que não cabe no projeto de modernização imposto pelos militares e pela classe empresarial.

O povo sofre a ação de uma violência naturalizada no Brasil, na América Latina e na Ásia, como em toda sociedade capitalista, mas quando se fala do terceiro mundo, este primeiro registro da violência no Cinema Novo, particularmente construído em *Deus e o diabo na terra do sol*, a partir da situação de Manoel, Rosa, Corisco e Antônio das Mortes, funciona como antecedente à análise da violência no cinema brasileiro a partir do final dos anos 1990 e do primeiro quinquênio da década de 2000, de forma aproximada com a questão do tráfico de drogas.

O que está em jogo não é a substituição de uma violência por outra, mas o surgimento do tráfico de drogas a partir do final dos anos 1970, decorrente de uma série de acontecimentos como a mistura dos presos numa mesma cela, o empobrecimento crescente nos anos 1980, o perdão para os presos políticos e o surgimento das facções criminosas. Todos esses elementos fornecem condições favoráveis a uma modificação nos modos de processamento da violência no Brasil e o cinema brasileiro não estará imune a esse processo. Não se trata mais de uma violência de classe, mas o tráfico de drogas torna-se tema do cinema brasileiro e aponta para outro registro da violência.

¹³ “(...) O corpo é o corpo. Ele é sozinho. E não tem necessidade de órgãos. O corpo nunca é um organismo. Os organismos são os inimigos do corpo (sic) (...) O organismo não é um corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, quer dizer um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil (...)”. Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Como criar para Si um Corpo Sem Órgãos”. In: **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, p. 21.

¹⁴ REZENDE, Maria José. Op.Cit.

¹⁵ NIETZSCHE, F. “Primeira dissertação: Bom e mau, bom e ruim”. In: **Genealogia da moral: uma polêmica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 17-46.

¹⁶ Por “entidades”, estamos nos referindo a um processo de substantivação de uma ‘coisa’ como forma de compreendê-la em sua qualidade ou elemento fundador. O que rege o devir é a impessoalidade das suas forças. Neste sentido, ao mesmo tempo em que este devir aquém de uma individualidade reconhecida como entidade ou como instância história substantivada torna possível um regime de verdade, tal movimento articula-se com a formação de um sujeito capaz de se reconhecer em tal regime.

¹⁷ “(...) Os indivíduos e os grupos sociais deveriam estar em comunhão com o poder, ou melhor, procurava-se, nos últimos anos que antecederam o golpe, formas de mostrar que havia uma suposta consubstancialidade entre os anseios e aspirações do povo brasileiro com o novo regime que estaria sendo preparado (...)”. Cf. REZENDE, Maria José. Op.Cit.

¹⁸ DUMOULIÉ, Camille. “Devir-bárbaro ou potência do caos”. In: LINS, Daniel; PELBART, Peter (Org.). **Nietzsche e Deleuze: bárbaros e civilizados**. São Paulo: Annablume, 2004, p. 25-38.

¹⁹ Idem.

²⁰ Beyond Citizen Kane foi dirigido pela BBC de Londres e lançado no Brasil em 1993.

²¹ ORTIZ, Renato. “Mercado de bens simbólicos”. In: **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 113-148.

²² “(...) A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação (...)”. Cf. ADORNO, Theodor & HORCKHEIMER, Max. “A Indústria Cultural: o Esclarecimento como Mistificação das Massas”. In: **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991, p. 114.

²³ FOUCAULT, Michel. “Aula 17 de março de 1976”. In: **Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)**. Op.Cit., p. 305-315.

²⁴ DELEUZE, Gilles. “Platão e o simulacro”. In: **A lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 259-271.

²⁵ A metáfora do panóptico se constitui como técnica de controle moderna, mas se articula também com o rebatimento desta técnica na construção da subjetividade, com a formação de um sujeito capaz de se adequar a uma ordem que o precede. Cf. RODRIGUES, Adriano Duarte. “O campo dos media e a instituição política”. In: **Estratégias da comunicação**. Lisboa: Presença, 1997, p. 161-171.

²⁶ FOUCAULT, Michel. “Genealogia e poder”. In: **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979, p. 167-177.

²⁷ FOUCAULT, Michel. “Aula de 14/01/1976”. In: **Em Defesa da Sociedade**. Op.Cit., p. 27-48.

²⁸ REZENDE, Maria José de. Op.Cit.

²⁹ BAUMAN, Zygmunt. “A moralidade na Perspectiva Moderna e Pós-Moderna”. In: **Ética e pós-modernidade**. São Paulo: Paulus, 1997, pág. 5-21.

³⁰ DAHL, Gustavo. “Sobre o argumento cinematográfico”. In: COSTA, Flávio Moreira da. (Org). **Cinema Moderno, Cinema Novo**. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966, p. 19-52.

³¹ DELEUZE, Gilles. **Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 258.

³² RODRIGUES, Adriano Duarte. Op.Cit., p. 161-171.

³³ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Op.Cit., p.260

³⁴ Menor não tem a ver com menor quantidade, mas com posição minoritária em relação a um modelo ou a um centro de poder, como a expressão de um poder que se pretende por universal. Deleuze usa a expressão “literatura menor” para situar a posição minoritária de escritores como Kafka que, ao escreverem em alemão, atualizavam uma pragmática menor como uma espécie de gagueira na língua do colonizador. Cf. DELEUZE, Gilles. “La literatura y la vida”. In: **Crítica y clínica**. Barcelona: Anagrama, 1996, p. 11-18.

³⁵ DELEUZE, Gilles. “Cinema, corpo e cérebro, pensamento”. In: **A imagem-tempo**. Op.Cit., p. 259.

³⁶ “(...) denominaremos agenciamento todo conjunto de singularidades e de traços extraídos do fluxo – selecionados, organizados, estratificados – de maneira a convergir (consistência) artificialmente e naturalmente: um agenciamento, nesse sentido, é uma verdadeira invenção (...). Cf. DELEUZE, Gilles. “Tratado de nomadologia: a máquina de guerra”. Op.Cit., p. 88.

³⁷ Estamos nos referindo pelo termo colonizador à experiência do mundo dominante do pós-guerra europeu, capturada ou pelo Neo-Realismo Italiano ou pela Nouvelle Vague, na França, que funcionaram como duplo modelo para a eclosão de um cinema político moderno fora da Europa, no terceiro mundo, cujas relações no Brasil dos anos 1960/1970 com o Cinema Novo não podem ser desconsideradas.

³⁸ Anacronismo significa a inversão da relação entre colonizador e colonizado, este último como objeto do cinema do terceiro mundo preocupado em fazer o povo falar para além dos enquadramentos dominantes. Na medida em que o povo é unificado e se torna cópia no cinema moderno fora da Europa, tal estratégia não põe em questão um olhar sobre o terceiro mundo para fora do olhar do colonizador.

³⁹ DIRLIK, Arif. A aura pós-colonial: a crítica terceiro-mundista na era do capitalismo global. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 48, 1997, p. 7-32.

⁴⁰ “(...) E, com efeito, é esta última característica do cinema político moderno. O diretor de cinema se vê perante um povo duplamente colonizado, do ponto de vista da cultura: colonizado por histórias vindas de outros lugares, mas também por seus próprios mitos, que se tornaram entidades impessoais a serviço do colonizador (...)”. Cf. DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. Op.Cit., p. 264.

⁴¹ Essa é a tarefa anunciada por Deleuze no projeto de reversão do platonismo que, segundo ele, desde Nietzsche, não estava preocupado em lhe fazer oposição: “(...) Reverter o platonismo deve significar, ao contrário, tornar manifesta à luz do dia esta motivação, ‘encurrular’ esta motivação assim como Platão encurrula o Sofista (...)”. Cf. DELEUZE, Gilles. “Platão e o simulacro”. Op.Cit., p. 259.

⁴² TEIXEIRA, Francisco E. “Mitos Glauberianos do Brasil ou Deleuze leitor de Glauber”. In: **O terceiro Olho: ensaios de cinema e vídeo**. Op.Cit., p. 58-73.

⁴³ Idem.

⁴⁴ Daniel Reis e Jair Ferreira argumentam que, a partir dos anos 1960, com a ‘nova esquerda’, a crítica à negociação contribuiu com o aparecimento de cisões no PCB, como referência nacional da resistência desde o final dos anos 1950. Cf. REIS FILHO, Daniel Aarão; SÁ, Jair Ferreira. “Introdução”. Op.Cit., p. 15-32.

⁴⁵ Por amontoado social, focaliza-se uma modernidade que, longe de ser considerada como “etapa histórica” de um processo mais amplo que ultrapassa as nacionalidades, prevê a co-existência com heranças coloniais diversas na organização do presente. Para um desdobramento dessa relação em direção ao papel do cinema terceiro-mundista. Cf. DELEUZE, Gilles. “Para além da Imagem-Movimento”. In: **A Imagem-Tempo**. Op.Cit., p. 9-36, e para uma discussão sobre o “primitivo” e o “novo” na obra de Glauber Rocha, vide TEIXEIRA, Francisco E. “Dos Trances às Arqueogenealogias: A Terra e suas Idades”. In: **O terceiro olho**. Op.Cit., p. 57-71.

⁴⁶ “(...) As minorias e as majorias não se distinguem pelo número. Uma minoria pode ser mais numerosa que uma maioria. O que define a maioria é um modelo ao qual é preciso estar conforme: por exemplo, o europeu médio adulto macho habitante das cidades. Ao passo que uma minoria não tem modelo, é um devir, um processo (...)”. Cf. DELEUZE, Gilles. “Controle e Devir”. In: **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 214.

⁴⁷ Quando se fala em pequenas nações, destaca-se não o aspecto territorial, mas o político. Neste sentido, pequenas nacionalidades ocupam posições subalternas na geopolítica das relações internacionais. Nestas condições, a memória não funciona como entidade, mas como devir, duplo processo de invenção da Nação e do povo, diante do debate pós-colonial na Ásia, América latina e África, a partir dos anos 1980. Cf. TEIXEIRA, Francisco E. “Mitos glauberianos do Brasil ou Deleuze leitor de Glauber”. In: **O terceiro olho: ensaios de cinema e vídeo**. Op.Cit., p. 63.

⁴⁸ Ver nota já citada de Gilles Deleuze sobre os conceitos de “maioria” e “minorias”.

⁴⁹ BHABHA, Homi. “Como o novo entra no mundo: o espaço pós-moderno, os tempos pós-coloniais e as provações da tradução cultural”. In: **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 292-325.

⁵⁰ Pelo termo “pós-colonial”, estamos querendo aludir à emergência de diversos autores, sejam eles naturais ou não de nacionalidades com passados coloniais, que ponham em foco não a colonização, mas as estratégias de dominação agenciadas sobre culturas exteriores ao eixo Estados Unidos/Europa, que permanecem ativas no presente, mesmo com o processo generalizado da descolonização da Ásia, África e América latina, a partir dos anos 1980. Cf. DIRLIK, Arif. Op.Cit.

⁵¹ Desde o início da narrativa, logo após a morte do Coronel e a da Velha que morava com Manoel e Rosa, morta pelos jagunços que o perseguiam, a posição de Rosa nunca foi a de concordar com as “decisões” do seu marido de entrar para o misticismo ou para o cangaço. No seu ponto de vista, muito mais importante era voltar para casa, aceitar as condições e trabalhar para comer.

⁵² Pelo termo etnologia, entende-se um ramo da antropologia cujo objeto de reflexão encontra-se localizado em torno da relação do pesquisador diante do seu campo de trabalho. Para o que se discute aqui, o que está em jogo não é a captura de um mito de realidade que precede a imagem. Interessa, à título da importância que a fabulação vai adquirir no cinema do terceiro mundo, tornar visível um estado de crise resultante do destacamento do sujeito diante dos mitos. Trata-se de uma desterritorialização e não de entidade ou culturas alheias.

⁵³ Antônio das mortes não tem santo padroeiro, não há conciliação com os mitos populares. Não há outro mundo, mas apenas este. Como expressão de sua força, a violência e a possibilidade de destruição do povo o garante outro Brasil no futuro.

⁵⁴ TEIXEIRA, Francisco E. “Mitos Glauberianos do Brasil ou Deleuze leitor de Glauber”. In: **O terceiro Olho: ensaios de cinema e vídeo**. Op.Cit., p. 61.

⁵⁵ Ver nota já citada sobre “maioria” e “minorias”.

⁵⁶ REZENDE, Maria José de. “A pretensão de legitimidade da ditadura militar: aspectos gerais que nortearão a discussão”. In: Op.Cit., p. 29-64.

⁵⁷ Estamos nos referindo a um combate que se dá no território do inimigo. Neste sentido, a busca pela justiça que passa a acontecer em Satanás, depois que ele adere ao cangaço e é batizado com este nome, não se opõe ao que ele buscava de si diante do discurso do profeta. São duas lógicas, duas forças em combate em um único corpo, bem como dois processos distintos de construção da subjetividade que co-existem.

⁵⁸ Essa fé-revolucionária é associada ao mito da conscientização das massas, como etapa para a revolução social e a transformação da ordem capitalista em um regime socialista.

3 REDEMOCRATIZAÇÃO, POBREZA E CRIME ORGANIZADO

Acredito que estamos vivendo uma situação que contraria os clássicos. Não é uma luta de classes. É uma guerra civil, não declarada, entre os que têm alguma coisa e os que não têm nada. É um confronto de largo espectro social, entre aqueles que esperam alguma ascensão e aqueles outros que não esperam mais nada. O criminoso é um exemplo do extrato social modificado. Virou uma categoria própria. Nas comunidades pobres, onde as leis estabelecidas não são vigentes, o criminoso é aceito como categoria social do bairro.

Carlos Amorim. *CV-PCC: a irmandade do crime*

A violência do crime organizado não coincide com aquela decorrente da desigualdade, nem se reduz às relações de poder já existentes entre Estado e sociedade, pobres e ricos, brancos e afro-descendentes ou entre o poder dominante masculino e a posição subalterna de gênero. No período que antecedeu ao golpe de 1964, predomina nas relações sociais uma violência das classes dominantes sobre os segmentos populares. O contexto é o da modernização e da inserção do Brasil na rota do capitalismo internacional, com a consolidação da indústria cultural no mercado de bens simbólicos brasileiro. Tal processo não se inicia com os militares, mas, desde a década de 1950, intensifica-se sobre as classes populares a violência prevista por um modelo de governabilidade voltado ao grupo de poder.

Ao trabalhar com os lugares do indivíduo e da pessoa como modos de ser reconhecido, Laymert Garcia dos Santos assinala o caráter diferencial do nascimento da modernidade no Brasil em relação ao modo como ela se deu nos países dominantes, de passado associado ao lugar de poder das metrópoles no sistema colonial. Segundo ele, em razão de questões históricas, no Brasil, o indivíduo assume um caráter pejorativo, torna-se um “Zé ninguém”, ao tempo em que a pessoa ganha um contorno de privilégio:

“(...) Assim, no Brasil convivem e se conjugam num mesmo drama dois mundos: o mundo de pessoas, onde todos são ‘gente’, de uma ou outra maneira acima da lei, mundo das relações sociais personalizadas que possui um código altamente elaborado. E quem desconhece esse código corre o risco de ser inferiorizado, colocado no seu ‘devido lugar’ ao receber pela frente um “Você sabe com quem está falando?”. Por outro lado, há o mundo de *indivíduos* (sic), impessoal, regido pela lei igualitária e universalizante (...)”⁵⁹.

Não houve ruptura entre os valores articulados com um modelo de sociedade feudal, de caráter escravagista, ligado tanto aos proprietários das terras do café, quanto ao progresso da industrialização como marca da modernização, que desde os anos 1950, com a mentalidade desenvolvimentista, vinha sendo estimulado pelo Estado. A modernização não era oposta à permanência de heranças coloniais, mas se consolidava como um processo

histórico contraditório através da intensificação de um acordo entre os segmentos que compunham o grupo de poder, cujos interesses associam-se à produção da desigualdade e ao acirramento de uma violência naturalizada contra os subalternos.

Intensifica-se a abertura do mercado para o capitalismo internacional, permitindo a remessa de capitais para fora do país e comprometendo ainda mais a economia e o reconhecimento das classes menos favorecidas. O mercado interno se retrai, a indústria cultural se instala atrelada aos grandes conglomerados americanos. É o coroamento da mentalidade empresarial e o momento delicado da inserção do capitalismo no Brasil, sob a égide da dependência das instâncias empresariais estrangeiras e da repressão militar.

Os segmentos populares empobrecem intensamente. Amplia-se a desigualdade, à medida que a cidadania não se impôs como valor dominante. Não há oportunidade nem vontade política no encaminhamento de políticas públicas voltadas à garantia de serviços básicos como água, luz, habitação, educação e cultura, mas a corrupção, o tráfico de informações da cúpula militar, suas estratégias de repressão e a política do arrocho salarial desenvolvida, são mecanismos utilizados para manter o jogo de forças adequado aos interesses de uma elite internacional que “dava as cartas” na política.

Carlos Amorim⁶⁰ argumenta que as condições do crime organizado estão associadas às forças políticas nesse contexto da redemocratização. Atribuir ao crime o estatuto de consequência do sistema de governo implantado pelos militares parece apressado, pois havia uma complexidade das forças políticas em jogo, mas afirmar que a violência do tráfico no final dos anos 1970, na medida em que se utiliza de procedimentos e de estratégias de ação diferentes da violência histórica das elites sobre as classes populares, aponta para uma relação de guerra como um dos resultados mais contundentes daquele contexto, parece plausível.

Até 1964, havia uma multiplicação de vozes contra o regime autoritário em todo o território nacional, enquanto que nas paisagens carcerárias predominavam os presos comuns, como classifica Amorim, provenientes da condição de marginalidade imposta por esta violência naturalizada. Para os movimentos de resistência, a despeito das dissidências do PCB terem se intensificado com a luta armada e o recrudescimento da repressão, a crise de representatividade do antigo partido não significou um fim da atividade política.

Ao mesmo tempo em que a repressão se acirrava pela garantia dos interesses dominantes, diversas vozes ofereciam resistência ao governo. Para Daniel e Jair, tratava-se naquele momento de uma relação dialética entre Estado e resistência, pois quanto mais repressão era posta em prática por um governo que exercia com violência extrema o poder central, mais resistência a sociedade civil oferecia através de uma série de organizações.

Nos presídios, a paisagem social sofre alterações com a chegada dos presos políticos e a decisão dos militares de manter a ordem a todo custo. Como o governo não fazia distinção entre os dois tipos de detentos, não houve uma preocupação em separá-los de acordo com a procedência dos seus delitos. A razão desta ausência de critério se explica pelo fato de que, naquele momento, acreditava-se que os presos comuns não teriam como agir em razão da predominância dos perseguidos pelo regime. As causas desse equívoco são conjecturais: talvez, porque a pobreza e a criminalidade nunca estivessem no centro das atenções do governo, ou porque os militares não acreditavam que os presos políticos pudessem se organizar em um ambiente tão hostil como a prisão, principalmente porque o regime considerava os que dele discordavam como efetivamente criminosos.

Como conseqüência, houve uma hibridização de violências distintas. Os presos políticos eram articulados tanto nos modelos teóricos adotados pelos seus partidos e/ou organizações às quais pertenciam, quanto no encaminhamento das suas estratégias de ação política. Além de muito bem planejadas, suas ações orientavam-se para a transformação da sociedade capitalista em um socialismo popular. Por outro lado, os presos comuns não chegaram a completar o segundo grau salvo raras exceções, mas traziam de suas experiências de vida uma revolta muito grande contra as injustiças sociais, além de um histórico permeado pelos confrontos com a polícia e a familiaridade com o uso de armas⁶¹.

De 1964 até 1970, tanto os presos comuns vão passar a se organizar de acordo com as estratégias de guerrilha herdadas dos movimentos político-revolucionários de Cuba e da Colômbia, como alguns dos antigos presos políticos, depois de consumada a anistia em 1980, vão aderir a práticas criminosas como o assalto a banco, formação de quadrilha, tráfico de drogas entre outras. Nas cadeias, os presos políticos crescem progressivamente, já que a atenção do governo concentrava-se na sua captura com o objetivo de eliminar as vozes dissidentes. Tornam-se cada vez mais visíveis pessoas de classe média, brancas e com formação universitária, nas celas dos presos comuns.

A partir de 1970, os efeitos da multiplicação de vozes discordantes em relação ao regime serão sentidos diretamente nos presídios. Surge o movimento pró-anistia, as pressões contra o regime se multiplicam em razão das perseguições, dos espancamentos e da institucionalização da tortura como estratégia de ação política. Boa parte da opinião pública apóia a libertação dos presos políticos, engajando-se contra as determinações do governo. No presídio da Ilha Grande ou no “Caldeirão do Diabo”, como ficou apelidado pelos presos, fica cada vez mais patente que a saída dos “subversivos” era uma questão de tempo e que o regime

não teria como impedir isso. Carlos Amorim assinala ainda, no mesmo livro, que a transformação no quadro político fora das penitenciárias reelabora as forças na cadeia.

Como era crescente a mobilização em torno do perdão para os presos políticos e, tendo em vista que os presos comuns haviam adquirido estratégias de organização e adotado táticas de guerrilha, Amorim acrescenta que, na Ilha Grande, como berço do crime organizado no Brasil, já estavam constituídas desde esse momento as primeiras “facções criminosas”. O espaço do presídio passava a ser dividido em zonas de influência de facções, que agiam com base no controle da cadeia através da violência e da negociação das condições de vida dos presos.

A primeira facção foi a Falange Zona Sul, que comandava a maior parte da galeria C da Ilha Grande com dez homens diretamente relacionados. Sua especialidade era o jogo e o tráfico de drogas no presídio, mas mantinha influência sobre cerca de cem internos, responsabilizando-se por tarefas de interesse comum como a colaboração com a administração na manutenção de instalações e na efetivação de serviços para os presos.

A seguir, a Falange da Coréia passa a se organizar em função da disputa pelo controle da cadeia e se torna dona de um pedaço da galeria C. Como reunia apenas quatorze homens, o grupo enfrentava uma dificuldade de acesso ao território ocupado pela Falange Zona Sul. Mesmo assim, a quadrilha consegue alguma influência junto aos funcionários, facilitando a vida dos detentos que eram seus colaboradores. Mais tarde, quando estoura a guerra que vai dar origem ao Comando Vermelho-CV, esses dois grupos vão se unir dando início ao Terceiro Comando.

Outra força de combate na Ilha Grande durante o segundo quinquênio dos anos 1970 é constituída pelos “Independentes”, que representam uma força de apoio à Falange Jacaré, também chamada de Falange Zona Norte. Ao todo, eram onze os sentenciados, cuja atuação era reconhecida por mais de duzentos presos. Sintomaticamente, o seu líder é José Alberto David Monteiro – que ficou conhecido como o Tenente, e um dos chefes, Giovani Szabo⁶², muito lembrado por ter sido pego com o livro “A guerrilha vista por dentro”, uma reportagem de *Wilfred Bulcher*, correspondente de guerra inglês que acompanhou a luta popular no Vietnã.

Esse quadro vai se desenhando durante a segunda metade dos anos 1970. Segundo Carlos Amorim, quinze homens controlam a cadeia em 1979. A Falange Zona Norte é quem domina a maior parte da Ilha Grande. Seus únicos inimigos estão no “fundão”, sem contato com o resto dos presos e com as outras dependências do complexo penitenciário. Trata-se da Falange LSN, embrião do Comando Vermelho que contava com presos muito conhecidos

pelos presos políticos. Ao contrário das facções anteriores, seus membros mais destacados não admitiam a violência sexual e a violência contra os membros do grupo.

O espaço da Falange LSN, numa alusão a Lei de Segurança Nacional, foi responsável por algum tempo pela melhoria das condições de vida dos presos. Na ótica de Carlos Amorim, talvez fosse essa a diferença mais significativa em relação às outras organizações criminosas. O que estava em jogo não eram apenas seus integrantes, mas todos os presos. As reivindicações junto à direção da cadeia como a dispensa do uso de uniformes, a entrada de jornais e revistas, a reorganização do serviço médico e o estabelecimento de cursos supletivos, eram extensíveis a todos, não apenas aos membros do grupo. A inspiração na perspectiva coletivizante dos movimentos revolucionários tinha como objetivo ganhar a confiança da massa carcerária, além de fazer novos adeptos para garantir o controle do presídio.

Em 1975, aumenta a combatividade desse grupo. A Falange LSN vai tomando forma e define a primeira palavra de ordem claramente alusiva ao conflito de classe: “o inimigo está fora das celas. Aqui dentro somos todos irmãos e companheiros”. De 1975 a 1977, o núcleo principal se amplia de oito para 31 homens. A partir de 1979, à medida que os movimentos pela anistia cresciam de importância e já era perceptível que o perdão para os presos políticos era inevitável, o artigo 27 da Lei de Segurança Nacional, usado pelo governo para igualar o crime político ao banditismo comum, criava uma situação perigosa que acabaria com a tomada do poder pela falange LSN, num episódio apelidado como a Noite de São Bartolomeu⁶³.

Em 1981, o Comando Vermelho-CV aparece pela primeira vez ao grande público com o episódio da Rua dos Bancários, na cidade do Rio de Janeiro, quando o traficante Zé do Bigode e outros que tinham fugido da cadeia em 1980 foram mortos pela polícia. Segundo as orientações do CV, uma vez fora do presídio, o objetivo de Bigode era angariar fundos para financiar um plano de fuga da Ilha Grande. Para conseguir seus objetivos, o traficante alugou um apartamento no Conjunto dos Bancários, estreitou relações com os funcionários das agências, buscando informações valiosas como a movimentação das pessoas nas agências, os dias de pagamento e as quantias de dinheiro que são depositadas⁶⁴.

As palavras do traficante para a polícia dão o testemunho de que alguma coisa havia mudado em relação ao padrão do crime como prática de marginalidade ou como violência naturalizada do Estado contra os subalternos: “podem vir, seus miseráveis. Tenho bala pra todos vocês. Nós já desmoralizamos o sistema penal. Agora é a vez da polícia. Podem vir, porque aqui está o Comando Vermelho⁶⁵”. Depois que Bigode e seus

companheiros foram mortos, policiais de alta patente e alguns setores da opinião pública acreditavam que os movimentos de esquerda haviam retornado à cena, dadas as semelhanças das operações com formas de atuação dos movimentos políticos como a utilização da violência, que incluía armamentos pesados como armas de grosso calibre e balas *full metal jacket*, capazes de perfurar as paredes dos apartamentos e os carros da polícia.

É o começo do desmonte do sistema autoritário e do lento alvorecer da redemocratização. O que interessa é a análise das forças articuladas com a desmontagem de um regime autoritário para a instalação de um sistema democrático. Diversos eram os indícios dessa transformação na história recente brasileira, de tal sorte que os militares foram vencidos não apenas pela resistência, mas também pelas suas próprias contradições como as torturas, os espancamentos e a perseguição aos subversivos. A nova esquerda⁶⁶, como multiplicação de programas e métodos de ação decorrentes de atualizações no manifesto do antigo Partido Comunista Brasileiro-PCB, não foi capaz de permanecer para implantar um governo popular.

A violência das precárias condições de vida dos subalternos, todavia, não tinha sido amenizada no início dos anos 1980 com a redemocratização. Alba Zaluar⁶⁷ acrescenta que uma severa crise econômica e o acirramento da desigualdade contribuíram para o aparecimento da criminalidade, mas não a determinavam. Não havia solidez no processo da abertura política a partir dos anos 1980, como expressão de uma vontade livre e coletiva de fazer o Brasil se democratizar, nem tampouco se havia conquistado melhoria alguma nas condições de vida do povo pobre. Tal como foi organizada, do ponto de vista dos segmentos subalternos, a transição não freou os problemas mais emergentes da Nação.

A violência ganha importância nesse contexto imposto pela desigualdade, pelo empobrecimento e pelo crime organizado. Interessam as relações desse modelo de sociedade que estava sendo gerido com o poder capitalista de consumir objetos, mas também com a construção da subjetividade através do consumo. Ao abordar a violência como processo de subjetivação, Mário Fleig⁶⁸ delimita o consumo e a “violência sobre o corpo do outro” como dois processos que organizam a sociabilidade no Brasil. Segundo ele, o ataque ao corpo do outro atualiza uma herança da escravidão que permanece até a modernidade. Para o pobre que habita a condição de subalterno e que, como “Zé ninguém”, não tem seus direitos atendidos, a incapacidade de exercer o consumo torna a violência única possibilidade para o reconhecimento social.

Enquanto o empobrecimento associava-se ao processo da redemocratização, nos presídios a violência vai se localizar no convívio entre os presos políticos e os presos comuns, dando início ao crime organizado. Carlos Amorim⁶⁹ argumenta que não havia uma sistemática

do Estado no encarceramento do preso, mas a marca da repressão era ter misturado perfis diferentes de presos. O resultado dessa convivência foi duplo: tanto os bandidos comuns adquiriram o *know how* das técnicas de guerrilha da luta armada, como alguns destes últimos vão migrar para o crime organizado a partir dos anos 1980. A resistência era considerada crime organizado sob a ótica do discurso dominante, não era possível aos militares perceber naquele momento as possíveis conseqüências desta a-sistematização dos encarceramentos.

A partir da segunda metade da década de 1970, quando a anistia passava a ser incontornável, o clima de guerra nos presídios tinha um endereço certo: drogas e pontos pra vendê-las. Quem tivesse delas em quantidade, ganharia mais dinheiro e poder, podendo tanto ser solto -- haja vista as facilidades decorrentes da corrupção da polícia e do sistema penitenciário --, como obter privilégios para controlar o tráfico de entorpecentes dentro e fora do presídio.

A partir dos anos 1980, o crime organizado torna-se uma realidade indisfarçável, ao mesmo tempo em que suas atividades dão o tom das relações de desigualdade entre uma elite empresarial, que havia se mantido no poder mesmo depois do autoritarismo, e um empobrecimento crescente decorrente da desintegração do mercado de trabalho informal.

Para Elizabeth Leeds⁷⁰, os movimentos de resistência na década de 1970 perderam seu impulso inicial, pois, em função da dificuldade de parte da resistência de enxergar um inimigo comum no período pós-ditadura, as estratégias de controle no Brasil e em toda América Latina não se constituíam como ações políticas transparentes, mas passavam a se associar, segundo Richards⁷¹, com táticas de ocultação de inimigos menos visíveis. Entre elas, as práticas de governabilidade instituídas voltavam-se à garantia dos direitos da classe média e à permanência do poder do Estado sobre as classes populares, através das estratégias de produção do esquecimento do passado político recente.

A violência torna-se complexa, localizando o sujeito para além de uma subalternidade habitual. O crime organizado adiciona um novo padrão de violência diferente daquela decorrente da desigualdade, a qual, apesar de muito anterior aos militares, foi deveras intensificada nos anos 1980 com uma série de acontecimentos que, gradativamente, contribuíam com a derrocada do autoritarismo e a consolidação do regime democrático.

A invenção da democracia não se equilibrava, pois os problemas não haviam sido resolvidos, ao mesmo tempo em que a pobreza se acirrava dando condições ao surgimento do crime organizado. Citando Quijano (1993), a autora assinala que a primeira empresa multinacional autóctone da América Latina estava diretamente associada à produção, processamento e distribuição de cocaína, incluindo os segmentos aos quais se negaram os

serviços prometidos pela modernidade, como marca do seu reconhecimento e garantia de inserção no modelo de sociedade.

O crime organizado não é consequência do processo mais amplo, articulado com a abertura política a partir da segunda metade dos anos 1970, mas um acontecimento resultante de um conjunto de forças no contexto da época. Sua origem está relacionada ao presídio da Ilha Grande, quando, diante da mistura de presos diferentes nas mesmas celas, as recém formadas facções criminosas começam a disputar o controle da venda de drogas.

Esse processo não é exterior ou independente do sistema político maior, mas uma das forças que organiza “de dentro” o retorno do regime democrático. Com a abertura e o aumento das vozes contra o regime, ao mesmo tempo em que era perceptível uma distensão no modelo político instituído, no presídio da Ilha Grande as relações são redesenhadas, à medida que ficava claro para os presos comuns que eles não seriam libertados.

Torna-se necessário precisar o crime organizado, tendo em vista a complexidade do encontro que ele propõe entre a violência do tráfico de drogas e os mecanismos de naturalização da violência decorrentes da produção da desigualdade. A pobreza concorre para sua formação, mas não o determina. Não se trata de uma relação de causa e efeito. Para compreender melhor o crime organizado, Paulo César Corrêa Borges argumenta que diversos são os pontos de vista agregados a sua definição, pois o conceito tem sido utilizado por diversos campos do conhecimento como sociologia, direito, filosofia, história, entre outros.

Mesmo com toda essa plasticidade, Borges enfatiza que a presença da organização criminosa é um dos fatores decisivos na sua caracterização. Existem dois tipos de organização: a tradicional, que utiliza a violência para a garantia da posse de um território disputado com outras facções inimigas, e a organização criminosa empresarial, articulada com técnicas empresariais de geração de lucros em atividades ilegais:

“(…) A tipificação do crime organizado é difícil, mas Franco (1994) elencou seus elementos essenciais: a) tem caráter transnacional; b) aproveita-se das deficiências do sistema penal, a partir de sua estruturação organizacional e de sua estratégia de atuação global; c) a sua atuação resulta em um dano social acentuado; d) realiza uma variedade de infrações, com uma vitimização difusa ou não; e) está aparelhado com instrumentos tecnológicos modernos; f) mantém conexões com outros grupos delinqüenciais, ainda que estes sejam desorganizados; g) dispõe de ligações com pessoas que ocupam cargos oficiais, na vida social, econômica e política; h) em geral, utiliza-se de atos de extrema violência; i) recorre a mecanismos que lhe permitem beneficiar-se da inércia ou da fragilidade dos órgãos estatais (...)”⁷².

3.1 O CINEMA BRASILEIRO DOS ANOS 1980

O cinema brasileiro vai sofrer a partir dos anos 1980 os impactos de uma abertura política instável, associada a uma pobreza crescente e ao acirramento diferenciado de uma violência complexa, provocada pela hibridização da violência decorrente do crime comum com o tráfico de drogas e por outros fatores articulados com o contexto da redemocratização. Em 1990, Fernando Collor de Mello fecha a Embrafilme abdicando do mercado nacional diante das *majors* americanas. Como consequência, a produção cinematográfica sofre uma retração. O número de filmes se reduz, eleva-se o preço do ingresso, ficando o consumo restrito.

O cinema passa por um período de difícil mapeamento, não há uma soma definida de recursos públicos ou um programa de governo constituído destinado ao estímulo da produção. Para Cléber Eduardo⁷³, o período que se estende desde o *impeachment* de Collor até os primeiros sinais da “retomada do cinema brasileiro”, nos anos 1990, constitui-se como uma fase distópica com relação aos caminhos do cinema nas suas relações com a cultura e a sociedade brasileiras⁷⁴.

Cléber Eduardo argumenta que o cinema (1985-1995) tornou visível essa distopia em relação à atividade partidária. As opções dos personagens são individualistas. O discurso agressivo deixa ver uma impotência angustiante diante do quadro político, pois questões importantes da vida política brasileira como a desigualdade, a violência, a pobreza e o crime organizado, não haviam sido resolvidas. Exemplo de filme que atualiza este desencanto é *Terra estrangeira* (1995), de Walter Sales. Após ser divulgado na televisão que o plano Collor tinha confiscado o “dinheiro do povo”, a personagem tem um ataque cardíaco e morre em frente à televisão. Sua morte é a do povo e da Nação, e se encontra articulada com os movimentos de resistência dos anos 1970.

Paco, o único filho da falecida, é o último remanescente de uma família de antigos imigrantes. Com a morte da sua mãe, a família se dispersa, o personagem se desterritorializa em sua própria terra. Não há nacionalidade como construção de um futuro ou de um lugar próprio para se viver. Assim como a velha, o que morre é o modelo de política dos anos 1960 e a convicção nos movimentos de denúncia e de conscientização popular de matriz marxista.

Paco entra em crise, sua única opção é deixar o Brasil em direção a Portugal e à Espanha, terra natal da sua família. Sua fuga, ao mesmo tempo em que o coloca para além da nacionalidade como um espaço fechado, aciona um possível re-encontro tanto com sua família deslocada, quanto com um mundo perdido que precisa ser novamente habitado.

Trata-se de um devir-fuga da Nação, de si e da política, como invenção de outro mundo que virá, mesmo que Paco tenha que se submeter a momentos incertos e dolorosos na sua travessia. O personagem pertence à classe média que vinha sofrendo com o empobrecimento e a perda das utopias, tornando-se figura emblemática desse período, marcado pelas relações com a abertura e o fim dos movimentos dos anos 1960/1970.

Para mapear as relações entre o cinema, o Estado e o Brasil desse período, José Carlos Avellar⁷⁵ estabelece uma comparação entre *Bye bye Brasil* (1979) e *Dias melhores virão* (1989), com o objetivo de discutir o que se passou nos primeiros dez anos da redemocratização ou, como o autor anuncia, “discutir o país e tentar imaginar ali, no espaço visível, o país do futuro”. Na opinião do autor, em 1979, já eram visíveis os primeiros sinais de um cinema diferente do modelo dos anos 1960/1970, pois o pano de fundo dos filmes associava-se à sensação de que um país começava a ruir para ceder espaço a outro, que começava a surgir.

Outro sinal desse cinema relaciona-se com a situação dos seus profissionais, pois a abertura, como coincide com a consolidação da indústria cultural no Brasil, não significava necessariamente melhorias nas condições de trabalho. Segundo Avellar, a característica principal desse período foi transformar cineastas reconhecidos por um trabalho autoral em profissionais contratados para dublar os filmes americanos.

Sobre a relação entre cineasta e cinema, nos anos 1960, a solução de uma produção alternativa possibilitava ao diretor se esquivar parcialmente das diretrizes do mercado, optando pela liberdade relativa de um cinema autoral. Vinte anos mais tarde, os mecanismos de controle abandonam esta diferença entre cinema financiado pelo Estado e cinema alternativo. Não há mais sentido em tal oposição, mas o profissional de cinema é emblemático do vazio entre a produção cinematográfica e questões sociais emergentes, deixando visível um sistema de privilégios agenciado pelo próprio mercado. Segundo Avellar, “dar adeus ao país significa deixar o cinema preocupado em manter-se todo o tempo consciente para dar consciência”⁷⁶.

Com *Dias melhores virão* (1989), de Cacá Diegues, esta fuga se intensifica. Já não se trata de ser ou não nacionalista, pois o que está em jogo não é a busca de um mito de Brasil, nem a conscientização popular como primeiro passo à revolução social. Tendo em vista a dispersão dos projetos político-partidários, o personagem principal se desnacionaliza. A vida nos EUA articula-se com a promessa de construção de um futuro possível. Não há futuro no Brasil ou no terceiro mundo, mas a busca de um “fora do Brasil” torna-se a condição de possibilidade para sua invenção. Tendo em vista que os EUA representam este

fora, observa-se um abandono do cinema brasileiro daquelas questões terceiro-mundistas dos anos 1960⁷⁷.

3.2 O CINEMA DOS ANOS 1990

Com *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati, em 1995, alguma coisa se move nas circunstâncias de produção do cinema brasileiro, dando início ao que se firmará como a “retomada do cinema brasileiro”. Desde o início da década, a era Collor contava com forte resistência nas ruas e os meios de comunicação disseminavam este clima. O “caras pintadas” revive as passeatas da década de 1970 reconstruindo um *ethos* coletivo. Constatam-se os primeiros sinais de um reprocessamento da relação entre o cinema brasileiro e a realidade social. O vazio deixado nos anos 1980 fornecia estranhamente o quadro preliminar de sentido para a emergência de outro cinema e a restauração de suas relações com a intervenção política.

A “retomada” está associada a uma melhoria da relação entre cinema e Estado e ao retorno da produção financiada por este último. A partir de *Carlota Joaquina*, há alguns indicativos dessa remodelação como a retomada progressiva da liberdade de criação e o surgimento de diretores estreados provenientes da publicidade e da televisão. O cinema se abre a outros sistemas como a publicidade e o *marketing*. Já é possível se detectar um programa de financiamento do Estado. Contudo, para Avellar, os aspectos positivos de tal relação não deixam de mostrar um exercício de poder do Estado no controle da produção. Torna-se fácil observar que, com o sucesso que *Carlota Joaquina* tinha alcançado nas bilheteiras, o Estado continuaria como o grande promotor do cinema.

Para Daniel Caetano⁷⁸, o princípio do incentivo perdurou de 1995 a 2004, sendo possível distinguir dois períodos menores em função de modificações ocorridas. De 1995 a 1999, os financiamentos eram dirigidos para filmes de alto custo. Não se tratava de conquistar prêmios em festivais europeus como o Cinema Novo havia feito, mas o objetivo era ser aceito no circuito de distribuição e reconhecimento modelado por *Hollywood*. Esse primeiro período, segundo Caetano, é definido pela conquista de um Oscar como meta. Filmes como *O Quatrilho* (1995), de Fábio Barreto, *O que é isso, companheiro* (1997), de Bruno Barreto, e *Central do Brasil* (1998), de Walter Sales, dão testemunho tanto da riqueza temática da produção, quanto de um fazer cinema articulado com os financiamentos do Estado e as diretrizes da indústria cultural.

O cinema tornava-se negócio de Estado articulado com a inserção a baixo custo dos filmes americanos no mercado e com o aumento da produção no nível interno. No Brasil, o objetivo do Estado com o discurso da “retomada do cinema nacional” era conquistar visibilidade nos meios de comunicação de massa como forma de garantir um estreitamento com o público e o retorno financeiro do produto. Os filmes destacam temas históricos com a conseqüente institucionalização de um olhar sobre a história e a cultura nacionais.

Forma-se uma tríplice relação entre o Estado, que articula um discurso quantitativo da produção no mercado nacional e internacional, os profissionais de cinema que, para se adequarem aos critérios dominantes, passam a dirigir suas produções de acordo com os critérios da indústria cultural; e, por fim, a indústria cultural como duplo sistema de poder, representado desde antes do golpe militar pelo acordo entre o governo e a classe empresarial.

Eis um cinema preocupado em montar uma maquiagem da realidade brasileira, resultante da incorporação da racionalidade técnica⁷⁹ e da localização do Estado como promotor privilegiado da produção, mas também da absorção dos ensinamentos deixados pelo modelo da estética da fome, como expressão de um cinema do terceiro mundo alinhado a questões políticas, estéticas e morais, articuladas com o contexto político da resistência nos anos 1960.

Segundo Avellar, de 1999 a 2005, as verbas de *marketing* das empresas públicas passaram a sustentar a produção. A relação com a publicidade torna-se complexa, cada vez mais os diretores de *marketing* ficam responsáveis pelos financiamentos e pela confecção de um cinema palatável ao mercado. Nomes egressos da publicidade como Guel Arraes e Fernando Meirelles tornam-se cineastas reconhecidos tanto no mercado nacional como internacional. Surgem empresas privadas como a Globo Filmes, responsáveis por altas bilheterias como *Lisbela e o prisioneiro* (2003), de Guel Arraes, *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, e *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund.

Cria-se um circuito dos contemplados, ampliam-se os modelos de produção, surge o cinema digital, à medida que a agilidade e a atualidade das narrativas passam a ser marcas decisivas no reconhecimento do diretor e na divulgação do filme na televisão. Mantiveram-se os altos orçamentos, além de poucos filmes de menor orçamento. É traço característico dessa época o desaparecimento quase completo do filme de orçamento médio.

A relevância cultural desse cinema não é medida pela qualidade estética da produção, nem pela importância conferida ao lugar de fala do terceiro mundo, mas sua importância articula-se com a força comercial dos lançamentos e com a presença de seus

diretores e de toda equipe de produção na mídia. O cinema torna-se espetáculo, produto mais diletado de uma forma de capitalismo contemporânea, conforme aponta Guy Debord⁸⁰.

Em função da disseminação dos produtos e do aumento de público, uma das tendências é a estetização da pobreza, pois o produto da indústria do cinema nacional é dirigido para quem pode pagar pelo ingresso e não mora na favela. A violência torna-se complexa, ela envolve tanto aquela violência dos segmentos dominantes sobre os subalternos, quanto mantém relações com o tráfico de drogas. O tráfico torna-se espetáculo em diversos filmes desse período como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2003) e *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), dirigido para quem não mora na favela, não habita a condição de subalterno na estrutura social e não convive com o problema.

A “retomada” é oficialmente cunhada tanto pelo Estado, quanto pela iniciativa privada como a Rede Globo de Televisão. Para Luiz Oricchio⁸¹, o que é retomado não é um sistema de mercado, mas um discurso legitimador da produção desarticulado com o alinhamento de condições sociais mínimas ao florescimento do cinema nacional. Observa-se uma convergência entre a imprensa, o Estado e a classe empresarial. O retorno organiza-se em termos de números, estatísticas de público e quantidade de lançamentos. Não existe uma produção competitiva internacionalmente nem um sistema de distribuição capaz de aproximar o cinema brasileiro do público interno e dos segmentos marginalizados na estrutura social. A ausência de um público consumidor internamente falando é um dos principais fatores da dificuldade do público se identificar com o cinema nacional, como alternativa de lazer desde os anos 1960/1970.

Quando se recorta o cinema da retomada como produção cinematográfica nos anos 1990, não se trata de associá-lo a uma coisa só, homogênea, mas de vê-lo como um sistema dispersor de estéticas que mantém referências por questões óbvias com a indústria de cinema de *Hollywood*, particularmente com filmes como *Pulp fiction* (1994), *Missão impossível* (2000), respectivamente de Quentin Tarrantino e John Woo. É todo um sistema produtivo que se estabelece em bases diferentes dos anos 1960 e que ultrapassa os circuitos nacionais.

Nessa relação do cinema brasileiro com o mercado internacional e com o cinema americano, além da racionalidade técnica, o produto filme deve ser aceito sem delongas no mercado, reproduzindo os valores dominantes em terras de passado colonial como o Brasil.

A multiplicação de planos curtos, rápidos, aproximando o cinema da publicidade e da possibilidade de ele virar tema nos meios de comunicação em geral dá o tom dos filmes. Gostaríamos de fazer referência à capacidade dos meios de comunicação de massa em geral de pautar temas, cujos efeitos são políticos e prescrevem a hierarquização entre os temas

abordados, a formação de opiniões e o debate. O objetivo é tornar tudo assimilável. Não há tramas lineares, as narrativas não seguem o padrão clássico com início, meio e fim. As inversões temporais são comuns através dos *flashbacks*, à medida que as experiências dos personagens devem parecer “reais”.

Ao mesmo tempo em que esse cinema está interessado em se firmar no mercado, com a possibilidade de contar uma boa história, suas relações com o cinema naturalista⁸² são marcantes, tanto no que diz respeito à unidade dos acontecimentos da narrativa, quanto no que diz respeito à analogia dessa narrativa fílmica com uma realidade social *a priori*. Há a realidade e o filme. Por questões de mercado, nada deve se furtar ao entendimento da narrativa, os acontecimentos que ela torna possível associam-se a causas bem definidas e esclarecidas no desenrolar dos acontecimentos.

3.3 CINEMA NOVO E CINEMANOVO-CINEMANOVO

Como as produções brasileiras dos anos 1990 caracterizam-se por se manterem alinhadas aos critérios produtivos da indústria cultural, interessa discutir se essa tese da “abdicação” não parece problemática para analisar a posição da crítica de cinema atualmente e se esse novo cinema tem algo a dizer.

Quando se pensa em paralelo no cinema da década de 1990 e no Cinema Novo, particularmente em filmes como *Deus e o diabo na terra do sol* que atualiza a estética da fome, interessa demarcar a ambigüidade de Ivana Bentes e de parte da crítica⁸³, quando apontam as possibilidades deste cinema ser considerado como uma cosmética da fome⁸⁴. Desde o início dos anos 1990, o cinema brasileiro passa da estética para uma “cosmética da fome”, que prioriza, segundo ela, o belo e a qualidade técnica da imagem como elementos de uma estética internacional ou de um “folclore mundo”.

A passagem é ambígua não porque a estética da fome tenha sido suplantada do ponto de vista histórico, mas pelo modo como a autora avalia o processo. Para Bentes, o modelo da estética da fome, mesmo com as sucessivas transformações em seus contextos de produção ao longo de mais de quarenta anos desde o lançamento de *Deus e o diabo na terra do sol*, ainda fornece os critérios para a crítica do cinema produzido e lançado no mercado a partir dos anos 1990. Quanto à cosmética, em princípio, o que é destacado é um cinema vazio despolitizado nos seus lugares de fala, além de um niilismo acerca dos rumos do cinema brasileiro.

Torna-se necessário indicar um modelo de cinema que, estranhamente, passa a ser objeto de culto, tornando-se isento de crítica. Neste sentido, é visível como a estética da fome continua sendo responsabilizada pela única possibilidade de o cinema falar alguma coisa de definitivo sobre a realidade. Segundo tal maneira de ver, determinados valores como a crítica, a defesa do lugar de fala do povo, do intelectual e a discussão sobre pobreza, tinham sido varridos, a partir dos anos 1990, pela “cosmética da fome”, com a conseqüente abdicação da defesa da cultura nacional em benefício das diretrizes dominantes.

Esse é um olhar de ressentimento⁸⁵ pela transformação de um modelo de cinema dos anos 1960 para o modelo da “cosmética da fome”. Não se sabe se pela ausência de Glauber, pelo término da ditadura e dos movimentos de resistência, ou se pelo desnorтеio das grandes questões como a revolução social, a conscientização popular e a promessa de um governo democrático -- sem falar da ausência de um cinema autoral a partir dos anos 1990, capaz de discutir a realidade para fora dos estereótipos da indústria cultural. Quando o cinema dos anos 1990 passa a ser visto pelas lentes que regularam a produção do cinema que o precede, se vive atualmente um esvaziamento do papel do intelectual e de questões importantes no cinema como o povo, a miséria, a pobreza e o discurso da nacionalidade.

Para reverter o niilismo desse cinema tardio diante de um modelo que já alcançou seu apogeu e vive sua mais vigorosa decadência, torna-se necessário transmutar o gesto de Bentes em um niilismo ativo como força crítica minoritária. O que está em jogo com a passagem da estética à cosmética não se articula com a delimitação de duas concepções fechadas de cinema, uma elevada e com valor positivo e a outra decadente e portadora de um valor negativo. A diferença de pesos existe, mas não se trata de “etapas” nem de “valores”. Tanto a “retomada do cinema brasileiro”, como classificação que interessava ao Estado e que não se fazia acompanhar de um sistema de distribuição e de aproximação com o público; quanto o rótulo irônico da “cosmética da fome” como expressão de um cinema vazio, não se sustentam como categorias positivas⁸⁶ desse cinema que vai surgir a partir de *Carlota Joaquina*.

Como retorno da diferença, o cinemanovo-cinemanovo articula-se tanto com o esquecimento de algumas questões dos anos 1960/1970, quanto com a produção de gestos de lembrança que não implicam um retorno ao passado. Não se trata do Cinema Novo, mas de sua diferença que retorna. Como muito já foi dito sobre o primeiro, torna-se necessário retornar suas questões mais recorrentes para compreender como elas “retornam” nos anos 1990, tendo em vista as circunstâncias de produções associadas ao contexto da redemocratização:

“(...) Com efeito, o desigual, o diferente é a verdadeira razão do eterno retorno. Pelo fato de nada ser igual, nem o mesmo, é que ‘isto’ volta. Em outras palavras, o eterno retorno se diz apenas do devenir, do múltiplo. Ele é a lei de um mundo sem ser, sem unidade, sem identidade. Longe de supor um Um ou o Mesmo, ele constitui a única unidade do ‘ser’ do devenir. Embora a função do eterno retorno como Ser não seja jamais de identificar, porém autenticar (...)”⁸⁷.

Ao contrário da decadência, Francisco Teixeira⁸⁸ se aproxima dessa idéia de autenticação, quando adverte que, a partir dos anos 2000, os ânimos começaram a se acomodar entre produção de cinema e a política de Estado, incitando nos cineastas uma alternância entre estados simultâneos de melancolia e de euforia. Conforme o próprio discurso da retomada, o que está em curso com esse cinema de investimento não previa a ampla distribuição e sua aproximação com o público interno, constituído de parcelas subalternizadas da sociedade, mas o aumento da produção tinha como objetivo a visibilidade e a conquista de prêmios em *Hollywood*.

A partir de 1990 e com mais força em 2000, é possível detectar um movimento paradoxal de “oscarização” do pensamento cinematográfico no Brasil, que se associa a um conjunto de autores que filmam desde os anos 1960 e que, agora, depois de mais de trinta anos de consolidação da indústria cultural no Brasil, “chegaram lá”. O “lá”, neste caso, alinha-se à garantia de que determinado filme alcance visibilidade, tornando possíveis os benefícios, seja dos esquemas da indústria ou dos financiamentos do Estado. Não se trata de festivais europeus, mas do reconhecimento na indústria internacional, esta última interpretada pelos velhos autores do Cinema Novo como sistema colonialista em terras terceiro-mundistas⁸⁹.

Teixeira argumenta que a conclusão de um filme torna-se motivo de júbilo. Até aqui, não há grandes diferenças em relação à posição de Bentes. Contudo, para ele, a situação não é simples. Citando Deleuze, ele adverte que, já para o filósofo, a “dura lei do dinheiro” não invalida a possibilidade desse cinema dizer alguma coisa, mas subsiste às estratégias de captação de recursos como um elemento estruturante do cinema como arte.

Não há separação entre cinema como arte e cinema como negócio, mas a “dura lei do dinheiro” torna-se a base de consistência do cinema da oscarização. Trata-se de uma “relação que se interiorizou com o dinheiro” e não uma impossibilidade de um cinema político. Deste modo, não há no balanço de Teixeira a determinação de que, pelo fato de as produções brasileiras passarem a se articular de forma mais contundente com as prerrogativas da indústria cultural a partir dos anos 1990, sejam elas de natureza estética ou política, os filmes passem a ser considerados necessariamente como filmes vazios.

O tom do cinemanovo-cinemanovo não deve ser buscado no Cinema Novo e nas suas relações com o projeto militar de modernização, os movimentos de esquerda e a estética da fome. Quando se fala do cinema dos anos 2000, o que interessa são as acomodações que colocaram esse modelo, tão comprometido com forças autoritárias e os repuxos de resistência, em correspondência com o sistema hollywoodiano, isto é, quais as questões mais recorrentes no cinema das décadas de 1960 e 1970 e como elas se reinventam nas produções dos anos 1990/2000. Ao mesmo tempo em que funcionam como heranças, tais questões se autenticam no tempo, tornando cada vez mais o cinema um produto rentável.

Teixeira adverte que a retomada da produção não deixou de se contaminar por um programa minimalista para o cinema brasileiro, ou pelo horizonte de um propalado renascimento que torna a se pautar novamente na configuração de uma falta, repassando a mesma questão há décadas. Não se trata de negar a importância das questões propostas pelo Cinema Novo, mas quando se deitam os olhos sobre a estranha permanência desta falta, sob as facilidades de financiamento proporcionadas pelo Estado ou sobre o papel do governo na produção e na diversidade temática encontrada nos filmes, seu sentido não se encontra desvinculado do nó problemático que sempre acompanhou a história do cinema brasileiro, como sua relação com o tempo-dinheiro e a possibilidade de inserção no mercado.

O objetivo é produzir um cinema para concorrer em festivais no sistema dominante internacional, aparecer na mídia e ser aceito como produto de mercado dentro e fora do Brasil, alimentando eternamente o círculo vicioso em torno de estratégias de aproximação de público como forma de garantir sucessos de bilheteria e outros financiamentos.

Interessa reproduzir o esquema da indústria cultural como forma de obter financiamento para continuar reproduzindo o que já existe como discurso financiável. Não deixa de ser visível que o cinema brasileiro que será produzido a partir do segundo quinquênio dos anos 1990 e o primeiro dos anos 2000 continua sendo um negócio de Estado. Contudo, essa conexão com o dinheiro não é um movimento externo à produção, mas aí está a força do cinema dos anos 2000, o plano de onde se extrai um cinema feito para contar boas histórias, como reprodução das condições de produção da indústria cultural em terras terceiro-mundistas.

3.4 O DIÁLOGO EM *QUASE DOIS IRMÃOS*

O filme *Quase dois irmãos* (2003), de Lúcia Murat, é exemplo desta diferença em relação ao Cinema Novo que retornou a partir do final dos anos 1990 e início da década de 2000, produzida sob circunstâncias articuladas tanto com a imposição de um cinema feito para contar histórias e ganhar prêmios em *Hollywood*, quanto com a redemocratização da vida política, o acirramento da pobreza, a anistia e o surgimento crime organizado. A história se passa nas prisões do regime militar no início dos anos 1970, quando os presos políticos passavam a conviver com os presos comuns dando início a uma hibridização de violências que, posteriormente, vai fornecer condições favoráveis ao surgimento das facções criminosas e do crime organizado.

Miguel e Jorge são os dois personagens principais. O primeiro é filho da classe média, branco e tem formação universitária, foi preso, conseguiu ser anistiado e virou deputado. Jorge é seu amigo de infância, morador da favela, pobre e negro-mestiço. Cresceu na contravenção e se acostumou com o manejo de armas, entrou para o crime organizado e foi preso. Após a ditadura, assim como os outros que estavam na mesma condição, não conquistou a soltura, mas controla o tráfico de drogas na favela.

A narrativa começa com a visita de Miguel ao amigo na cadeia e o início de um diálogo, que se associa ao “depois” que o preso político foi anistiado, se apartou do seu antigo amigo e virou deputado. Jorge, em contraponto, passou a controlar o tráfico a partir da prisão, acumulou dinheiro, possui cela diferenciada e mantém uma rede de contatos fora da cadeia. O diálogo entre os dois atualiza o depois da ditadura em suas relações com a transição e a consolidação do regime democrático.

Ao mesmo tempo em que a conversa marca o desenrolar das trajetórias de vida diferenciadas, aciona memórias da infância e do início das prisões nos anos 1970. O depois da ditadura coincide com o presente da narrativa exposto através do diálogo de Miguel e Jorge na cadeia, mas não se encerra nas suas experiências de vida. Não se trata de um presente neutro, mas ele faz e refaz tanto na construção de uma amizade antiga entre os quase dois irmãos, quanto deixa ver as relações dos movimentos de resistência com as classes populares.

De acordo com Daniel Reis e Jair Ferreira⁹⁰, a relação dos membros do partido com a população⁹¹ em geral é um tema recorrente nos manifestos das organizações da luta armada. Pode-se aventar a hipótese de que sua recorrência se deva ao seu caráter problemático, pois, de acordo com grande parte dos movimentos da época, o partido apresenta-se como a expressão de uma consciência operária e um projeto de transformação social.

O objetivo é a luta política, a guerrilha e a transformação do capitalismo por uma “ditadura do proletariado”, capaz de oferecer resistência às antigas elites capitalistas e, ao mesmo tempo, render-se à plasticidade dos interesses mais gerais da população⁹². A conscientização da população pobre habitante do campo ou das cidades constitui a proposta central que incluía, a depender da organização, o aprendizado das técnicas de guerrilha, o manejo de armas e etc. Para tornar possível a efetivação do projeto, torna-se necessário se aproximar das classes populares como forma de conscientização da realidade política.

O partido se impunha a tarefa da revolução social como um projeto de conscientização que deveria incluir as massas. Na sua ótica, os trabalhadores são considerados pela ausência de uma percepção da realidade, em função das relações de poder ditadas pelo imperialismo sobre o terceiro mundo e pela reprodução da desigualdade em escala nacional. Com a situação implantada pelos militares e as classes empresariais, o que estava em jogo com as diferentes formas de atuação dos movimentos políticos era levar a “verdade revolucionária” até as massas. O projeto revela-se ambíguo, já que não implica a anulação das estratégias de dominação existentes com o objetivo de estabelecer um governo socialista, mas novas técnicas de controle são reinventadas de forma articulada com interesses dominantes.

Tal modelo, em que pesem as boas intenções dos seus representantes mais diretos, teve que conviver com uma abertura política que não conheceu a implantação do governo popular prometido, nem tampouco foi capaz de mobilizar a população para a derrocada do sistema capitalista. Como já visto, a abertura a partir dos anos 1980 e sua consolidação nos anos 1990 não foram acompanhados pela melhoria das condições de vida dos pobres, nem pela realização das propostas prometidas pelos movimentos de esquerda dos anos 1960/1970.

O cinema dos anos 2000 vai tornar possível a percepção de que as questões outrora mobilizadas não conseguiram se efetivar no plano político. O diálogo dos militantes com as massas não foi possível, a proposta de levar consciência para transformar o sistema em um regime socialista também não foi possível. Não foram as massas que tomaram consciência da violência a que estão submetidas. O que houve foi um empobrecimento da classe média e o aumento da violência decorrente da desigualdade social e do surgimento do crime organizado, como um acontecimento que vem trazer uma complexidade ao problema da violência vivido no Brasil.

O diálogo entre os dois personagens, muito embora exponha o registro afetivo como condição de possibilidade para contar uma boa história, ultrapassa o registro fílmico articulando-se com forças políticas no contexto da transição e da consolidação do regime democrático. Já no título do filme manifesta-se um conflito incontornável. Não se trata de

dois irmãos, mas de “quase” dois irmãos. A força do “quase” é paradoxal, pois tanto se relaciona à proximidade afetiva, como decreta sua impossibilidade. A ligação afetiva entre os dois está articulada tanto pelo gosto em comum pela música popular brasileira, em especial pelo samba, já que o pai de Jorge era sambista e amigo do pai de Miguel, quanto pela relação histórica de amizade entre as famílias.

Uma família é de classe média, cujo pai chamava-se Miguel e tinha um filho de mesmo nome apelidado Miguelzinho. A outra, constituída por moradores da favela, o pai chama-se Jorge e o filho, Jorginho. Através dos planos alternados, percebe-se a tentativa de garantir um efeito de espelho entre as duas. Outro recurso que garante essa simetria é a montagem paralela com as duas mães (a de Miguel e a de Jorge) reclamando com seus maridos por não trabalharem, e só ficarem fazendo samba e bebendo.

Os diminutivos indicam proximidade e distanciamento, pois tanto garantem o pertencimento dos meninos a um núcleo familiar, como impõem uma hierarquia nas diferentes posições que regem essa mesma ordem. Diversas são as cenas em que os dois sambam juntos, um de frente para o outro, indicando a força afetiva entre eles. As cenas da infância mais remota são construídas por uma iluminação diferenciada, mais “clássica⁹³”. Além da iluminação, o uso de um filtro amarelado sobre a tela indica esse caráter histórico da relação já consolidada entre a família de Miguel e de Jorge.

Todavia, a diferença entre os dois é incontornável. Jorge é negro e pobre. Seu pai é sambista e não entende de militância política. Trata-se de uma referência popular. Miguel não ocupa o mesmo lugar. Seu pai é jornalista, ele se formou em ciência política e se transformou em militante. A diferença dá o tom das relações de poder outrora permitidas. A cena que expõe essa separação entre uma e outra posição localiza-se na seqüência do menino Miguel com seu Jorge, pai de Jorginho, explicando ao porteiro do edifício onde mora que ele é amigo do seu pai. O sambista é confundido com um empregado.

Quando Jorge pai percebe que, para usar o elevador, necessita estar com o garoto, em função da cor de sua pele e de sua posição social, sua reação é bem humorada. Ele olha para o porteiro e, antes de entrar no elevador, lhe mostra a língua como se fosse uma criança sorrindo com um ar de vencedor. Entre o porteiro, como reprodução do discurso de poder, e seu Jorge, como amigo pobre do dono do apartamento, não há constrangimento.

O diálogo atualiza-se, portanto, como fábula⁹⁴, pois o objetivo não é visualizar uma realidade *a priori* que reconheceu os sujeitos. Quando se fala de Miguel e Jorge, não se trata de vislumbrar entidades fechadas que trocam experiências individuais no limite da realidade fílmica, mas o foco se dirige à falência da conscientização como projeto de esquerda, que

previa a apropriação racional da situação vivida como pré-condição da transformação social. A falência da consciência, como diálogo dos militantes com as classes populares, fornece as condições, tanto do descompasso da redemocratização acompanhada de um empobrecimento crescente na sociedade, quanto do desnorteio das posições de Miguel e Jorge no filme. Não há confiança recíproca, mas a posição de cada um na estrutura social decreta a separação entre os antigos amigos. A amizade não se sustenta no presente, mas é acionada pelos gestos de lembrança que o diálogo convoca.

Essa articulação com o passado, mesmo com as diferenças nos caminhos de vida de cada um dos personagens, é visível quando Miguel trata seu interlocutor por “Jorginho”, enquanto este lhe retribui com um irônico “deputado”. Para Miguel, Jorge continua o mesmo, independente do fato de ele (Miguel) ter sido solto e, depois de algum tempo, estar de paletó ali na sua frente. O diminutivo indica tanto a encenação de uma proximidade afetiva, quanto a subtração desse afeto diante das histórias de vida de cada um. O diálogo põe em cena o esvaziamento da amizade entre os dois, tendo em vista a conveniência de Miguel em aprovar um projeto do governo para auxílio das comunidades carentes.

O objetivo de Miguel é persuadir seu colega para a implantação de um projeto do governo destinado à criação de centros culturais em comunidades carentes. Seu diálogo com Jorge expõe as diferentes posições durante as prisões na década de 1970, mas também se articula com a relação dos militantes de esquerda com as classes populares. Jorge tornara-se importante através do crime organizado. Sua adesão ao projeto ajudaria a amenizar as duras condições de vida da comunidade. Entretanto, toda a conversa se organiza de acordo com as conveniências do deputado. Jorge não sabia que seu antigo amigo o visitaria. O encontro com Miguel o deixa surpreso. É este último que organiza o encontro, pois tem uma proposta a lhe fazer.

Como cabe a Jorge apenas ouvir, uma tarefa se impõe desde o início ao deputado: como convencer Jorge a apoiar a iniciativa do Estado? A questão mantém relações tanto com os rumos da ação política, tendo em vista a redemocratização e o esfacelamento dos movimentos de esquerda nos anos 1960/1970, como se articula com o papel do Estado na garantia do desenvolvimento da Nação a partir dos anos 1980. No que diz respeito ao primeiro aspecto, a posição de Miguel deixa ver como o modelo de atuação política contra os militares se deslocou para outra forma de atuação política articulada com projetos que precisam ser aprovados pelo Estado. De elemento negativo à condição de ator principal do desenvolvimento da Nação, o discurso de Miguel assume a dimensão de Estado. Paternalista, sua argumentação baseia-se no fato de que é importante deixar o governo fazer alguma coisa

pela comunidade, pois desta forma os meninos e meninas que residem nas comunidades carentes terão outra opção de vida diferente do tráfico de drogas.

A questão do Estado está presente desde o cinema dos anos 1960. Esse é o segundo aspecto importante. No modelo da estética da fome, o objetivo era utilizar o cinema como forma de produzir um discurso sobre o subalterno que não apontasse para o modelo da vitimização, nem que estivesse comprometido com os lugares de fala dominantes que, naquele contexto, eram representados pelos militares e pelo sistema de produção de bens simbólicos internacional. De acordo com a estética dos anos 1960, a fome, a miséria e a violência, concorriam para a criação de um ato de fala do subalterno como marca do cinema do terceiro mundo contra os discursos instituídos.

Em *Quase dois irmãos*, a presença do Estado se dá por caminhos diversos, mas não implica a ausência de relações com o modo como a questão era trabalhada no cinema dos anos 1960 e, além disso, por conta do modo sempre distinto com o qual a questão do Estado “retorna” no cinema dos anos 2000, torna-se difícil sustentar a tese de que esse retorno não tenha nada a dizer, em função das suas ligações com o modelo da indústria cultural ou com a “dura lei do dinheiro”.

Do ponto de vista de Jorge, se, nos anos 1960 e 1970, ele pôde ser convencido em razão das circunstâncias de que todos os presos eram iguais e ele, Jorge, habitante da favela preso por assalto à mão armada, tinha que se unir ao coletivo para se manter vivo, a visita do deputado décadas mais tarde articula-se com a dificuldade que o personagem vai apresentar de confiar novamente no “novo” projeto do amigo.

Há claramente uma desconfiança, um questionamento se instala simultâneo à apresentação do projeto de construção da cidadania, pelo menos na ótica de Jorge, como o retorno de um primeiro projeto do seu amigo que não deu certo nos anos 1960⁹⁵. Diversas são as ironias do personagem aprisionado, que reposicionam o conflito de classe e raça, tanto com relação às transformações que cada um sofreu entre os anos 1970 e o presente, quanto no que diz respeito ao papel do Estado na garantia do direito de cidadania das populações carentes.

3.5 DELÊ E A MENINA

Ao saber da proposta do governo, Jorge ironiza o amigo questionando se ele está mesmo interessado em ajudar ou se seu interesse não seria salvar sua família. O traficante não acredita que o governo possa ajudar os menos favorecidos, pois nas situações de violência que

sofreu tanto na cadeia quanto fora dela, na favela, o tratamento que lhe foi dado estava pautado por preconceitos de classe e raça e por estratégias de naturalização da violência.

Somente havia aproximação entre ele e os mecanismos de controle dominantes ou pela violência sobre o corpo do outro, ou pela segregação dos seus direitos em função da sua condição minoritária. O motivo da ironia está relacionado com uma desconfiança de que o Estado tenha algum objetivo em ajudar populações carentes, tendo em vista a desigualdade entre pobres e ricos e entre brancos e negro-mestiços. Pela recorrência das suas ironias para com o deputado, torna-se possível estabelecer uma linha que vai desde o tratamento que o antigo Jorginho recebeu do Estado, até o tratamento que Delê, um jovem traficante que trabalha para ele, dará à filha de Miguel, sua nova namorada.

Ligada às seqüências da narrativa, esta linha de enredo é ambientada na favela e se entrecorta ao diálogo dos personagens principais em uma das celas do presídio, tanto pelas ligações telefônicas que Jorge recebe de Delê, quanto pela posição da filha de Miguel diante de uma relação afetiva desaprovada pela família. A menina articula a família de classe média ao caráter patriarcal e racista dos movimentos de esquerda dos anos 1970, sobretudo quando se dirigiam àquelas pessoas que não tinham consciência política e que não estavam interessadas na luta armada, mas que habitavam as classes populares.

É possível observar como Miguel desqualifica Delê como escolha adequada para a posição do namorado de sua filha, em que pese o projeto de conscientização popular e a necessidade de uma ação política orientada para o reconhecimento de direitos perdidos. Sua desqualificação aponta para os limites da relação entre movimentos dos anos 1960 e, conseqüentemente, se estende até a posição de Jorge, seu amigo nos “anos de chumbo”. Para Miguel, as classes populares não estão no mesmo nível, seus membros não são adequados para namorar sua filha, pois são machistas, violentos e não possuem chance social. Tudo funciona como se a dificuldade de instaurar efetivamente um sistema socialista no Brasil estivesse localizada na limitação dos segmentos populares de levar a cabo a tarefa da conscientização.

Ao se envolver com o traficante, a filha de Miguel deslegitima os valores do núcleo familiar de classe média, ao mesmo tempo em que torna visível a separação entre os integrantes dos movimentos de resistência e as classes populares. Do ponto de vista familiar, o comportamento da menina é enquadrado por três vozes (pai, mãe e avó) como um absurdo. A filha se coloca numa posição de ataque ao pai, de indiferença à mãe e de pedido de socorro para a avó. Numa rápida conversa com seu pai, a menina o acusa de racismo, alegando que

seu movimento não deu certo por causa disto. Focaliza-se uma revolta familiar que atualiza um questionamento contra o ideal de transformação política dos anos 1970.

Do ponto de vista do pai, a filha “não sabe o que faz”, seu objetivo é tentar convencê-la de que sua realidade é diferente da de Delê. O discurso para a filha reproduz a mesma postura dos discursos dos movimentos de esquerda dos anos 1960. O pressuposto é o de que o outro não sabe o que faz, não tem uma percepção da realidade. Torna-se importante, para que seu comportamento seja mais adequado à luta política (e depois à família), convencê-lo de que a melhor posição é outra.

Morro e casa são lugares que põem em movimento tanto a construção da menina no ambiente doméstico, quanto tornam possível uma revisão da postura dos movimentos de esquerda diante das massas. Muito embora não seja essa a opinião da garota, para seu pai e todas as vozes do ambiente familiar, o morro é o lugar da contaminação, do tráfico de drogas, ambiente machista resultante da pouca ou nenhuma instrução das pessoas, é também o lugar das classes populares, de Jorge, dos que “não sabem o que estão fazendo” e, portanto, das massas que não aderiram ao projeto político, inviabilizando um governo popular socialista nos anos 1960⁹⁶.

A casa, ao contrário, é o lugar da classe média, branca e com passado de militância política, seio da proteção e do reconhecimento social. A posição de gênero aciona lugares subalternos em ambos os registros. Contudo, em relação à menina, sua relação com Delê articula-se tanto com a desconstrução dos valores da unidade familiar, quanto com as críticas contra a ordem masculina que os movimentos de resistência atualizavam.

Nesta desconstrução da família, a menina é recapturada como posição minoritária na relação com o traficante. Na sua ótica, o pai é culpado de não ter dado tanta atenção ao projeto da família – como um projeto “burguês” nos anos 1960, dado ao seu caráter individual desarticulado com as demandas coletivas. A mãe é criticada por ter se submetido às constantes ausências do marido e à construção de um projeto de vida burguês.

A seqüência da relação sexual inverte os lugares de poder entre os namorados, cujas relações estão associadas à tomada do poder das massas. Quem está no poder é Delê, o jovem traficante do morro. Para o pai da menina, que fala pela classe média e por parte dos egressos dos movimentos de esquerda, o envolvimento com o traficante é inaceitável. O medo de todos na família é que tal união represente um obstáculo ao crescimento individual da garota, que passa pelas possibilidades de formação profissional, alguma representatividade social e ser respeitada como mulher.

Enquanto o jovem traficante mantinha relações sexuais com a garota, um moleque do morro procura Delê, alertando-o de um ataque de outra facção que irá ocorrer. O motivo é a disputa pelos pontos de venda de drogas. O jovem traficante do morro rapidamente sai da cama e veste a roupa para atender seu informante. Existe um fio desde a vida privada até o comando do narcotráfico.

Quando encontra seu informante, Delê logo assume seu lugar dominante na comunidade, dá as ordens para pegar as armas e volta para o quarto para acabar de se vestir. Da posição masculina de comando, ele desliza para a posição de comando do morro. Em ambos os registros, tanto na cama quanto no morro, é sempre a ordem masculina que fala.

A seqüência da relação sexual se divide em dois momentos. No primeiro, os dois namorados se encontram no quarto da casa do traficante. Num plano de conjunto com a câmara em movimento, o personagem masculino se aproxima da garota com um sorriso no rosto e sem camisa. Começam as carícias. De repente, a cena é cortada para a linha de enredo das prisões. Algumas cenas depois, a situação retorna dando a entender que alguma coisa se passou. Agora, aparece o casal em plena relação. O plano de conjunto e em câmera alta é visto com o rosto da garota, enquanto seu companheiro não tem o rosto filmado.

Depois do aviso do informante, Delê começa a se preparar para sair. O sexo chegou ao fim, quem decide é o personagem masculino. O desejo da filha de Miguel é de que a intimidade seja novamente elaborada, como forma de lhe ser dado o direito de prazer. Todavia, seu parceiro não aceita a reivindicação. Há uma discussão entre os dois e ele comete uma violência já naturalizada naquela comunidade, chegando a dizer que, caso ainda estivesse ali até sua volta, ele a arremessaria pela janela.

O machismo e a violência são explícitos e naturalizados, ao mesmo tempo em que invertem as relações de classe, raça e gênero. O comportamento do traficante para com a mulher significa um aviso para que ela se conforme com o término da relação. É ele que está no poder, é ele, o habitante do morro, quem dá as cartas na relação com a garota branca de classe média. Terminado o sexo, mas não o conflito, à medida que o personagem corre em busca de sua facção, a garota desce o morro chorando de volta para casa.

A seqüência envolve uma erosão da família, assim como torna possível a inversão das relações de poder associadas à raça, classe e gênero. Nem Miguel acertou no empreendimento da família, haja vista o comportamento submisso que sua filha assume diante do namorado, nem Jorge foi capaz de fazer uma família, pois não conhece os vários filhos que tem espalhados pelo mundo. Há uma desvalorização da família como projeto “burguês” nos anos 1960, mas é possível perceber como a falência da família revisa os esquemas de

dominação nos movimentos de contestação contra o regime, sobretudo quando se trata das relações dos segmentos dominantes com as minorias. A posição da menina articula constantemente estes registros.

3.6 A TRANSFORMAÇÃO DO SUBALTERNO

Para Jorge, a percepção do seu lugar social não tinha sido possível durante a infância e as rodas de samba no final dos anos 1950. Depois que ele chega à Ilha Grande, vinte anos mais tarde, sua postura se altera progressivamente. Diversos são os indícios dessa transformação, que se articula ao surgimento do crime organizado no final dos anos 1970. Já foi visto como a violência do tráfico de drogas se apresenta para a opinião pública de forma emblemática através do assalto ao condomínio dos bancários, quando cercado pela polícia o traficante Zé do Bigode abre as janelas do apartamento onde vivia há mais de um mês e anuncia abertamente o PCC.

À semelhança da ação planejada nos aparelhos⁹⁷, utilizados pelos movimentos de resistência, o traficante tinha fugido do presídio da Ilha Grande com a determinação de angariar fundos para soltar alguns presos. O objetivo era se infiltrar num conjunto habitacional em particular, facilitando o acesso a informações importantes como os dias de pagamento, o volume de dinheiro a ser transportado, o poder de fogo dos seguranças, mapas e planos de fuga.

Pela logística utilizada na ação, dá para perceber como a emergência do crime organizado não é gratuita na história do país, nem se encontra dissociada da ação das forças políticas nos anos 1980, mas se articula com a redemocratização, a corrupção⁹⁸, a anistia, a pobreza, a desigualdade e a convivência dos presos na cadeia, sem contar na desmoralização do sistema penal, nas articulações das facções criminosas com organizações internacionais do tráfico de drogas, na introdução da cocaína nas favelas e no controle do tráfico no presídio.

Em *Quase dois irmãos*, à medida que os presos políticos começam a ser anistiados, as relações são alteradas e os antigos parceiros não ficam imunes ao processo. Já não há espaço para o sorriso de Jorge tocando pandeiro e cantando com os subversivos numa roda de samba improvisada, ele torna-se irreconhecível. Sua face mudou, seu cabelo cresceu e o semblante não é tão receptivo. Jorge está sério, assume sua negritude com os cabelos mais longos, ao mesmo tempo em que desperta para a guerra que se aproxima, tanto com os presos políticos quanto com aqueles presos comuns membros de outras facções.

As regras do coletivo são colocadas à prova. Depois de discutir sobre a punição a ser aplicada àqueles que infringissem as regras, os conflitos com Miguel aumentam consideravelmente e Jorge adere à facção. Em sua opinião, o preço a pagar se alguém cometesse algum deslize era sempre com a vida. Miguel não concordava, acusando-o de não compreender os motivos pelos quais todos eles estavam presos, nem os reais objetivos do projeto de transformação da sociedade. “Não estamos aqui para matar, porra!”, diz Miguel. Jorge responde “somos iguais é um caralho, porra!”.

Enquanto os presos do coletivo organizado ficam sabendo com o tráfico de informações que a ditadura está chegando ao fim e a anistia “geral e irrestrita” é incontornável, na cadeia a diferença entre “os quase dois irmãos” é emblemática do tensionamento das relações e envolve tanto o convívio entre os detentos, quanto o tratamento dos funcionários do presídio.

Sobre estes últimos, em função de critérios como raça e classe, que organizam as relações no presídio, os carcereiros adotam tratamento diferenciado entre os presos. Esse quadro, cujas relações se articulam com a desigualdade e a discriminação no Brasil, bem como a permanência de um racismo proveniente da colonização escravista, transforma-se num racismo de Estado a organizar as relações no presídio.

É toda uma política de controle da população, de elaboração de cortes no interior do discurso biológico dos diferentes presos, que se estabelece. O tratamento diferenciado entre um e outro tipo de preso torna visível, além da presença de critérios como raça e classe, a demarcação de uma fronteira biológica e política como estratégia de atuação do Estado sobre as minorias. A violência é natural, histórica, suas raízes se deitam sobre a própria contradição do sistema capitalista em terras terceiro-mundistas.

Os funcionários agem por precaução como se a vontade geral fosse a de matar todos os presos, mas o argumento de um carcereiro mais experiente é que, como os presos políticos estão constantemente “dando muito trabalho” à direção, é melhor se dirigir para os presos comuns, pois estes nem dão tanto trabalho, nem dispõem dos mecanismos para exigir seus direitos.

A transformação de Jorge, ao mesmo tempo em que torna possível o renascimento do subalterno nessas relações de força, resulta em capacidade de articulação como forma de ganhar poder junto aos outros presos e à direção, ao mesmo tempo em que, fortalecidos do ponto de vista numérico e estratégico, os presos comuns passam a desafiar abertamente a proibição de fumar maconha. A transformação do personagem é visível nas situações de conflito numa série de planos de detalhe. Jorge não brinca mais nem faz piada.

Desde o início, o coletivo se organiza. Segundo suas diretrizes, todos os presos são iguais entre si e têm os mesmos direitos. Para tornar possível essa igualdade de tratamento pretendida, estabelecem-se normas que devem ser seguidas por todos na cadeia. Logo que chega, os presos políticos companheiros de cela obrigam Jorge a calçar os sapatos, dizendo que ali todos eram iguais e que não havia distinção, que ele (Jorge) podia concordar ou não com a regra, mas, caso não concordasse, teria que se explicar com os presos políticos da Ilha Grande.

Jorge joga o par de sapatos velhos no chão e obedece imediatamente. Pelo modo como a igualdade é construída, há uma relação ambígua dos presos políticos, brancos e com formação universitária, com relação à posição de Jorge, afro-descendente e pobre, típico representante da classe popular. Por igualdade, torna-se necessário precisar o apagamento de diferenças antigas como classe e raça. Por todos serem “presos”, a igualdade torna-se discurso de poder. Para o coletivo, não há distinção entre um preso e outro. O discurso é tão eficiente nos seus objetivos que, pelo comportamento do personagem, torna-se fácil perceber o controle de alguns presos sobre outros.

Mas o poder do coletivo não se dá somente sobre os que chegam ao ambiente, mas é extensível a toda a massa carcerária. À semelhança dos movimentos dos anos 1960, o projeto era criar uma frente única de mobilização, com o objetivo de forçar a direção a respeitar a integridade física e psicológica do preso. As regras são três e simples: não se pode fumar maconha, praticar pederastia, nem roubar nenhum companheiro.

Como técnica de controle, a organização da conduta do preso voltava-se não para o que era permitido, mas para o que interessava interditar. A imposição de regras, que prescrevem a introdução de alguns hábitos e a eliminação de outros, articulava-se com o fortalecimento da massa carcerária e com o poder de barganha dos presos diante da direção. Algumas medidas eram previstas como tomar água com sal diversas vezes ao dia, tomar banho e fazer exercícios regularmente. Tais medidas, em que pesem seus benefícios físicos, recuperavam estratégias de controle herdadas dos movimentos da resistência ao regime dos militares.

Foucault⁹⁹ mostrou como o nascimento da “biopolítica” estava associado, desde sua emergência no século XVIII, a uma racionalização dos problemas propostos à prática governamental, através dos fenômenos provenientes de um conjunto de seres vivos designado por população. Esta última, como lugar de atuação das práticas do poder, assume claramente um caráter político e biológico, relacionado com técnicas do coletivo sobre os presos, mas também com o tratamento da instituição sobre todos os detentos.

O racismo passa então a fazer parte da prática de governabilidade, quando os funcionários assumem comportamentos diferentes em relação aos presos. Na chegada de Jorge, logo depois das boas vindas dos companheiros, um dos guardas o pega pela camisa e o empurra direto para a cela dizendo que ele não perdia por esperar. Para o segurança, seu comportamento justifica-se pela opinião de que negro não podia ser “subversivo”. Existem coisas de brancos e coisas de quem não é branco. A separação é clara e dá o tom tanto da diferença de tratamento pelos funcionários, quanto da desigualdade social.

Algumas cenas adiante, Jorge é espancando. Ao perceberem a movimentação dos carcereiros, os presos políticos organizam uma reação, mas não conseguem livrá-lo da surra. Enquanto lhe batia com o cassetete, o segurança esclarecia que ele estava sendo espancado “para aprender a não se meter nas coisas dos outros”. Coisas dos outros significa assuntos de brancos. Ele era negro e pobre, passara a vida toda na favela e dela saíra para a cadeia. Morava na comunidade, não tinha tido educação formal, mal sabia ler.

Entre os presos mais ativos na reação, destaca-se Miguel, que adverte um carcereiro que é de inteira responsabilidade da direção a integridade dos presos e que, caso aconteça alguma coisa com Jorge, a direção será acusada. Jorge apanha porque é negro. A cena está organizada num plano de conjunto com dois guardas segurando-o pelos braços, desacordado em função da violência. No mesmo plano, outro guarda lhe bate violentamente, enquanto vai desfiando todo um discurso para justificar sua atitude. Trata-se de uma prática de punição histórica na vida política brasileira, que se justifica pelo detento ter respondido à receptividade dos presos políticos durante sua chegada ao presídio.

Jorge não é reconhecido como membro do coletivo: “já viu negro ser subversivo?”, perguntava-lhe o guarda, enquanto lhe dava estocadas no rosto, no estômago e nas pernas. No momento em que a surra acaba, mostra-se o rosto desfalecido do subalterno sendo arrastado até a enfermaria, deixando sangue no chão. Não há nada que escape ao cotidiano mais ordinário na cadeia.

Com o tempo, Jorge começa a perceber que ele efetivamente não faz parte do coletivo. É visível que nem todos ali são iguais, que a diferença de tratamento entre os presos é evidente por parte dos funcionários e a figura do diretor, obviamente, tem conhecimento dessa prática habitual de violência; que, além disso, quando a partir da segunda metade dos anos 1970 os presos políticos começam a ser anistiados, a ausência de um grupo dominante vai causar um vazio perigoso na cadeia e, por fim, diante do seu sofrimento durante o tempo em que passou preso, Jorge começa a compreender como as possibilidades de adquirir algum poder pelo tráfico são reais.

3.7 O COLETIVO ESPANCA E NASCE A FACÇÃO

No início das prisões, o coletivo dos presos políticos garante o controle da vida na cadeia, através da imposição de normas e regras. Como movimento organizado, existe uma cúpula que dita regras de conduta composta por Miguel e alguns companheiros. O objetivo é formar uma frente única como forma de garantir a representação entre as determinações da cúpula e seus membros não diretamente ligados a ela. É preciso que o maior número possível de presos esteja associado ao grupo, pois o outro objetivo com esta estratégia relacionava-se à formação de um sistema de representação voltado para a negociação da massa carcerária com a direção do presídio.

Do ponto de vista dos presos comuns, as regras não são legítimas, mas funcionavam como imposição, já que nenhum deles tinha sido convocado para discuti-las. O ponto inicial de conflito situa-se no uso da maconha. Aqueles que faziam parte do coletivo não autorizavam seu uso, enquanto que os outros não admitiam não fumar. Apesar de existir maconha em poder de alguns, durante algum tempo, o consumo fica mais ou menos controlado pela força do coletivo.

O problema é que as regras começam a ser desrespeitadas, a percentagem dos presos comuns aumenta consideravelmente. A tensão vai subindo até culminar com o roubo do relógio de Miguel, que tanto fornece o estopim para o início dos conflitos entre os presos políticos e os presos comuns, quanto torna visível o declinar dos primeiros diante do nascimento da facção criminosa. A posição dos presos políticos é pela cidadania, esta última como mobilização voltada para um sistema que dê conta do desenvolvimento da Nação de forma aberta, extensível à maioria da população, sem deixar de oferecer combate às antigas elites capitalistas. Unidos por tal projeto, observam-se indivíduos preocupados com a transformação social e com o resgate de direitos sociais perdidos, com a participação política engajada e com a conscientização do povo. Como os militares tinham seqüestrado os direitos, tornava-se necessária a atividade política como resistência ao Estado.

Diante do desrespeito dos presos comuns às regras do coletivo, alguma coisa tinha que ser feita para reprimir práticas de insurreição que se avolumavam dia-a-dia. A ordem se fragiliza, tornando possível a qualquer momento um embate. Os presos políticos perdem poder de negociação junto aos presos comuns e à diretoria. A posição que interessa é a da recuperação da dominação. Não se trata de concessões, mas de uma vontade de poder como forma de garantir o controle na cadeia.

O que está em jogo é tanto a vontade do líder, quanto a atuação de uma força de combate sobre o corpo do outro. O que define o nome do líder de facção é ele ser portador de uma força, uma intensidade organizada em função da quantidade dos detentos que comanda. Não se trata de defender a posição de que a facção não seja organizada em relação ao sentido do movimento político, mas os critérios que ela mobiliza nesse processo são diferentes em relação aos dos presos políticos.

Há em algumas cenas uma desqualificação dos presos comuns por parte dos prisioneiros políticos, movimento esse que, à semelhança do discurso de Miguel sobre a relação da sua filha com o traficante, expõe toda uma incomunicabilidade dos movimentos políticos com as massas. De acordo com Miguel, da mesma forma que as massas não podem assumir o controle da cadeia porque não são preparados para isso, não são pessoas adequadas para namorar sua filha. Em ambos os registros, seja no familiar ou no político, tal posição encontra-se articulada com posturas das vanguardas da esquerda.

Quem roubou o relógio de Miguel? O dono do relógio diz que quer saber para conseguir seu objeto de volta. Seu desejo é localizar o culpado. Entretanto, admite que alguma violência deva ser acionada para evitar situações como aquela.

Para Jorge, a regra é simples: quem roubou tem que morrer. O ladrão do relógio, Tosta, é descoberto. Para se impor perante o perigo de perder o controle do pavilhão, o coletivo organiza uma emboscada para atraí-lo até suas celas e puni-lo. Quem fica responsável pela ação é Miguel. À medida que Tosta é espancando, Miguel corre e tranca as celas dos presos comuns. Na seqüência, observam-se planos em detalhe com o rosto dos agressores dentro da cela, espancando um dos presos comuns.

Que paralelo poderia ser estabelecido entre o espancamento de Tosta e o de Jorge, cometido pelos funcionários do presídio num ato de racismo de Estado? No primeiro caso, quem espanca é o Estado. Jorge apanha porque é negro-mestiço e pobre e não é reconhecido como parte do movimento do coletivo. Mostra-se impossível a igualdade pleiteada no discurso do coletivo. A violência sobre o negro-mestiço, como articula classe e raça, é naturalizada pelos funcionários e por todo um modelo de sociedade vigente. Quando se pensa no espancamento de Jorge, não se trata de dissociá-lo das práticas de governabilidade dominantes, nem do sistema de produção social da desigualdade alinhado aos interesses da elite empresarial.

O espancamento de Tosta, ao contrário, não tem diretamente nada a ver com as práticas do Estado. Quem bate é a resistência política. A ação não tinha sido consenso entre todos os membros do coletivo, alguns não concordavam com ela, argumentando que não

estava direcionada para os verdadeiros objetivos da luta. Mesmo assim, em função do roubo do relógio de Miguel e do aumento das tensões com os presos comuns, a pancadaria foi organizada pela cúpula do movimento, expondo a contaminação entre as atuações do coletivo e a violência dos presos comuns. Não se trata de violências opostas, mas de hibridização de violências.

O espancamento de Tosta aproxima ambos os grupos pelo uso da violência. Trata-se de um uso político da violência e não simplesmente de uma agressão a um indivíduo determinado. Ao mesmo tempo em que os presos comuns não aceitam as regras do coletivo, os ex-militantes agem no sentido de garantir a permanência de suas regras. A pancadaria deixa de ser uma questão policial apenas e alcança a dimensão de uma prática política.

Era preciso dar um recado aos presos comuns. O espancamento não era previsto pelos presos políticos, mas tornava possível a visualização dos limites da ação política dos anos 1960/1970. O motivo tinha sido pessoal e não coletivo, o que contrariava os pressupostos de um movimento preocupado com a implantação de um governo popular, que representasse os interesses da maioria da população. Com tal acontecimento, é visível como o companheirismo, como metáfora do indivíduo consciente dos pressupostos da ação política, começa a decair diante da cumplicidade e do nascimento da facção dos presos comuns.

Tal movimento de retorno da antiga consciência política dos anos 1960 para uma forma de pensar, articulada vinte anos depois em torno do senso-comum, encontra-se na imagem estereotipada que o pai Miguel tinha das pessoas que moram no morro, não se cansando de acentuá-la para sua filha, na esperança de convencê-la a desistir da relação com Delê. O que é importante frisar é que este reencontro com o senso-comum e com a incorporação do estereótipo é simultâneo à transformação do militante político nos anos 1960, em homem de governo nos anos 2000.

Tosta não morre, mas o episódio marca mais um nó no conflito entre o coletivo e os chefes das facções criminosas. Para a facção, quem enganar ou dever dinheiro paga com a vida. Não há perdão, mas, para piorar a situação, também não há possibilidade de negociação com os membros do coletivo sobre qual punição deve ser adotada. Diversas são as cenas que expõem este conflito marcado pela posição de presos como Pulgão, para quem as regras do coletivo não surtiam efeito. Em uma delas, vê-se o personagem discutindo com Miguel, dizendo que é matador e “não tem esse negócio de voto com ele não”.

A facção reclama para si o poder soberano de fazer o que lhe aprouver com a vida dos presos. Para os presos políticos, não havia negociação sobre tal ponto. O conflito está montado. O direito de matar vai ser erguer como poder soberano do preso comum que se

organizou em uma facção criminosa: quem mata é o conjunto dos seus membros em ataques coletivos ou apenas um deles, a mando do líder. Jorge participa das execuções ativamente. Logo depois do episódio com o ladrão de relógios, quando as celas são novamente abertas e todos ocupam o mesmo ambiente, a tensão aumenta e os presos começam a discutir. Pulgão acusa Miguel de ter tramado a surra. Alguns membros do coletivo declaram que não há mais “companheiros”.

Para debelar os conflitos, Miguel vai sugerir à direção do presídio a construção de uma parede isolando os dois pavilhões da Ilha Grande. Em um lado, vão ficar os presos políticos, no outro, os presos comuns. De acordo com o projeto, existe apenas um único ponto de contato visual através de uma grade entre as duas alas. Entre os presos da facção criminosa, encontra-se Jorge, que não sorri mais, tem o semblante diferente daquele que prevalecera no passado. A cena da parede sendo construída com planos em detalhe do pedreiro quebrando o tijolo ao meio para adaptá-lo ao lugar disponível sobre os outros materializa magistralmente a dissociação entre os movimentos de resistência e os interesses da classe popular.

O que se torna visível é o colapso do coletivo organizado como movimento político consciente, engajado em um projeto de transformação social. Para os presos políticos, a separação é legitimada de forma aproximada ao discurso dos militares, quando justificaram a captura dos subversivos por questões de segurança. Jorge e os presos comuns não aceitam a separação e assumem uma posição de combate. Depois de construída a parede, “Jorginho”, o antigo amigo de Miguel, decora o ambiente com as iniciais, em letras vermelhas, da facção do crime organizado e declara para ele do outro lado da grade: “agora essa ala vai se chamar de ‘ala dos proletários’”, aproveitando para propor aos outros presos a formação de uma única quadrilha.

O motivo do gesto de Jorge é evitar o derramamento de sangue, mas sua proposta não é aceita por Pulgão, que lhe pergunta: “e depois, Jorginho, vai fazer o quê, a gente vai iniciar as votações?” A recusa de Pulgão em torno de uma única facção, ao mesmo tempo em que o distancia do modelo de atuação do coletivo organizado, antecipa os conflitos entre os presos comuns para decidir qual será a facção que controlará o presídio.

A seqüência do combate entre as facções começa com a amolação das facas, antecipando algo de importante que está para acontecer. O som é o do metal raspando sobre a pedra de amolar. Como todos os dias, quando o carcereiro destrava as celas para o banho de sol pela manhã, alguns dos detentos se recusam a sair assumindo um comportamento suspeito. As respostas à convocação para o banho de sol são confusas e não apresentam claramente os

motivos. O rosto de Jorge informa que alguma coisa está para acontecer. Na seqüência, ouvem-se gritos de presos seguidos de flashes deles sendo atacados pelos corredores. Tal ação se dá em um ambiente escuro, nebuloso, com cenas pouco discerníveis.

Como se tratava de subalternos, não interessa delimitar a autoria individual daqueles crimes cometidos na cadeia, mas apenas os corpos no chão denotam as conseqüências do que ocorrera ali. A cena é significativa, pois eles foram arrumados para serem vistos por todos, incluindo os presos políticos e a direção do presídio. No filme, eles são filmados em câmera alta. Quando os carcereiros chegam pela manhã do dia seguinte, o *close* com o rosto de um deles expressa o espanto do funcionário com o ocorrido.

A matança assume uma dimensão de espetáculo, tornando-se um recado endereçado tanto aos presos políticos como aos funcionários e, principalmente, ao espectador, sobre a nova instância de produção da violência. O objetivo não é a identificação dos que foram sacrificados, mas a demonstração para os vivos do poder da facção. Quando chega ao local, o guarda anuncia o atentado e dá um diagnóstico do que começava a se organizar: “vá lá chamar a chefia para ver o que o pessoal da Falange Vermelha acabou de fazer”.

O que está em cena em *Quase dois irmãos* é a transformação de uma primeira e diferencial figuração da violência no cinema dos anos 1960/1970 para outra, no cinema produzido entre o final dos anos 1990 e o início da década de 2000. No primeiro caso, o foco é o subalterno pobre de uma região do Brasil que não foi incluída no projeto de modernização. No segundo caso, não se trata de um conflito de classe somente, mas uma nova violência associada ao surgimento das facções do tráfico de drogas, e ao conjunto de forças políticas presentes no contexto da redemocratização.

O lugar do traficante ganha destaque e desloca as relações de poder outrora previstas pela produção da desigualdade. Não se trata de substituir uma violência já existente desde muito tempo na sociedade por uma violência complexa associada ao tráfico. Não há uma “violência do tráfico”. Para a pesquisa, a importância deste filme em particular está associada à passagem de um registro ao outro, isto é, da violência sofrida pelo preso comum que passa a conviver com os presos políticos no início dos anos 1970, para o nascimento das facções organizadas no final da mesma década, como expressão de uma violência organizada.

⁵⁹ SANTOS, Laymert Garcia dos. “Em torno das dificuldades de singularização no Brasil”. In: **Tempo de Ensaio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 55-56.

⁶⁰ AMORIM, Carlos. **CV-PCC: a irmandade do crime**. Op.Cit.

⁶¹ AMORIM, Carlos. “Presos comuns traficam drogas – presos políticos traficam informação”. In: Op.Cit., p. 75-119.

⁶² Essa pequena história das facções no presídio da Ilha Grande na segunda metade dos anos 1970, assim como o caso do traficante e líder de facção Giovani Szabo ter sido pego com livro de guerrilheiro no bolso, encontra-se detalhadas no livro de AMORIM, Carlos. Op.Cit.

⁶³ No livro de Carlos Amorim, o Comandante Nelson Salmon, na época diretor do presídio da Ilha Grande, tinha recebido a informação de que um conflito se aproximava. Para tentar contornar aquela situação, o referido Comandante enviou um relatório às autoridades do Estado, mas não obteve qualquer apoio, deixando a entender que, na ótica do Estado, o conflito poderia ser um acontecimento vantajoso como forma de esvaziar as celas.

⁶⁴ Essa arquitetura traçada pelo bando de Bigode apresenta relações explícitas com os movimentos de resistência dos anos 1970, quando algumas organizações da ‘nova esquerda’ orientavam seus militantes a se infiltrarem nas massas como forma de conhecê-las e poderem atuar no sentido da conscientização para a luta de classe.

⁶⁵ AMORIM, Carlos. Op. Cit, p. 150.

⁶⁶ REIS FILHO, Daniel Aarão; SÁ, Jair Ferreira. “Introdução”. In: Op.Cit., p. 15-32.

⁶⁷ ZALUAR, Alba. “Sociabilidade, Institucionalidade e Violência”. In: **Integração perversa: pobreza e tráfico de drogas**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2004, pág. 57-78.

⁶⁸ FLEIG, Mario. “Os efeitos da modernidade: a violência e as figurações da lei na cultura”. In: SOUZA, Edson (Org.). **Psicanálise e Escravidão: leituras do sintoma social no Brasil**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999, p. 128-134.

⁶⁹ AMORIM, Carlos. Op.Cit.

⁷⁰ LEEDS, Elizabeth. “Cocaína e poderes paralelos na periferia urbana brasileira”. In: ZALUAR, Alba & ALVITO, Marcos (Orgs.). **Um século de favelas**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003, pág. 233-276.

⁷¹ “(...) São várias as técnicas do esquecimento que, hoje, convocam a esquecer o passado, a passar a página do acontecido, para perder a cabeça na transitoriedade dos efeitos, nos quais se envolve parodicamente a Transição que dissimula com eles sua ‘realidade estacionária e intransitiva’, ou bem para olhar para o futuro, ou seja, para o infinito, para o infundável do capitalismo do final do século, como pano de fundo de uma poderosa máquina de inventos, truques e humilhações (...)”. Cf. RICHARDS, Nelly. “A presença da lembrança da ausência”. In: **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política**. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p. 85.

⁷² BORGES, Paulo César Corrêa. Op.Cit., p. 21.

⁷³ EDUARDO, Cléber. “Fugindo do inferno: a distopia na redemocratização”. In: CAETANO, Daniel et al (Orgs.). **Cinema Brasileiro (1995-2005): ensaios de uma década**. Rio de Janeiro: Azougue, 2005, p. 51-65.

⁷⁴ Estamos querendo enfatizar um período do cinema brasileiro marcado tanto pela ausência nos filmes de projetos políticos coletivos entre seus personagens e de utopias de transformação social como nos anos 1960, quanto com a ausência de uma política de Estado definida para a produção do cinema a partir dos anos 1980.

⁷⁵ AVELLAR, José Carlos. “O cego às avessas”. **Associação de críticos de cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, vol. 1, n. 1, 1994, p. 75-97.

⁷⁶ AVELLAR, José Carlos. Op. Cit.

⁷⁷ STAM, Robert. “Cinema e teoria do terceiro mundo”. In: **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Editora Papirus, 2003. p. 112-121.

⁷⁸ CAETANO, Daniel; MELO, Luiz Alberto Rocha; OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. “1995-2005: Histórico de uma década”. In: CAETANO, Daniel et al (Orgs.). **Cinema Brasileiro (1995-2005): ensaios de uma década**. Rio de Janeiro: Azougue, 2005, p. 11-47.

⁷⁹ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. Op.Cit., p. 114.

⁸⁰ DEBBORD, Guy. “A mercadoria como espetáculo”. In: **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 27-35.

⁸¹ ORICCHIO, Luiz Zanin. “Introdução”. In: **Cinema do Novo: um balanço crítico da retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 25-34.

⁸² XAVIER, Ismail. “Do naturalismo ao realismo crítico”. In: **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz & Terra, 2005, p. 41-66.

⁸³ ORICCHIO, Luiz Zanin. “Queda e ascensão: dos anos 1980/1990”. In: **Cinema de Novo: um balanço crítico da retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 216-218.

⁸⁴ BENTES, Ivana. Estéticas da violência no cinema. Disponível em: <<http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003>>. Acesso em: 09 jul. 2008. (Texto Publicado originalmente in: **Interseções: Revista de Estudos interdisciplinares**, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, UERJ, ano 5, n. 1, 2003, p. 217-237).

⁸⁵ “(...) Enquanto toda moral nobre nasce de um triunfante Sim (sic) a si mesma, já de início a moral escrava diz Não a um ‘fora’, um ‘outro’, um ‘não-eu’ – e este (sic) Não é seu ato criador. Esta inversão do olhar que estabelece valores – este necessário (sic) dirigir-se para fora, em vez de voltar-se para si – é algo próprio do ressentimento (...)”. Cf. NIETZSCHE, F. “Bom e mau, bom e ruim”. In: **Genealogia da moral: uma polêmica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 29.

-
- ⁸⁶ Estamos nos referindo à crítica como força e não como negação das possibilidades desse cinema dizer alguma coisa. Neste sentido, positivas se opõem aos negativismos de toda espécie.
- ⁸⁷ DELEUZE, Gilles. “Sobre a Vontade de Potência e o Eterno Retorno”. In: **Por que Nietzsche?** Rio de Janeiro: Achiamé, [S.d.], p. 27.
- ⁸⁸ TEIXEIRA, Francisco E. “Nascemorre nasce o Cinema Brasileiro”. In: **O terceiro olho: ensaios de cinema e vídeo**. Op.Cit., p. XI-XXII.
- ⁸⁹ MATOS, Mauricio. “Cinema, mercado e política cultural no Brasil”. In: **ECOS Revista**. Pelotas: Universidade Católica de Pelotas; EDUCAT, v.10, n.1, p. 1-204, jan.-jun. 2006, p. 135-150.
- ⁹⁰ REIS FILHO, Daniel Aarão; SÁ, Jair Ferreira. **Imagens da revolução**. Op.Cit.
- ⁹¹ Lugar de efetivação de práticas de controle, para os movimentos dos anos 1960/1970, essa estranha noção de população era considerada homogênea, “alienada” ou “massificada”, não dispoendo dos instrumentos necessários nem para se perceber diante do conjunto das forças políticas que organizavam a realidade da época, nem tampouco para sair da condição de massa e ascender à condição de força operária.
- ⁹² Essa plasticidade não se relaciona com a ausência de uma série de estratégias de dominação sobre as antigas elites capitalistas, mas, ao contrário, para parte dos movimentos dos anos 1960, ela oferecia as condições para uma inversão do poder como primeiro passo à revolução.
- ⁹³ Declaração do diretor de fotografia do referido filme nas entrevistas que acompanham o lançamento do DVD.
- ⁹⁴ VATTIMO, Gianni. “Pós-moderno: por uma sociedade transparente?”. In: **A Sociedade Transparente**. Lisboa: Relógio D’água, 1997, p.7-17.
- ⁹⁵ A construção da parede separando os presos comuns dos presos políticos aponta para a posição de Jorge, vinte anos mais tarde, de que o antigo projeto do seu amigo não deu certo, pois foi abandonado por ele.
- ⁹⁶ A autora assinala que este era o discurso do estereótipo produzido pelas elites sobre a favela. Cf. VALLADARES, Lícia dos. “Introdução”. In: **A invenção da favela: do mito de origem à favela.com**. Rio de Janeiro: FGV, 2005, p.13-21.
- ⁹⁷ O termo era utilizado pelos movimentos de esquerda para se referir aos lugares, geralmente apartamentos alugados em localidades acima de qualquer suspeita, onde os militantes clandestinos ficavam por algum tempo concentrados preparando a ação política.
- ⁹⁸ BICUDO, Hélio Pereira. “Os objetivos deste depoimento”. In: **Meu depoimento sobre o esquadrão da morte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 1-3.
- ⁹⁹ FOUCAULT, Michel. “Nascimento da biopolítica”. In: **Resumo dos Cursos do Collège de France (1970-1980)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 89-97.

4 O PRESÍDIO NA FAVELA E A FAVELA NO PRESÍDIO

Mas a favela ficou também registrada oficialmente como a área de habitações irregularmente construídas, sem arruamentos, sem plano urbano, sem esgotos, sem água, sem luz. Dessa precariedade urbana, resultado da pobreza de seus habitantes e do descaso do poder público, surgiram as imagens que fizeram da favela o lugar da carência, da falta, do vazio a ser preenchidos pelos sentimentos humanitários, do perigo a ser erradicado pelas estratégias políticas que fizeram do favelado um bode expiatório dos problemas da cidade, o 'outro', distinto do morador civilizado da primeira metrópole que o Brasil teve. Lugar do lodo e da flor que nele nasce, lugar das mais belas vistas e do maior acúmulo de sujeira, lugar da finura e elegância de tantos sambistas, desde sempre, e da violência dos mais famosos bandidos que a cidade conheceu ultimamente.

Alba Zaluar & Marcus Alvaro. *Um século de favela*.

A partir do final dos anos 1970 e da primeira metade da década de 1980, a violência torna-se complexa no Brasil em função de uma série de fatores como o surgimento e a disseminação das facções criminosas, o empobrecimento crescente a partir dos anos 1980, a anistia e o esvaziamento dos movimentos de esquerda dos anos 1960/1970. Seu contexto histórico não é mais o mesmo daquele que, nos anos 1960/1970, com uma primeira figuração da violência em *Deus e o diabo na terra do sol*, centrava-se em Manoel e nos outros personagens como expressão de um povo pobre que não cabia na modernização, nem atendia às diretrizes da indústria internacional que passava a dar as cartas no mercado nacional.

Esta violência torna-se organizada, adquirindo, em função da contaminação nos presídios entre os presos políticos e os presos comuns e de outros acontecimentos históricos como a anistia e o ocaso dos movimentos de esquerda, outra lógica de funcionamento mais associada ao conjunto de estratégias de atuação do tráfico e ao desmoronamento de uma ordem social moderna, que re-configura as relações de exclusão com os subalternos. Personagens tão diversos como Zé Pequeno e Zico, em filmes como *Cidade de Deus* (2003), de Fernando Meirelles, e *Carandiru* (2004), de Hector Babenco, não cabem nos limites de uma subalternidade habitual, mas tornam-se emblemas do conjunto das relações sociais articulados com uma nova figuração da violência.

Por "político", no caso destes filmes, entendem-se as relações de poder que organizam o contexto dos anos 2000, tornando possível a desterritorialização da favela e do presídio como um problema social e sua reterritorialização como produto massivo na indústria cultural. A favela e o presídio tornam-se duplo lugar de construção da subalternidade no Brasil do final do milênio. Por um lado, conforme foi visto, a emergência do crime organizado acompanha a transição do autoritarismo para a democracia a partir dos anos 1980, consolidando-se nos anos 1990 com a articulação das facções criminosas com centros

transnacionais fornecedores da droga que passa a ser consumida nas favelas, nos presídios e nos bairros de classe média e alta das grandes cidades. No Brasil, torna-se visível uma história do narcotráfico como um desdobramento da modernização, esta última como um projeto que não se estendeu a todos.

A partir dos anos 2000, *Cidade de Deus* e *Carandiru* vão se servir dessa história do crime no Brasil, com o objetivo de se inscrever no grande circuito do cinema controlado pela indústria americana, além de ser consumido por faixas cada vez maiores de público compostas por indivíduos da classe média em sua grande maioria. Ocorre, portanto, uma desterritorialização dos quadros de sustentação do crime na história do país, tornando possível sua reterritorialização como produto da indústria cultural a partir dos anos 2000.

A construção da subalternidade assume uma dimensão espetacular¹⁰⁰ relacionada à visibilidade de um cinema capaz de produzir riqueza de suas carências, a ponto de chegar a concorrer em *Hollywood* como parecia apontar a recepção de *Cidade de Deus* pela crítica especializada¹⁰¹. Não se trata de um problema novo, exclusivo do cinemanovo-cinemanovo como o cinema brasileiro produzido a partir do final dos anos 1990 e início da década de 2000, mas envolve a relação do cinema brasileiro com o que os movimentos dos anos 1960 acreditavam ser a “realidade social” que, de certa forma, já estava prevista como problema teórico e cinematográfico para muitos produtores desde o Cinema Novo.

Nos anos 1960/1970, a estética da fome decorre exatamente dessa especulação sobre as relações do cinema com a realidade social, de tal monta que uma das suas principais questões parecia ser: qual deveria ser a imagem da violência no cinema capaz de evitar os denunciamentos colonizatórios sobre as populações pobres, e ainda não reproduzir as prerrogativas da indústria cultural como discurso estereotipado sobre o outro de classe, raça e gênero?

A partir do final dos anos 1990, do ponto de vista dos poderes estabelecidos, não é possível vislumbrar no cinemanovo-cinemanovo um apagamento do povo ou dos processos de subjetivação acionados na construção figurativa da subalternidade, mas interessa pensar na questão alinhada à reprodução da indústria cultural no Brasil ou à confecção de um objeto de consumo dirigido à classe média. A questão do povo coincide com a localização da diferença. Neste sentido, se é certo que sua figuração torna-se um produto de mercado, isso parece ser apenas parte do problema.

Quando as relações desse cinema com o Cinema Novo foram trabalhadas no tópico referente à redemocratização, pobreza e crime organizado, pareceu evidente a impossibilidade desse último fornecer os critérios definitivos na crítica do cinema dos anos 1990 e, com mais

vigor ainda, na avaliação dessa reaproximação do público que *Cidade de Deus* e *Carandiru* mobilizavam como expressão de um retorno do Cinema Novo, colocando em circulação a figuração da violência em suas relações com o tráfico de drogas, ao mesmo tempo em que retorna aos ensinamentos do cinema dos anos 1960/1970, até então articulado com a criação de um ato de fala do terceiro mundo e a reversão dos discursos da colonização.

Para além das aproximações e dos distanciamentos possíveis, se, nos anos 1960/1970, é notório que o Cinema Novo ganhou diversos prêmios em festivais europeus, nos anos 2000, *Cidade de Deus* e *Carandiru* tornaram-se famosos no mercado de cinema Brasil, suas bilheterias foram compensatórias, seus diretores ganharam fama e prestígio, chegando a concorrer em festivais norte-americanos. Não se trata de julgar a diferença de peso entre os dois cinemas, mas o paralelo permanece como retorno da diferença. Na estética da fome, a violência do povo pobre do sertão tornava-se potência de regeneração do segmento marginalizado, diante dos malefícios decorrentes de estratégias de dominação que lhe atacavam o corpo.

Em *Cidade de Deus* e *Carandiru*, não se trata mais do sertanejo como em *Deus e o diabo na terra do sol*, nem da relação dos movimentos políticos dos anos 1960 com as massas, como em *Quase dois irmãos*. O problema do povo permanece e se articula com uma violência relacionada ao tráfico, que retorna em outro contexto dos anos 1960 como diferença, tanto em relação à figuração da violência da desigualdade sofrida pelo subalterno pobre, quanto em relação ao desajuste do mito da verdadeira democracia¹⁰² agenciado pelos militares no contexto da modernização.

Apesar da forte vinculação que tais produções nutrem com o mundo do dinheiro, da troca de favores e dos sistemas de privilégios, não se pode afirmar que o lugar do traficante seja a expressão do abandono de questões antigas como a construção da subjetividade, em suas relações com a cultura e a sociedade brasileiras¹⁰³.

Tendo em vista os critérios utilizados na produção dos filmes, determinadas questões como a duração, a lentidão dos planos gerais, a densidade dos personagens, suas dores e angústias diante uma realidade social absurda, feia e pesada, são re-significadas em função de transformações contextuais. As novas escolhas estéticas e técnicas não decretam o esvaziamento das relações do cinema com a política, mas se articulam com os objetivos da indústria cultural que, na ânsia pela aproximação do público como uma luta pelo consumidor, toma como pressuposto o fato de que os discursos devem ser tecnicamente¹⁰⁴ confeccionados para capturarem a atenção de um espectador médio pelo máximo de tempo possível. Suas características principais são a leveza, a superficialidade e a agilidade das narrativas.

Trata-se, antes, de uma revisão do cinema outrora admitido como dominante, uma prerrogativa industrial que se inicia no final dos anos 1950 com a mentalidade desenvolvimentista, intensifica-se com o governo dos militares até 1984 e, depois, com o processo de redemocratização, não deixa de permanecer regulando o mercado dos filmes lançados no Brasil em suas relações de dependência com o mercado internacional.

Esse rebaixamento de questões técnico-produtivas do Cinema Novo torna-se condição de possibilidade para uma série de histórias no cinema produzido no final dos anos 1990 e início da década de 2000. Do ponto de vista técnico, em *Quase dois irmãos*, *Cidade de Deus*, *Carandiru*, *Notícias de uma guerra particular* e *Falcão: meninos do tráfico*, observa-se um cinema feito para contar histórias que não é constituído de discursos vazios voltados para o mercado, tendo em vista suas relações com a reprodução das forças políticas impregnadas na consolidação do regime democrático e com as prerrogativas da industrial cultural no país.

O que retorna do Cinema Novo sobre esse cinema brasileiro no contexto da redemocratização é a construção da subalternidade como invenção de um povo e de uma nacionalidade por enquanto postergados, que acionam memórias sufocadas pelos estereótipos sobre os que habitam a favela e o presídio. Trata-se de tensões, de forças ou de torções. Se, do ponto de vista do poder, a construção do subalterno implica a exibição de um produto de mercado formatado pelos estereótipos, do ponto de vista das relações do cinema com a sociedade, torna-se importante mencionar como o subalterno não é cidadão, não é reconhecido pelas políticas de construção da cidadania.

O que existe em torno da construção da subalternidade nas suas relações com o tráfico de drogas é a produção de um populismo¹⁰⁵ resultante do discurso do estereótipo do traficante em terras como o Brasil. Todavia, o subalterno não se regula pelo valor da unidade psicológica ou social, mas somente pode ser pensado como devir ou como multiplicidade de processos que co-existem em um contexto marcado pela redemocratização, pelo crime organizado e pelo empobrecimento dos segmentos populares.

A morte de Zé Pequeno em *Cidade de Deus* pelos moleques da Caixa Baixa¹⁰⁶ não acaba com o tráfico de drogas e a violência, da mesma forma que a destruição da casa de detenção em *Carandiru* não implica na liberdade para os presos. Como os problemas não são resolvidos, não é possível se falar do subalterno como sujeito estabilizado. Assim como não havia possibilidade de libertação para os presos comuns nos anos 1970 por conta da anistia dos presos políticos, mesmo que naquele momento todos tenham sido enquadrados como criminosos¹⁰⁷, não há uma relação direta entre a demolição da casa de detenção como prática de atuação do Estado e a eliminação da condição de subalterno por parte dos detentos.

Tanto a favela como o presídio deixam de se constituírem como lugares próprios e passam à condição de devires, lugares de construção de um povo, de um Brasil ou de um futuro postergados aos subalternos, que necessitam se inventar num período da política pós-ditadura marcado pela impossibilidade de resolver os problemas herdados do autoritarismo, como também pela transição como sistema de poder alinhado aos interesses dominantes.

Quando se fala em favela e em presídio, não se trata de erguê-los como categorias estabilizadas dissociados entre “boas” e “más” favelas ou entre “boas” e “más” cadeias, de acordo com a justeza dos processos de sociabilidade postos em circulação, mas tais espacialidades são compreendidas como o lugar deste subalterno, expressão de um lugar em devir exterior ao lugar de estabilidade dos estereótipos da indústria cultural.

A subalternidade é concebida positivamente e não encapsulada como negatividade, a partir da adaptação que o subalterno deve operar para se conter no lugar que lhe foi destinado pelo estereótipo. O entendimento dos termos “favela” e “presídio” ainda não se articulam com a existência de lugares próprios, pois o que se leva em conta com a focalização em primeiro plano da violência sobre os que habitam os espaços desfavorecidos no Brasil é a transferência de uma qualidade negativa do espaço (favela e cadeia) como condição de possibilidade para a construção estereotipada das subjetividades a ele relacionadas (favelado e presidiário).

Interessa saber como o fluxo entre os limites do espaço urbano, ao mesmo tempo em que constitui o processo de subalternização através da colocação do traficante e da facção criminosa em primeiro plano em *Cidade de Deus* e *Carandiru*, torna possível o devir-subalterno como construção da subalternidade, através do retorno aos ensinamentos do Cinema Novo na tarefa de fazer o terceiro mundo falar como fábula, isto é, como um discurso sem sujeito, podendo-se levantar a hipótese de que tanto há favela no presídio como há presídio na favela:

“(…) Realiza-se, talvez, no mundo dos mass media, uma profecia de Nietzsche: no fim, o mundo verdadeiro transforma-se em fábula. Se temos uma idéia da realidade, esta, na nossa condição de existência tardo-moderna, não pode ser entendida como o dado objectivo (sic) que está abaixo, e para além, das imagens que nos são dadas pelos media. Como e onde poderíamos alcançar uma tal realidade ‘em si’? Realidade, para nós, é mais o resultado do cruzamento, da ‘contaminação’ (no sentido latino) das múltiplas imagens, interpretações, reconstruções que, em concorrência entre si ou, seja como for, sem qualquer coordenação central, os media distribuem (...)”¹⁰⁸.

O que está em jogo não é o pertencimento definitivo do sujeito em um lugar pré-estabelecido, mas a potência das passagens que ele atualiza entre a favela como o lugar onde mora, e o presídio, onde passa a morar quando é preso. Tal potência é ambígua, pois ao

mesmo tempo em que captura o subalterno no lugar do traficante de acordo com esquemas pré-existentes, torna possível o discurso da facção criminosa em *Cidade de Deus* e *Carandiru* como um ato de fabulação alinhado à construção da memória desse outro.

Sobre essa invenção do subalterno, Lícia Valladares oferece um diagnóstico dos que habitam a favela não pelo motivo de os “favelados” reunirem os atributos presentes no discurso que o Estado e as elites financeiras da modernização lhes reservaram, mas porque é o próprio discurso que constrói a favela de forma estereotipada como lugar da carência, da violência e da falta de consciência política; enfim, de tudo que é negativo, feio, monstruoso e passível de ser retirado de circulação para não incomodar a sociedade. Em função disto, a autora argumenta que não se trata de compreender a favela, mas de investigar sua invenção pelos discursos dominantes ao longo da história:

“(...) Ora, essa representação da favela como território da violência, como lugar de todas as ilegalidades, como bolsão de pobreza e de exclusão social pareceu-me uma generalização prematura, contrária às minhas observações de longa data e a certos dados do recenseamento de 1991. Não que as favelas não tenham moradores pobres, nem que ali não exista violência. Mas, uma grande parte da população pobre do Rio de Janeiro também se concentra nos subúrbios, e em loteamentos periféricos e clandestinos, sem falar nos moradores de rua que se encontram abaixo da linha de pobreza. Além disso, também existe violência em muitos bairros, da mesma forma que existe tráfico de drogas fora das favelas (...)”¹⁰⁹

4.1 DO DEVIR-POVO À HISTÓRIA DO SUBALTERNO

Mesmo que os contextos político-culturais tenham se alterado dos anos 1960/1970 para as décadas de 1990 e 2000, em razão dos sucessivos deslocamentos nas forças que os constituem, tanto em *Cidade de Deus* quanto em *Carandiru*, a figuração da violência continua a ser resultante das relações de guerra dos segmentos dominantes com uma violência estrutural sobre os subalternos. Pela expressão segmentos dominantes, nesse contexto, entende-se o Estado brasileiro associado a um conjunto de vozes egressas do mundo empresarial e da resistência política dos anos 1960/1970, que se mantiveram no poder mesmo depois da consolidação da democracia, interessados todos eles na re-utilização da violência como forma de tornar o cinema brasileiro competitivo no mercado internacional.

Como já visto, desde os anos 1960/1970, o contexto político no Brasil fornece ao mesmo tempo a norma de conduta, sem deixar de tornar possível também a emergência de uma série de vozes dissidentes articuladas com a fragilização da ordem e de tudo que era considerado adequado ao regime. Nos anos 1990/2000, essa lógica da multiplicidade não

muda na análise das forças políticas embutidas na figuração da violência no cinema, bem como no contexto de produção dos filmes lançados no mercado.

Em *Carandiru*, a invenção do subalterno não se dá com a guerra das facções, como em *Cidade de Deus*, até porque no filme só é visível uma facção na cadeia e suas ações não podem ser declaradas em razão dos esquemas de vigilância instituídos sobre os detentos. Quando se ouvem os depoimentos dos presos, a estória contada não visa o retorno ao passado das vidas dos presos como forma de detectar prisões arbitrárias e garantir a liberdade de alguns deles, mas os depoimentos dos amotinados tornam visíveis pontos de vista diversos da realidade prisional, constantemente apagados pelos segmentos dominantes, representados tanto pelo diretor quanto pelo projeto de demolição da casa de detenção.

O poder deseja apagar o passado e as histórias individuais dos confinados, além de ocultar suas circunstâncias de vida como parte de um racismo de Estado e de um modelo de governabilidade voltado aos interesses das elites. O objetivo não é visualizar a condição dos detentos nem ouvir suas histórias de vida, os motivos ou as razões para seu aprisionamento.

O devir-povo que emerge dos depoimentos agencia-se no filme contra esta política dominante do apagamento, inventando o pobre negro-mestiço que habita a cadeia, submetido a estratégias de esquecimento dominantes no duplo contexto de consolidação da democracia e do crime organizado em todo o território nacional. Não há separação, dissociação ou ruptura, entre o presídio como lugar do subalterno e o modo como os depoimentos vão reconstruindo partes do passado dos presos como forma de fazê-los falar. Este jogo é visível nas consultas do médico e narrador, quando pergunta aos presos: “tá aqui por que?”

Para Deleuze, não é a história que produz o devir, mas é este último que torna possível a efetuação do acontecimento sobre um estado de coisa possível¹¹⁰. Não há oposição entre história e devir, mas produção de acontecimentos. Enquanto o primeiro se articula com o presente e com as forças que o organizam de forma sempre aberta, a história alinha-se com uma série de acontecimentos e somente pode existir como um resto. Primeiro existe o devir. A *posteriori*, quando ele se torna aprisionado, é possível a formação de um sentido, de um padrão de conduta autorizado, mas também de um Estado como em *Carandiru*:

“(…) É que cada vez mais fui sensível a uma distinção possível entre o devir e a história. Nietzsche dizia que nada de importante se faz sem uma ‘densa nuvem não histórica’. Não é uma oposição entre o eterno e o histórico, nem entre a contemplação e a ação: Nietzsche fala do que se faz, do acontecimento mesmo ou do devir. O que a história capta do acontecimento é sua efetuação em estados de coisa, mas o acontecimento em seu devir escapa à história. A história não é a experimentação, ela é apenas o conjunto das condições quase negativas que possibilitam a experimentação de algo que escapa à história. Sem a história, a experimentação permaneceria indeterminada, incondicionada, mas a experimentação não é histórica (...)”¹¹¹.

Em *Cidade de Deus*, o devir-povo torna possível a história do conjunto habitacional homônimo desde os anos 1960 -- com o envio para lá dos moradores desapropriados de suas casas por conta de uma enchente no Rio de Janeiro --, até o momento em que explode o tráfico de drogas na favela no final dos anos 1970 e as circunstâncias da guerra das facções começam a se alinhar. Desde a fundação do bairro, organizada pelo governo como forma de deslocar um contingente populacional para longe dos centros econômicos da cidade, até a explosão da guerra das facções, a história contada em *Cidade de Deus* está contida na invenção das favelas e re-significa o lugar de subalternidade nos discursos de poder instituídos.

Torna-se importante mapear as relações da guerra do tráfico com a reprodução do lugar do subalterno no contexto da redemocratização dos anos 1980 para cá, com a emergência do crime organizado nas favelas e no presídio como um acontecimento presente nesse mesmo contexto e, particularmente, com o surgimento do tráfico de cocaína e a transformação que ele vai propiciar nas práticas de criminalidade estabelecidas no Brasil.

Nos anos 1960, que coincidem com a eclosão do golpe, a prática mais comum de criminalidade era o assalto. A droga utilizada era a maconha e a violência decorrente de formas outrora dominantes de crime se dava com o Trio Ternura¹¹², na época o grupo mais procurado e famoso por suas ações. A partir dos anos 1970, esse modelo de criminalidade começa a apresentar sinais de diluição, inclusive com a execução de dois dos três amigos que compunham o trio por outros jovens como Dadinho, como foi o caso de Marreco, ou pela ação da polícia, como ocorreu com Cabeleira¹¹³. Para jovens como Buscapé, que é narrador do filme, é cada vez mais clara a percepção dos traficantes de que o assalto não compensava, pois atraía a polícia. Como o assalto não é praticado dentro da *Cidade de Deus*, a ação da polícia está relacionada à preservação dos interesses da classe média.

A presença da polícia significa o Estado e está voltada para repressão, para a produção do estereótipo do bandido ou para a produção da subalternidade. Não há Estado em *Cidade de Deus* que ultrapasse esses registros do discurso de poder, seja aquele mais relacionado com a repressão como prática de punição naturalizada, seja aquele mais relacionado com a possibilidade de um produto nos meios de comunicação de massa. Logo no começo do filme, é perceptível quando alguma coisa de “anormal” ocorre como a morte da mulher do Paraíba, alguém da própria favela chama a polícia e, junto com ela, chega a imprensa sensacionalista para fazer matérias do tipo: “Paraíba enterra a mulher viva na Cidade de Deus”, que são parte ativa da construção da favela como lugar de atrocidades que deve ser evitado. A mulher do Paraíba mantém relações sexuais com Marreco. Quando

descobre o adultério, o marido a mata com uma pá e a enterra na sua própria casa durante a madrugada.

Além de Buscapé, os inconvenientes do roubo como prática da criminalidade antes dominante são perceptíveis, desde nos anos 1970, quando Zé Pequeno em rápida conversa com Bené, seu amigo e companheiro de infância, lhe faz ver como Cebola e os outros membros da facção que vendiam drogas na boca do AP¹¹⁴ estavam ganhando muito dinheiro. Carros, jóias no pescoço, braceletes dourados, dinheiro para cerveja, petiscos na mesa de bar, além da presença de armas de fogo e de mulheres. Estes são os elementos associados ao grupo de Cebola, que atestam o poder dos membros da facção inimiga de Zé Pequeno. Não há uma ruptura entre os membros das facções envolvidos com a guerra do tráfico de drogas e a comunidade de moradores habitantes da favela.

No entanto, há uma tensão entre as facções criminosas pelo controle dos pontos de venda de drogas. Essa transformação nas práticas do crime é patente em Cebola, mas também em Zé Pequeno, o traficante mais violento da *Cidade de Deus*, disposto a fazer qualquer coisa para assumir o controle da favela. Ao mesmo tempo em que o tráfico altera a criminalidade como prática do subalterno, habitante da favela que vive o peso de uma acirrada desigualdade, a possibilidade de enriquecimento fácil que ele promete reinventa o personagem de Pequeno através da seqüência do seu batismo, quando ele aparece num pacto com Exu, com o objetivo de manter seu “corpo fechado”, livre das ações de inimigos que podem matá-lo.

O antigo Dadinho incorpora um devir-povo voltado à futura guerra das facções que se aproxima. Ao mesmo tempo em que seu nome é alterado para Zé Pequeno¹¹⁵, a recomendação do conselheiro religioso é não “furunfar com a guia, porque senão Zé Pequeno vai morrer¹¹⁶”.

Há claramente um fio entre as práticas da facção que, no caso de Zé Pequeno, se articulam com o começo da guerra, e o modo como o subalterno se reconstrói como traficante e líder de bando em função da transformação do modelo de criminalidade do assalto, que agora, é ampliado para o negócio mais rentável do tráfico de cocaína. A reinvenção de si que o devir-povo incorpora através da consulta do personagem ao mestre da Umbanda associa-se a uma preparação para a guerra. O batismo, ao mesmo tempo em que concorre para uma auto-imagem de Zé Pequeno como traficante cruel, torna possível a migração dessa força negativa para o sistema religioso da Umbanda, como uma referência popular capturada como responsável pelo agenciamento de uma força do mal¹¹⁷.

Em *Carandiru*, o devir-povo torna possível a construção da história do presídio no período imediatamente anterior a sua destruição autorizada, em 1992, pelo então governo de

São Paulo, como solução para a insegurança e as condições precárias da vida dos presos associadas a uma série de problemas como o excesso de lotação, o problema da AIDS, a violência do tráfico, o consumo de drogas e os constantes assassinatos. A história do Carandiru articula-se tanto com o manejo da população carcerária e a implantação de políticas públicas de higienização e de controle de doenças, quanto mantém relações com práticas de esquecimento destes mesmos segmentos por parte do Estado.

Além da localização do subalterno de forma aproximada ao duplo espaço da favela e do presídio, para o Estado interessa o controle sobre o que pode e o que não pode ser lembrado. Há toda uma economia da destruição da memória do outro como parte de uma política preocupada em manter o controle biopolítico sobre a população carcerária diante de problemas como o excesso de lotação, mas também diante das forças políticas que regulam o período pós-ditatorial no Brasil.

Essa destruição da memória associa-se à relação do detento com sua cena familiar. Enquanto a família se relaciona com o passado, a prisão articula-se com a administração dos encontros pelo personagem do diretor que expressa o Estado. Por “administração dos encontros”, entende-se a formação de um sistema de seleção daqueles encontros possíveis e daqueles que não o são. Ao saber que sua filha menor não lembrava mais do rosto do pai, seu Chico, um dos presos mais antigos, famoso pelo hábito de soltar balões e pelo bom comportamento, pede permissão ao diretor para ter um encontro com sua filha fora do horário de visita, pois ele não a quer no meio dos outros presos.

Seu pedido não expressa um direito, mas um privilégio e uma transgressão, pois o que o subalterno pretende é ver sua filha fora do tempo permitido. Ao ouvir o pedido, o diretor da instituição lhe pergunta: “e se todos os presos daqui me pedirem isso?”¹¹⁸

O projeto da destruição do presídio pode ser lido como o controle da memória desse outro subalterno que habita a cadeia. Entretanto, dois aspectos devem ser levados em consideração. O apagamento da memória dos presos não se dirige apenas à organização do sistema dos encontros com a família, mas se relaciona também com a ocultação das condições de vida oferecidas ali dentro. O apagamento é duplo, pois envolve não apenas a vida pessoal dos detentos, mas participa da gestão do presídio (diretor) para a sociedade nas suas relações com a opinião pública e com o Estado. Quando a rebelião começa, um dos presos argumenta que o motivo da entrada do batalhão de choque no presídio, que resultou na chacina de 111 presos¹¹⁹, era preventivo. Como se estava em ano de eleição, interessava ao Estado evitar que a imprensa manchasse de vermelho a campanha do candidato da situação.

Ademais, esse apagamento da memória através da administração dos encontros dos presos com seus familiares, além das condições de vida do subalterno amotinado na cadeia, articula-se com a adoção de técnicas de controle da população em tempos pós-ditatoriais, tornando possível uma articulação entre o esquecimento acionado pelo Estado sobre os presos do Carandiru, e um modelo de governabilidade democrático produzido em favor da permanência dos privilégios das classes médias, brancas, sujeitos reconhecidos como membros da sociedade.

O esquecimento, portanto, torna-se elemento de controle, cujo objetivo é manter as massas desmemoriadas em favor não da ausência de técnicas mais sutis, mas de reinvenções sucessivas de técnicas outrora dominantes no controle do Estado. Nem em *Carandiru* nem em *Cidade de Deus*, é possível se falar de espacialidades dominantes, nem tampouco de populações privilegiadas pelas políticas de construção da cidadania anunciadas desde os anos 1960. O que está em jogo é o duplo espaço da favela e do presídio associado à elaboração da dupla condição do subalterno, pobre e negro-mestiço, mas também à emergência de técnicas de dominação localizadas tanto na invasão do batalhão na cadeia, quanto na demolição do presídio em suas relações com a redemocratização, a desigualdade e o crime organizado.

O estopim que levou ao processo da explosão do Carandiru foi a rebelião. Não há motivo aparente para a ação da polícia, pois, logo que a rebelião se instala e o batalhão chega ao local para controlar a situação, todos os presos acatam imediatamente o pedido do diretor de devolver suas armas e voltarem para suas celas. A situação estava controlada, não havia motivo que legitimasse a ação da polícia, senão o fato de que seus interesses estavam ligados à possibilidade de eliminar aquelas vozes subalternas e não em resolver o problema.

Existe um conjunto de práticas de violência já naturalizadas, acionadas pelo Estado sobre os subalternos como forma de garantir a manutenção da ordem em benefício dos segmentos privilegiados com o governo democrático a partir dos anos 1980 e nos anos 1990, quando se consolida a democracia. Quando se fala da “obrigação da polícia em resolver a situação”, não está em cogitação melhorar as condições de vida no presídio, nem o reconhecimento desse subalterno, mas a restituição de um controle perdido momentaneamente por conta da ameaça de rebelião. Todos sabiam que o motivo da ação policial estava relacionado ao fato de que reprimir e manter a situação controlada fora dos holofotes da imprensa eram alternativas melhores do que atender às reivindicações dos presos e atrair a atenção desta última.

O devir-povo instaura o presídio e a favela em *Carandiru* (Hector Babenco, 2003) e em *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2004) como duplo lugar do subalterno, mas também

se articula com o apagamento da memória dos presos (*Carandiru*) e com as práticas de violência acionadas pela guerra do tráfico nas favelas (*Cidade de Deus*), como forma de fazer o subalterno falar para além dos discursos dominantes. O devir-povo torna-se, portanto, invenção do subalterno em um contexto marcado pela consolidação da democracia na política brasileira. Ao focalizar o subalterno, os dois filmes não o consideram através de suas relações com os movimentos políticos nos anos 1960 como em *Quase dois irmãos*, quando, naquele contexto, a rebelião dos presos comuns e o nascimento da facção criminosa representavam tudo o que não podia ter acontecido para a perspectiva de um governo popular no Brasil.

Um detalhe nessa reconstrução do subalterno em *Cidade de Deus* é como a morte de Zé Pequeno alimenta a impossibilidade da cidadania e o reconhecimento daqueles que se envolvem no tráfico. Como Zé é morto pelo pessoal da Caixa Baixa, tudo retorna novamente ao ponto inicial. As relações de força são novamente desenhadas, ficando os novos líderes responsáveis pela defesa dos pontos de venda de drogas como forma de garantir um controle mais geral sobre o tráfico de drogas na comunidade. Não há a alternativa do subalterno de abandonar tal posição, mas o devir-povo é perceptível na sucessão dos líderes, decorrente da morte ainda jovem do chefe e do reajuste que ela implica nas forças da favela, tendo em vista que seus agressores ainda são crianças, traficantes recém-ingressos no crime.

Como o traficante morto não significa um modelo único para todo aquele que se inicia no tráfico e no controle da facção, desta vez o controle emerge com a nova geração. Do mesmo modo que as diferenças entre Zé Pequeno e Bené no controle da facção, o antigo Dadinho não representa o futuro para aqueles meninos que o mataram e, com sua morte, assumem o controle da situação. Somente existe subalternidade como diferença em relação aos discursos instituídos, por causa disto, o retorno do subalterno que a morte do líder da facção põe em cena é sempre o retorno do outro.

O antigo líder está morto, aquele que prematuramente assume o controle não caminha, por assim dizer, para uma relação de semelhança com as práticas de criminalidade outrora admitidas. Como tráfico de drogas, a atividade criminosa se reinventa em novas práticas admitidas nas relações com os moradores e com os membros das outras facções.

No *Carandiru*, o retorno se dá com a demolição. O que está em jogo não é a eliminação das técnicas de controle do Estado herdadas dos tempos do autoritarismo, pois a demolição apaga os abusos sofridos por conta de um modelo de governabilidade, mas o que deve ser frisado é que a demolição do presídio no filme não significa a eliminação das relações de subalternidade. Não está em jogo a demolição da subalternidade e o reconhecimento de “alguém”. Ao contrário, a morte do Carandiru expõe o processo de

subalternização e de maus tratos do Estado sobre os segmentos subalternos, ao tempo em que torna possível a reconfiguração de estratégias de controle já admitidas.

A posição minoritária do devir-povo presente nos depoimentos dos amotinados reúne as condições para a criação de histórias subalternas no cinema, expondo uma gama de estratégias de violência naturalizadas e apagadas em função do racismo de Estado e da produção da desigualdade social, processos intensificados, apesar da redemocratização, por um sistema político que prevê a exclusão dos habitantes da favela e do presídio.

Desde os anos 1960, a memória tem sido objeto do cinema brasileiro. Em *Deus e o diabo na terra do sol*, ela estava ligada ao resgate da memória popular posta em movimento pelo devir-justiça de Corisco, o Cangaceiro que, na luta contra o Estado por ter matado Lampião e Maria Bonita, tornava visível a invenção de um Brasil pré-moderno, dissociado do projeto de modernização dos militares e das elites.

Em *Carandiru*, a destruição do presídio recoloca essa mesma questão da memória e da construção da subalternidade como um processo acionado pelos discursos dominantes, resultante tanto das políticas de controle do Estado em tempos democráticos, quanto dos interesses da indústria cultural na criação de histórias com bilheterias cada vez mais significativas. A diferença é que, agora, o que está em jogo não é a memória do sertanejo pobre de um Brasil rural, mas a memória das populações minoritárias compostas pelos segmentos marginalizados que nasceram e cresceram na favela e foram capturados em seus delitos.

4.2 HISTÓRIAS DIFERENTES

Em *Cidade de Deus* e *Carandiru*, conta-se a história do subalterno. Contudo, quando sua figuração torna-se um estereótipo, tudo ocorre como se fosse possível um sentido estável de humanidade, de mundo e de pensamento, mas também a emergência de um Estado, de um Exército e de um indivíduo que fale em seu próprio nome. O discurso da violência constrói o estereótipo dos segmentos marginalizados articulado tanto com a consolidação da indústria cultural e as prerrogativas do Estado democrático, quanto com o tráfico de drogas no Brasil, bem como com o lugar do traficante na estrutura social e nas relações sociais dentro e fora da favela.

Deleuze mostrou como Estado e sujeito não estão separados. Do ponto de vista dos discursos dominantes, há sempre um Estado no sujeito no momento em que o nascimento do

subalterno não pode ser pensado como devir, como vir-a-ser que torna possível a emergência do discurso como um permanente movimento de constituição de forças, relacionado com lugares de poder inscritos na sociedade. O subalterno não está pronto, mas isto não significa que seja vazio como um lugar de carência ou, quiçá, que incorpore a condição de ser um corpo inerte de preso amarrado à camisa de força que o discurso do estereótipo lhe impõe.

O objetivo não é focalizar corpos sobre os corredores do *Carandiru* ou entre as vielas nas madrugadas da Cidade de Deus, associados a uma superfície vazia que os precede, mas, ao contrário, assim como o devir-Estado está dentro do sujeito, o presídio e a favela estão dentro do corpo do subalterno, à semelhança do modo como este subalterno resulta de um devir-invenção de si para além dos discursos do estereótipo. Corredor e viela não são opostos, mas os movimentos dos presos no *Carandiru* e da facção criminosa em *Cidade de Deus* tornam possível a construção do corpo subalterno.

A figuração do subalterno no cinema não ocupa o mesmo lugar de um olhar interessado em apresentar o homem do poder, nem é um problema resolvido de forma definitiva no cinema brasileiro dos anos 2000. A questão se encontrava presente desde os anos 1960, em filmes como *Deus e o diabo na terra do sol*, quando ao sertanejo era associada a potência de invenção de um povo pobre que não se reconhecia nos mitos de um Brasil postergado para o futuro. O que está em jogo em *Cidade de Deus* e *Carandiru* é o retorno desse outro subalternizado pelas políticas de Estado, que se articulam com condições históricas diferentes, no sentido de promover outra figuração do subalterno.

Quando se debruça sobre o cinema brasileiro do final dos anos 1990 e início da década de 2000, é perceptível a emergência de outra figuração dos segmentos marginalizados, produzida a partir de determinadas condições pautadas pela consolidação da democracia, pelo crime organizado em todo o país e pelo empobrecimento a partir dos anos 1980. É importante apontar, entretanto, algumas diferenças para além do aspecto econômico entre os modos como o subalterno vai ser inventado em *Cidade de Deus* e em *Carandiru*, quando comparados com a estratégia que o Cinema Novo e, particularmente, *Deus e o diabo na terra do sol*, acionou para dar conta de tal invenção.

Em princípio, a diferença mais óbvia associa-se ao lugar desse subalterno se manifestar, que não é mais o interior de um Brasil pobre em uma região tradicional decadente, mas a periferia das grandes cidades (a favela) e o presídio. Uma segunda diferença diz respeito à confecção desta imagem do outro não como a resultante de um conflito entre ricos e pobres, mas como a expressão de uma violência complexa que envolve todo um conjunto de práticas de facções criminosas organizadas em torno do tráfico de drogas.

Não se trata de personagens complexos, abalados por conflitos existenciais ou devires religiosos, mas o objetivo é tornar tudo superficial nas histórias que são contadas. Quando se fala da superficialidade do cinema dos anos 1990/2000 em relação ao Cinema Novo, o objetivo não é reforçar o caráter negativo das imagens em *Cidade de Deus* e *Carandiru*, reproduzindo a distinção entre as cópias bem-fundadas e os simulacros, como cópias mal-fundadas, mas o foco é tornar visível o oculto. O que interessa é a ação, a velocidade e a agilidade dos discursos, bem como a adoção de uma posição positiva acerca do que estes discursos têm a dizer. O subalterno não cabe no decalque de uma realidade que o precede, mas, como simulacro, sua figuração no cinema interioriza a disparidade, sua força é tornar-se cópia mal-fundada:

“(...) O simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista. Em suma, há no simulacro um devir-louco, um devir ilimitado como o de Filebo em que ‘o mais e o menos vão sempre á frente’, um devir sempre outro, um devir subversivo das profundidades, hábil a esquivar o igual, o limite, o Mesmo ou o Semelhante (sic) (...)”¹²⁰.

Se no tópico anterior buscou-se evidenciar como o devir-povo tornava possível a criação de histórias no cinema brasileiro, cabe perguntar agora quem conta estas pequenas histórias mal-fundadas? Antes de adentrar na questão, é importante compreender como a fabricação do subalterno em *Cidade de Deus* e *Carandiru* articula-se tanto com uma determinação de mercado, quanto com a figuração de uma violência social presente no cinema desde os anos 1960, com Manoel e os outros personagens de *Deus e o diabo na terra do sol*. O predomínio do cinema narrativo atualmente não resulta apenas da vontade individual de seus diretores, mas traduz um conjunto de forças que constituem o contexto de produção contemporâneo. O que se busca não é um cinema autoral, mas um cinema que conte boas histórias e seja reconhecido no mercado.

Por outro lado, as histórias, em que pese o uso de *flashbacks*, repetições, retornos e/ou fragmentações as mais diversas, inventam o subalterno em *Cidade de Deus* e *Carandiru* numa relação de retorno com um modelo de cinema em muito aproximado de um projeto de resistência ao Estado no contexto da ditadura. Há a apelação de mercado e, simultaneamente, o retorno aos ensinamentos herdados do Cinema Novo como cinema político moderno no Brasil articulado com a resistência.

Em paralelo a essas forças, há a dimensão mercadológica, que se interessa por boas histórias, principalmente histórias autorizadas pelo ponto de vista de um personagem-narrador. Em *Cidade de Deus*, quem conta a história do condomínio desde sua fundação nos

anos 1960 até a explosão do tráfico nos anos 1970 é Buscapé. Menino pobre e negro-mestiço, irmão do finado Marreco, um dos integrantes do antigo Trio Ternura assassinado por Zé Pequeno ainda quando se chamava Dadinho. Desde criança, o tráfico e a violência sempre estiveram perto do personagem, que era morador da comunidade, tinha irmão traficante, pai peixeiro e não se reconhecia nas relações que o contexto impunha.

Nos anos 1960, na cena do banho de rio com um amigo, Buscapé ainda menino lhe confessa que não quer ser peixeiro como seu pai, pois ele “fede”. Não quer ser bandido tampouco, pois tem medo de “tomar tiro”. Não sabe atirar, não gosta e não tem a menor vocação para a facção criminosa, seja de Zé Pequeno de quem sentia um medo muito grande por ele ter matado seu irmão, seja de Cebola, a quem procurava anos mais tarde quando queria fumar maconha com Angélica, filha de um militar, bonita e “a única das cocotas que transava”. Ao mesmo tempo em que reconhece seu pertencimento ao local, indicando as posições de sua cena familiar na comunidade, seu desejo é ser diferente, ser outro, nem peixeiro nem traficante.

Em *Carandiru*, quem conta a história é o médico. Não se trata de um preso nem do diretor do presídio, mas a figura do médico é também um personagem do presídio e, como voz autorizada, está associado ao exercício de técnicas de controle da população carcerária. Seu objetivo é deter o avanço da AIDS, mas também colonizar¹²¹ a rotina dos presos diante de critérios de higienização e de tratamento do corpo, articulados com a posição social que ocupa e não com a melhoria das condições de vida dos subalternos.

De classe média, reconhecido como branco e com formação profissional, o médico, numa referência ao Dr. Dráuzio Varela, autor do livro *Estação Carandiru*, passa a ouvir os presos para saber sobre seus passados, os motivos pelos quais foram capturados, como vivem, se fazem sexo ou não, como, com quem, com qual regularidade e etc. Trata-se de uma anamnese¹²² e ao mesmo tempo uma convocação. Como propedêutica prevista na prática da medicina através da relação médico *versus* paciente, a presença do doutor fazendo perguntas articula-se com a vontade de saber sobre a vida dos detentos como forma de lhes prescrever os medicamentos que precisam, seja por causa da AIDS ou da tuberculose, seja também pelo estresse de seu Pires.

Se Buscapé é morador da *Cidade de Deus*, mas não comunga com o lugar de subalterno, pobre, excluído da possibilidade de um trabalho com carteira assinada, o médico do Carandiru, ao contrário, não tem relações prévias com aqueles presos. Pelo menos de início, suas relações são profissionais e diversos são os momentos em que o personagem

hesita se deve ou não retornar ao trabalho no dia seguinte. Trata-se de um trabalho, mas também de um idealismo¹²³ articulado com um projeto de transformação social.

Existe uma relação de Buscapé com a comunidade, mesmo que ela não implique um pertencimento do tipo paradigmático como parece se observar entre os líderes das facções criminosas. Ele cresceu lá, mas, ao contrário de seu pai e de seu irmão mais velho, não deseja ser nem peixeiro nem traficante. Ao mesmo tempo em que se reconhece como parte da Cidade de Deus, seja porque mantém relações com outros moradores, seja porque participa dos acontecimentos sociais como a despedida de Bené, o narrador não inventa seu lugar na sociedade da mesma forma que os moradores ligados ao tráfico ou aqueles que não se envolveram com as drogas.

Buscapé é outro. Seu interesse por fotografia é emblemático dessa diferença, ao mesmo tempo em que a fotografia o aproxima do mundo fora da favela através das relações com o jornal e com a possibilidade de ganhar algum dinheiro. Em determinada cena do filme, quando Zé Pequeno procura alguém para fazer a foto do bando, saber tirar fotografia coloca Buscapé numa posição distinta tanto da do bandido, quanto da do morador que não se envolve com o tráfico.

O aprendiz de fotógrafo se coloca no exterior das relações de subalternidade peculiares aos moradores que também não aderiram à guerra das facções. Sua única saída é a fotografia, tanto como forma de ser reconhecido como “alguém”, quanto como meio de reunir poder suficiente e reverter sua situação de vida com a história da *Cidade de Deus*. Ele é morador, mas é estrangeiro também. Por “estrangeiro”, entende-se aquele que não é natural, que, portanto, não naturaliza sua condição de subalterno diante do conjunto de forças que organiza as duras condições de vida presentes na favela, mas sua marca é a da problematização, da inquietação sobre seus próprios limites. É e não é simultaneamente. Sua posição é de colaboração entre as facções e o jornal, mas também é de devir. Trata-se de um “ninguém” que quer ser “alguém”. Por conta do desejo de habitar outra condição, para os jornalistas, Buscapé é quem melhor pode contar a história da guerra das facções.

No caso do médico, a relação entre sua história de vida e a dos presos é inexistente. O narrador não é revestido desta condição orgânica de ser “ninguém”, nem se aproxima da força plástica capaz de fazer Buscapé oscilar entre “ser outro” ou “não ser”, mas se apresenta como um estrangeiro diante dos presos.

No primeiro momento, há o médico e os presos como duas posições diferentes. Sua necessidade é conhecê-los, ouvir seus depoimentos para entender suas circunstâncias de vida. A obrigação dos amotinados é permitir esse conhecimento do doutor como forma de ser

ajudado pelo outro. A ajuda vem sempre de fora. Trata-se de uma prática de saber e de poder, mas também da colocação de duas posições distintas.

À medida que interage com os presos, o médico vai se tornando familiar. Por “familiar”, entende-se um comportamento recorrente do doutor como um duplo movimento de saber e poder, articulado com sua conversão de estrangeiro em elemento habitual. Os depoimentos dos amotinados sentados em frente a sua mesa de trabalho tornam visível essa aproximação entre o que vem de fora por objetivos que são “nobres” e o corpo da população carcerária (*indoor*), que vive num inferno entregue a toda sorte de problemas. Entre a posição destacada daquele que vem de fora e a carência dos que vivem naquela situação, o exemplo mais significativo dessa aproximação entre o profissional e os detentos, mas também entre duas realidades constitutivas do processo de consolidação da democracia no Brasil, encontra-se na relação do doutor com Sem Chance, preso com bom comportamento que se torna seu auxiliar, realizando alguns procedimentos como aplicar injeções, coletar sangue, ajudar com os outros pacientes e fazer os prontuários.

Ao contrário da maioria, Sem Chance conquista um alvará de soltura, mas estranhamente sua primeira reação é de tristeza, pois não deseja sair do presídio. A razão de seu conflito encontra-se em outro preso, um travesti com quem se casa na cadeia num desacato às heteronormatividades. Esse desmonte da organização familiar encontra-se na relação do parceiro de Sem Chance com a família dele, particularmente com o pai, que não admite a homossexualidade do filho, nem tampouco a invenção como travesti que ele atualiza do feminino, na condição de mulher de Sem Chance.

Na cerimônia de casamento, Sem Chance anuncia aos seus convidados (entre eles o doutor e toda a comunidade *gay* da cadeia) que está ganhando a liberdade com a meta de aproveitar os ensinamentos do médico e montar seu próprio consultório. Seu objetivo é fazer outro doutor do Carandiru fora da cadeia. Este último funciona como modelo para a invenção do devir-povo de Sem Chance como uma cópia bem-fundada, mas tão logo se percebe sua condição desfavorecida, o nome que lhe foi atribuído é indicativo da impossibilidade do personagem para o exercício da medicina, sua posição torna-se simulacro: Sem Chance de ser médico.

As atribuições de Buscapé e do doutor diante das forças que organizam os contextos a serem inventados nas histórias modificam-se significativamente se este narrador é morador da favela ou se, ao contrário, pertence à população brasileira que se beneficiou com a distensão política e conseguiu ser reconhecido como cidadão. Apesar de ambos não serem

bandidos, mesmo habitando a favela e o presídio como duplo lugar de construção da subalternidade, enquanto Buscapé continua a ser um “ninguém”, o doutor é “alguém”.

O significado do médico no *Carandiru* é o reconhecimento de seu poder distinto em relação aos presos, mas também em relação ao lugar de Buscapé. Esse fosso é visível quando o personagem foi demitido por “justa causa” do supermercado onde trabalhava. Na seqüência, os meninos da Caixa Baixa invadem o estabelecimento para assaltá-lo. No meio da operação, encontram por coincidência Buscapé trabalhando e o cumprimentam. Em seguida, os seguranças desconfiam dos garotos e os abordam. Acuados, os meninos conseguem escapar com os objetos roubados. Buscapé é acusado pelo seu patrão de estar envolvido no assalto e é despedido sem nenhum direito.

No que diz respeito ao médico, mesmo que ele também não seja um bandido, sua situação não é a mesma. O atributo de saber de Buscapé é sua condição orgânica. É ela que o torna “autorizado” a contar tal história. Não se trata de um saber como o do médico, mas de um “saber doméstico” proveniente de sua história de vida. O saber doméstico, ao contrário do saber teórico ou político, demanda uma história de vida e se regula pelo pertencimento a tradições estabelecidas¹²⁴.

O atributo de saber do médico é diverso, pois se articula com técnicas de normatização da população carcerária. Este descompasso entre os saberes do médico e do preso é visível na seqüência em que o primeiro acaba seu expediente de trabalho e se dirige ao portão do presídio para voltar para casa. Quando chega à portaria, já tarde da noite, o encarregado da segurança lhe pergunta quem ele é. O doutor responde que é o médico, que estava trabalhando até aquele horário e lhe pede para abrir a porta. Depois de alguns minutos, o porteiro retorna pedindo desculpas e abre a porta imediatamente. Enquanto o doutor vai embora, Seu Pires lhe pergunta, pelo buraco da porta de ferro, se ele vai voltar.

O narrador ocupa uma posição privilegiada naquele contexto prisional, que lhe serve como lugar de trabalho e como experiência para contar uma história. O contar a história torna-se necessário para seu reconhecimento como posição dominante. O preso é o outro, o subalterno que, como devir e como objeto da história, se inventa tanto através da memória de suas vidas pessoais inscritas nos depoimentos, quanto pela organização da facção criminosa do tráfico como um modo de agir dentro da cadeia, articulado tanto com o aumento de poder e a possibilidade de ser reconhecido socialmente, quanto com as estratégias de atuação herdadas dos movimentos de esquerda dos anos 1960.

A posição do médico no *Carandiru* difere da posição de Buscapé em *Cidade de Deus*. Existe toda uma conexão de saber e de poder na construção dos narradores. O que está

em foco não é a defesa de um ou de outro saber, nem a localização do subalterno como um saber menor numa hierarquia admitida no discurso dominante. Interessa a geopolítica das posições não para tornar visíveis lugares de enunciação definitivos na estrutura social, mas como condição de possibilidade para a elaboração de diferentes histórias no cinema, articuladas com o aumento de público e o retorno da questão da subalternidade deixada desde os anos 1960 pelo Cinema Novo, como já visto.

O saber de Buscapé não é reconhecido, justamente porque se articula diretamente com sua experiência de vida subalterna. Seu desejo é ser foto-jornalista para ser alguém, mas inicialmente o emprego que lhe foi permitido foi como jornalista. Do ponto de vista dominante, o personagem articula-se com uma ausência de saber associada a sua condição de “não ser” ou de “ser-outro”. Não há conciliação entre ser portador de um saber e, simultaneamente, ser apagado como um “ninguém” pelas políticas de construção da subalternidade existentes.

Tal anulação do personagem, visível no modo como o personagem se localiza como personagem-narrador-subalterno em *Cidade de Deus*, em contraposição ao médico como personagem-narrador-reconhecido em *Carandiru*, se expressa ainda pelo seu nome. Buscapé não é um nome próprio, mas uma alcunha, o personagem apresenta-se numa relação com o devir-povo, com o devir-favela e o devir-presídio. Buscapé não é o nome de “alguém”, mas do subalterno, isto é, do personagem em devir. Depois das fotos do bando de Zé Pequeno, o antigo morador da Cidade de Deus que era ninguém perde sua virgindade com uma jornalista e é admitido como estagiário no jornal. A partir de agora, ao mesmo tempo em que se torna adulto, adquire vida sexual, seu nome é outro. Torna-se Wilson.

O saber do médico é dominante, sua força não decorre de uma história de vida na cadeia ou do devir-subalterno como força de combate contra a política do apagamento do passado por parte da direção, mas de todo um aparato de técnicas médicas que, por sua vez, o identificam como sujeito socialmente reconhecido. Da mesma forma que Buscapé, o médico não é chamado pelo nome próprio. Contudo, o termo “doutor”, usado como pronome de tratamento, pressupõe o reconhecimento de uma posição de destaque na estrutura social.

As histórias inventam o subalterno para além do estereótipo do traficante ou do “favelado”, a partir de diversas estratégias que preenchem o vazio deixado na favela concebida apenas como lugar de criminalidade. O devir-povo que o subalterno habita não corrobora esse vazio. Para além deste último, torna-se necessário pensar em construção, invenção de si como invenção do outro, mas também do mundo.

Em *Cidade de Deus*, o devir-povo alinha-se à construção da guerra das facções organizadas e, neste sentido, a figuração da violência se distingue daquela violência social contra o subalterno, apresentada em função do posicionamento de classe de Manoel, Rosa e os outros personagens de *Deus e o diabo na terra do sol*. O que está em primeiro plano é a guerra entre Zé Pequeno e seus inimigos. Em *Carandiru*, o que ganha primeiro plano é a construção do presídio como lugar do subalterno e, neste sentido, a facção criminosa, em que pese o conjunto das técnicas de vigilância e de punição utilizadas pela diretoria da instituição penitenciária, permanece dando as cartas no processo de organização das relações na cadeia.

Em ambas as histórias, o tráfico de drogas, com todas as práticas de violência que lhe são decorrentes, funciona como agência de disseminação de uma série de invenções do subalterno tanto para além das políticas do estereótipo, que visam sua estabilização como um vazio dentro do aparelho de Estado, quanto para além da legalidade dos dispositivos de um Estado democrático de direito, que não foi capaz de pressupor a existência do subalterno na história da vida política, isto é, como sujeito reconhecido nos seus direitos, inalienáveis segundo a Constituição.

4.3 A FACÇÃO CRIMINOSA EM *CIDADE DE DEUS* E *CARANDIRU*

O devir-povo em *Cidade de Deus* e em *Carandiru* torna possível a invenção de histórias envolvendo a favela e o presídio como espaços de subalternização ou, conforme foi trabalhado no tópico anterior, ele reúne as circunstâncias possíveis à emergência da violência do tráfico de drogas no cinemanovo-cinemanovo como o retorno do modelo do Cinema Novo que, agora, concentra-se na tentativa de garantir o retorno financeiro dos lançamentos, juntamente com a possibilidade de seus diretores e de toda a equipe técnica ganharem prêmios em *Hollywood*.

O subalterno não apenas se encontra numa posição inferior no modelo de subjetividade proposto pelos segmentos dominantes, movimentando simultaneamente registros de classe, raça e gênero, mas se articula com o imprevisível, o exterior das políticas públicas relacionadas a um modelo abstrato de cidadania, como um privilégio conferido apenas às classes média e alta. Para quem não habita estes últimos lugares, a cidadania no Brasil somente pode ser entendida como um devir alinhado à força regenerativa dos segmentos subalternos para inventarem uma vida nas favelas e nos presídios de um país racista, que se preocupou, conforme mostrou Valladares no seu livro já citado, em associar a favela sistematicamente a tudo o que é feio, disforme e não deve ser mostrado.

Nada está garantido nessa invenção, porque os direitos desses últimos não foram atendidos com a transição do regime autoritário para o sistema democrático. Da mesma forma, quando se fala nos serviços prometidos pelo discurso da modernização dos militares nos anos 1960, não se pretende entender tal projeto como uma realidade conquistada para todos, mas, ao contrário, para os subalternos a cidadania articula-se com um Brasil do porvir.

Em *Cidade de Deus*, há uma relação entre o devir-povo e a emergência das facções criminosas articuladas com transformações na vida política do Brasil, como a convivência a partir dos anos 1970 entre os presos políticos e os presos comuns, e o surgimento do crime organizado como um desdobramento de tal processo. A pesquisa não pretende comparar os processos de invenção nos movimentos dos anos 1960, através da promessa de um governo socialista que atendesse aos interesses dos pobres, com os modos pelos quais a facção criminosa desloca os lugares que lhes foram previstos pelos estereótipos dominantes.

Se os direitos dos subalternos não são cogitados, a guerra do tráfico em *Cidade de Deus*, e a violência decorrente da facção criminosa em *Carandiru*, como subprodutos desse contexto socioeconômico, são acontecimentos políticos que apontam para a invenção dos marginalizados de forma inversamente associada às promessas estabilizadas de cidadania operadas como peça-chave dos discursos de poder.

São três as forças que organizam o devir-povo em *Cidade de Deus*: Zé Pequeno, Mané Galinha e Cebola. A força de invenção associa-se aos processos de singularização em torno das práticas autorizadas pelo líder da facção, que não devem ser compreendidos como individualidade. Zé Pequeno, Mané galinha e Cebola não são identidades fechadas, mas subjetividades nômades articuladas com uma vida aquém das políticas de Estado de reconhecimento do indivíduo, que só atingem aqueles de classe média, brancos e masculinos. O subalterno não é cidadão, não se regula pela lógica da identidade ou com o reconhecimento social das minorias, mas como singularidade:

“(…) Identidade e singularidade são duas coisas completamente diferentes. A singularidade é um conceito existencial; já a identidade é um conceito de referenciação, de circunscrição da realidade a quadros de referência, quadros esses que podem ser imaginários (...) (sic) aquilo que eu chamo de processos de singularização poder simplesmente viver, sobreviver num determinado lugar, num determinado momento, ser gente mesmo não tem nada a ver com identidade (coisas do tipo: meu nome é Félix Guattari e estou aqui). Tem a ver, sim, com a maneira como, em princípio todos os elementos que constituem o ego funcionam e se articulam; ou seja, a maneira como a gente sente, como a gente respira, como a gente tem ou não vontade de falar, de estar aqui ou ir embora ... (sic) (...)”¹²⁵.

Os processos que a guerra do tráfico aciona não chegam a se totalizar em um sujeito estabilizado e reconhecido pelas políticas de Estado. Não é possível que o subalterno habite um lugar próprio e goze dos direitos prometidos pela modernização. Nem a favela nem o presídio são lugares próprios, não se trata de entidades, mas de devires. Sem um lugar próprio e sem possibilidade de ser “alguém”, o subalterno “ninguém” torna-se um devir-singularização, processo de invenção de si mesmo que escapa dos esquemas mobilizados pelos poderes instituídos de reconhecimento das minorias como forma de controle.

O que define Zé Pequeno, Mané Galinha e Cebola, não aponta para o reconhecimento das minorias na história da vida social brasileira. Quando se focalizam as relações sociais na favela e no presídio como duplo lugar da subalternidade, não há um reconhecimento do outro como indivíduo, mas apenas como um nome. Em nome da produção do medo que ele opera na comunidade e nos membros das facções inimigas, o nome do líder da facção somente pode ser definido pelas relações com outros nomes.

É todo um emparelhamento dos nomes que se estabelece como critério que organiza tanto o devir-povo da facção, em função do controle dos pontos de venda de drogas, quanto torna possível o reconhecimento do seu líder apenas pela força de suas ações e nunca pelos seus direitos como cidadão, mesmo que isto implique numa ação organizada das outras facções com o objetivo de matá-lo, ou na captura de sua imagem como informação nos jornais¹²⁶.

Em *Carandiru*, existem três lugares na construção do presídio como expressão de um devir-povo ou como um processo de construção da subalternidade. O sistema prisional não é uma totalidade, mas uma realidade múltipla. As forças que organizam essa construção estão ancoradas nas estratégias da instituição, da facção e da medicalização, atualizadas pelo diretor do Carandiru, pelos presos ligados ao tráfico e pelo médico.

Cada preso possui uma função na organização do bando, deixando exposta uma diferença com relação a *Cidade de Deus*. Neste último, a facção reina soberana. Não há limites para o desejo de traficantes como Zé Pequeno, Cebola e Mané Galinha. Discreta, a presença do Estado se constitui somente pela troca de tiro¹²⁷ e pela compra de armamentos da polícia, mas também pela inscrição da guerra do tráfico como tema nos meios de comunicação de massa¹²⁸ e pelas propinas¹²⁹ que Zé Pequeno paga para não ser preso. Existe um sistema de comunicação do tráfico com determinadas instâncias sociais, mas isto não significa que Zé Pequeno tenha que negociar seus objetivos.

Em *Carandiru*, a facção é apresentada de outra forma, até pelo fato de ela estar circunscrita no ambiente carcerário, onde é ostensiva a presença do Estado através de técnicas

de vigilância e do controle da população, como se pode atestar pelas consultas médicas como forma de inibir o contágio de doenças como a AIDS, pelo jogo de futebol, pela punição da direção sobre seu Chico entre outros. No que diz respeito ao tráfico, cada preso fica responsável por uma atividade, que pode ser a aquisição, a venda e o consumo.

Quanto mais alta a posição, maior será o poder e mais diferenciada será a função. No nível mais baixo, encontra-se Ezequiel, viciado em *crack* que, faltando apenas dois anos para completar a pena, assume a morte de Zico, traficante varejista do presídio. No nível imediatamente superior ao dele, encontrava-se Zico, cuja função é vender a droga para os presos, que foi preso por porte de maconha e passou ao consumo e à venda de *crack*. Além de traficante, Zico é viciado e num acesso de delírio assassina Deosdete, menino pobre da periferia, cuja família o adotou na primeira infância quando seus pais morreram. Acima de Zico, Majestade, responsável pela aquisição da droga que vinha de fora e pela sua endolação¹³⁰.

Majestade comanda Zico, que comanda Ezequiel que, por sua vez, faz a máquina girar: aquisição da drogas decorrente da permissividade nos dias de visita, distribuição da droga no varejo e consumo como forma de resistir naquela realidade. Assim se delineia o fluxo de entorpecentes gerido pela facção em *Carandiru*. Essa relação dos presos com as drogas já tinha sido discutida em *Quase dois irmãos*, quando o consumo de maconha na cadeia, desde o início da convivência dos presos comuns com os presos políticos, representou um nó problemático nas relações entre os segmentos marginalizados, pois os primeiros não admitiam a possibilidade de estarem presos sem fumar, enquanto que as regras impostas pelos segundos proibiam o uso da substância, argumentando que ela provocaria a dispersão dos verdadeiros interesses do coletivo organizado.

4.4 DEVIR-PUNIÇÃO

A emergência das facções do tráfico de drogas no Brasil não é um acidente na reconstrução, desde os anos 1980, dos destroços deixados pelo autoritarismo e na consolidação do regime democrático nos anos 1990. Como expressão mais contundente dos limites desse processo, a facção criminosa mantém relações com a transição do regime, o empobrecimento dos segmentos populares, além de estar articulada com o desnorteio dos movimentos de esquerda e com a avalanche do crime organizado. Diante dessas relações com tantos acontecimentos da história recente da política brasileira, o significado da facção torna-se político, afetando um regime de forças na relação do Estado com os subalternos.

Entre a favela e o presídio como duplo lugar dessa subalternidade, a facção do tráfico em *Cidade de Deus* e em *Carandiru* faz retornar a invenção do povo presente no cinema brasileiro desde os anos 1960. O devir-povo não é invenção das elites. Apesar das flagrantes diferenças, se pode pensar a compreensão da relação entre minorias e política utilizada por Maurizio Lazzarato, ao avaliar o feminismo:

“(...) O que as feministas chamam de uma lógica e uma prática pós-identitária é a construção de um pertencimento que já não significa designar ou ser designado por uma identidade, mas, muito pelo contrário, engajar-se num ‘devir’, que é um *empowerment* (sic), um devir capaz daquilo de que não seríamos capazes de outro modo (...)”¹³¹.

Da mesma forma que somente há política com as minorias, só há devir com o subalterno. Não se trata de articulá-lo com as políticas do estereótipo, mas somente há invenção naquele que não é reconhecido, que não habita as partes da sociedade que constituem o mundo do cidadão. A invenção do povo preenche o vazio deixado pelas políticas públicas de construção da cidadania e pela falência do projeto de modernização encampado pelos militares nas décadas de 1960/1970 e, depois, pelo processo de redemocratização nos anos 1980, que não põe fim à marginalização dos segmentos populares.

Em *Cidade de Deus* e *Carandiru*, o devir-povo não contempla o sertanejo pobre, do interior do Brasil pré-moderno; também não se trata da violência entre ricos e pobres, decorrente da modernização das relações de trabalho no campo, nem das relações tempestuosas dos movimentos dos anos 1960 com as classes populares, como em *Quase dois irmãos*. O foco da violência agora se associa à presença da facção do tráfico de drogas.

No primeiro filme, o traficante na favela aciona um direito de matar sobre os outros com os quais o tráfico entra em relação, sejam eles moradores, traficantes de facções inimigas, seja consumidores envolvidos ou não com dívidas. O caso de Tiago é exemplar das relações do tráfico com segmentos sociais privilegiados. Consumidor de cocaína e morador da “zona sul” do Rio de Janeiro, Tiago tornou-se viciado depois que acabou o namoro com Angélica. A experiência afetiva malfadada concorreu para sua transferência definitiva para a Cidade de Deus e sua admissão como membro da facção criminosa de Zé Pequeno.

Líder da facção, Zé Pequeno decide quem vai morrer e quem pode viver. Seu poder é explicitamente superior e não admite negociação, mesmo que, a exemplo de Tiago, este outro pertença a um extrato social reconhecido socialmente, diverso do seu. Zé Pequeno sofre o peso de formas instituídas e naturalizadas de violência. Contudo, seu poder é irrefreável,

tanto em relação às políticas de repressão que não entram na favela, quanto em relação à facção de Cebola, que lhe oferece uma força de combate na guerra do tráfico.

A favela é território em devir, mas é também a única condição do subalterno que se envolve com o tráfico de permanecer vivo. A guerra do tráfico articula-se com a defesa do território frente às facções inimigas, mas também com a declaração de guerra contra a polícia, contra os delatores e todos aqueles que atrapalham os objetivos da facção. Por território, entenda-se uma relação com o espaço de tal sorte que a favela se apresenta como um mapa dos seus diferentes pontos de venda de drogas.

As facções são constituídas na sua maioria por jovens moradores, que resolvem entrar para o tráfico. Os motivos são banais: roubos, reclames de pequenas agressões sofridas, dívidas, entre outros igualmente circunstanciais. Tudo se transforma em motivo pessoal para o tráfico despertar a invenção de um poder e a promessa de um futuro para o subalterno. Cebola e Zé Pequeno são moradores, seu reconhecimento se dá pelo medo, pelas armas, pela extorsão e pelo assassinato.

A ação da polícia está orientada para a repressão, a reprodução dos estereótipos dos negros pobres da favela, mas também para a corrupção, seja com a compra e venda de armas diretamente aos traficantes, seja para a extorsão como forma de complementar o salário pago pelo Estado. A corrupção é visível quando Buscapé fotografa Zé Pequeno pagando à polícia para mantê-lo livre. Na seqüência, ele e Cebola tinham sido presos e se encontravam ainda no carro de polícia. Depois de rodar por umas vielas, o policial que comandava a operação pára o carro, abre o porta-malas e manda que Pequeno se retire, enquanto Cebola permanece no camburão.

Não há negociação entre o policial e Cebola. Contudo, isto não se dá pelo fato de o oficial ser honesto no cumprimento de suas atividades, mas porque, diante das relações da polícia com Pequeno, é preciso um bode expiatório como forma de mostrar serviço¹³² por parte de um Estado ausente para o traficante e para a polícia, como dois lugares distintos habitados pela condição de subalternidade. Cebola, como não foi forte o suficiente para fazer face às exigências desse acordo, deve continuar preso, enquanto Zé Pequeno tem garantida sua liberação.

Desse modo, na relação da facção com a polícia, tudo se regula pelo dinheiro, como forma de complementar o salário ou garantir a liberdade e a venda de drogas. Não há uma associação direta com a legalidade dos procedimentos admitidos pela repressão para controlar o narcotráfico. Se a polícia é desonesta como sintoma da falência do Estado, não se pode

afirmar que o traficante se alinhe a valores como honestidade. Para ambos os crimes organizados, seja a corrupção policial, seja o tráfico de drogas, não há Estado constituído.

Passada a ditadura, nem o pobre que adere ao tráfico nem a polícia dispuseram dos mecanismos para se construírem como cidadãos, com direitos sociais e com a consciência dos seus deveres perante a sociedade, como parecia apontar a convicção dos movimentos de esquerda nos anos 1960. Anos mais tarde, com a abertura nos anos 1980, também não se reuniram as condições à inclusão e ao reconhecimento dos habitantes da favela e do presídio.

Isto não significa que os personagens tenham noção do descompasso entre o prometido pela modernização (militares e empresários) e o efetivado pelo processo de abertura política conduzido pelo Estado pós 1964, mas indica tão somente que tanto as práticas das facções quanto as da polícia mantêm relações com o lugar do subalterno no contexto político marcado pela redemocratização.

A facção e o Estado não são posições antagônicas, pois se aproximam através da violência. O objetivo do traficante é vender drogas e ganhar dinheiro desconsiderando a presença do Estado, a tarefa da polícia é garantir os direitos da classe média oferecendo uma força de combate. Trata-se de uma guerra no nível do corpo do Estado e, neste sentido, coloca em movimento suas relações com o subalterno. Enquanto a facção aciona uma guerra, a força policial corrobora esse belicismo em relação com o Estado, quando negocia com os traficantes a defesa dos seus interesses particulares como forma de complementar o soldo.

Quem controla quem? A polícia cobra dinheiro de Zé Pequeno para soltá-lo, permitindo que ele acumule mais capital para as propinas e que continue a guerra com as facções inimigas, causando a morte de muita gente como uma consequência incontornável. Para o traficante, o preço a ser pago torna-se garantia dos negócios. Com a polícia envolvida, não há mais barreira a ser ultrapassada. Em *Carandiru*, o devir-povo se organiza diferente. O foco é dirigido para o conjunto das atividades de uma única facção, que organiza um corpo de presos através de práticas de punição e da divisão de trabalho interna na venda da droga.

Há todo um sistema de funções, de forma muito mais visível do que em *Cidade de Deus*, no qual as relações da favela com a cidade se davam com a cobertura dos jornais, a troca de tiro dos traficantes com a polícia e os subornos dos policiais. Em *Carandiru* também, para todas as ações da facção criminosa, deve ser solicitada com antecedência a permissão de seu Pires, um senhor capturado por assalto à mão armada, formação de quadrilha e homicídio, que já tem muito tempo na cadeia e comanda toda a organização sem interferir diretamente nas ações. Seu Pires é discreto, mantém boas relações com o médico e com o diretor da cadeia.

Quando a situação se apazigua, seu Pires exige dos amotinados na presença do médico e do diretor da cadeia, que lhe seja devolvida a faca utilizada na cozinha, alegando que, caso seu pedido não seja atendido, “um preso irá morrer por dia até ela aparecer”. Para não constranger o ladrão da faca, o personagem ironiza pedindo ao médico e ao diretor que virem de costas. Quando os dois se viram, ouve-se o barulho da faca no chão.

Considerando a presença do médico e do diretor da instituição em uma situação de conflito, a ameaça de seu Pires ao ladrão de sua ferramenta de trabalho na cozinha remonta a uma forma de atuação que, ao mesmo tempo em que prevê e naturaliza o direito de tirar a vida do outro, desconsidera os mecanismos de vigilância e de punição adotados pela instituição como as técnicas de controle do Estado nas suas relações com os subalternos¹³³.

Os membros da facção, sobretudo os que, como Lula, ocupam posições inferiores na hierarquia do crime, não matam como Zé Pequeno em *Cidade de Deus*, mas suas ações estão articuladas a uma rede de funções na cadeia, à semelhança de *Quase dois irmãos*, onde a facção somente matava ou pela vítima ter traído a confiança do grupo, ou por ela estar atrapalhando suas ações. Quando se fala do ambiente prisional, há todo um conjunto de regras que delimita a ação dos detentos, ao contrário de *Cidade de Deus*, onde tudo parecia se regular pela vontade dos líderes das facções. Na cadeia, torna-se preciso aos novatos reconhecer o poder dos presos mais antigos como seu Pires.

As ações não se reduzem a um conjunto de práticas, mas a prática se articula com a invenção do subalterno diante do vazio deixado pelo estereótipo, ou como um devir-povo capaz de lhe acionar forças para deslocar as relações de poder em benefício do controle da cadeia. O devir não se completa, pois o subalterno não se reconhece no lugar que lhe foi imputado. É todo um conjunto de forças que se constitui tanto nas favelas quanto nos presídios, como devires articulados tanto com a construção da subalternidade, quanto com a transição do autoritarismo para o regime democrático.

As práticas das facções criminosas não se opõem ao modelo de justiça adotado pelo Estado, muito embora sejam diferenciadas no que diz respeito ao direito que a facção outorgou de tirar a vida daqueles que atrapalharem seus negócios. A presença de atividades como a tortura, admitida pelo próprio aparelho de Estado, assinala a existência de um poder soberano por parte das facções¹³⁴. Isto não significa que não existissem outras formas de poder como o disciplinar e o biopolítico¹³⁵. Entretanto, para o que se está discutindo, as ações resultantes desse direito de matar das facções estão presentes em ambos os filmes.

O que está em jogo não é a diacronia das formas de poder ao longo do processo histórico, tais como Michel Foucault assinala com o poder soberano, o disciplinar e o

biopolítico, mas o foco concentra-se no direito de tirar a vida acionado pelas facções como desnorteio dos poderes instituídos do Estado sobre os subalternos. Quem mata? A pergunta ganha importância, pois o que está em jogo com a invenção do subalterno não é o reconhecimento de um cidadão. O subalterno não é “alguém”, mas um devir. Não se trata de dizer que ele é um “ninguém”, como aparentemente pode ser visto no bordão que organiza as relações sociais no Brasil: “você sabe com quem está falando?” Se “você” é devir, esse outro que escuta não pode ser considerado da mesma maneira, pois não habita o mesmo lugar. Trata-se de um sujeito estabilizado pelas políticas públicas de cidadania, que, segundo Gilberto Velho, se transformaram em um privilégio:

“(…) A frase ‘você sabe com quem está falando?’ permite precisamente a passagem do indivíduo a pessoa, isto é, do terreno da impessoalidade das relações capitalistas para o sistema hierárquico e autoritário das relações pessoais, para o território do favor, da consideração, do respeito, do prestígio, com seus figurões, seus medalhões, seus padrinhos, seus pistolões etc (...)”¹³⁶.

O registro da fala, como marca de um modelo de sociabilidade moderno articulado com um projeto de poder, se associa ao campo dos sujeitos reconhecidos por posições sociais privilegiadas. O registro da escuta, ao contrário, não comporta uma identidade ou um reconhecimento das minorias no Brasil. Não há uma relação do direito de matar que a facção atualiza com a emergência de uma individualidade reconhecida em torno do poder de seu líder.

As formas de justiça não são opostas, mas interessa o conjunto das transformações de um modelo pré-moderno de sociedade para a emergência da modernidade e a ocupação do poder por parte de uma determinada noção de justiça atrelada ao Estado que, nos anos 1950, era representado pela mentalidade desenvolvimentista, nos anos 1970, pelo governo dos militares e as torturas e, a partir dos anos 1980, pelo processo de redemocratização como sistema de governabilidade voltado à subalternização da favela e do presídio e à permanência dos interesses dos que são reconhecidos.

Há o Estado e os subalternos invisíveis¹³⁷, mas também um governo alinhado aos interesses dos segmentos reconhecidos pelo processo político e o resgate de direitos a partir dos anos 1980 e 1990 e, por outro lado, uma ausência de Estado preenchida por práticas criminosas agenciadas por facções relacionadas com o tráfico de drogas. As diferentes e simultâneas formas de justiça determinam estratégias de violência sobre o outro.

Em *Cidade de Deus* e *Carandiru*, há sempre a diferença das práticas da facção com relação àquelas acionadas pelo Estado, seja ele representado pela polícia na favela ou

diretamente pelos castigos imputados pela direção do presídio para presos que tenham cometido alguma infração no conjunto das normas da cadeia. Entre a justiça da facção e a emergência do Estado moderno, que prevê o direito de viver dos cidadãos e a autoridade da Constituição¹³⁸ que o legitima, o devir-povo que a facção atualiza através da morte do outro não se articula com uma ausência de justiça.

A justiça da facção pretende estabelecer um equilíbrio perdido, com o objetivo de resgatar o nome do líder como o nome de “alguém”. O motivo do desequilíbrio, muitas vezes, está relacionado ao fato de um membro da facção ter traído a confiança dos seus companheiros. É totalmente inadmissível, tanto para a facção criminosa em *Cidade de Deus*, quanto em *Carandiru* ou em *Quase dois irmãos*, que algum membro seu tenha traído a confiança do seu líder e permaneça vivo. O preço a pagar, pelo menos para o modelo de justiça que a facção adota, é sempre com a vida.

Tome-se uma passagem que expõe, em *Cidade de Deus*, a prática de punição da facção de Zé Pequeno contra os meninos da Caixa Baixa. O que interessa não é o nome da vítima, até porque não se sabe de antemão quem o será. Também não interessa se a vítima tem pais vivos, se é jovem ou se merece alguma misericórdia. Assim como em *Quase dois irmãos*, a partir do momento em que Jorge e os outros presos começam a perceber que a diferença entre eles e os presos políticos não conseguia ser objeto de discussão no coletivo organizado da Ilha Grande, a posição dos presos comuns (facção) sobre seus inimigos passa a ser unânime: não existe segunda chance para os que contrariarem seus interesses.

Comungando dos mesmos valores que os presos comuns em *Quase dois irmãos*, a facção em *Cidade de Deus* não apenas mata, mas suas práticas de punição acionam relações entre os nomes do tráfico na favela: Zé Pequeno, Cebola e Mané Galinha. Já havia algum tempo que as relações entre Pequeno e Cebola vinham caminhando em direção ao confronto. Pequeno acusava os garotos, muito novos ainda para fazerem parte do tráfico, de praticarem assaltos na comunidade. Para ele, o assalto deveria ser feito fora do bairro para não atrair a polícia e a imprensa. Cebola, dono da boca de fumo onde os garotos ficavam e concorrente direto de Pequeno na venda de drogas, não toma providência alguma e refuta suas ordens na despedida de Bené.

A facção de Pequeno encurrela os meninos e resolve estabelecer uma punição, como um aviso ao grupo de Cebola pelo desafio a suas ordens e o roubo na comunidade. A punição não se limita à morte do garoto. Não interessa a identidade daquele que vai morrer e, neste sentido, não se trata de um poder disciplinar voltado ao indivíduo, mas a morte do garoto assume o contorno de aviso, ameaça ou declaração de guerra contra a facção inimiga.

Como demonstração de um poder soberano contra outras facções, ao mesmo tempo em que a atitude de Pequeno se alinha como álibi para o início do combate com Cebola, não deixa de manter relações com a iniciação do menino Filé com Fritas em seu grupo. Ao mesmo tempo em que morre um na facção inimiga, nasce outro no grupo de Pequeno. Nesse caso, somente há inscrição nas relações que o tráfico impõe com a morte de um “ninguém”.

Somente dois meninos são pegos. Os demais fogem. Zé Pequeno se aproxima dos dois e lhes pergunta se preferem um tiro na mão ou nos pés. Os garotos então, demonstrando pavor com a situação, levantam a mão. Contando com o elemento surpresa, Zé Pequeno dá um tiro no pé de cada um. Depois de atirar, convoca Filé para acabar o serviço, escolher um dos dois garotos e matá-lo com um tiro. O menino encurralado morre e sua morte confere um aumento de poder da criança que o matou.

O objetivo da ação, Filé sabe, é “virar homem”. Este último aspecto pode ser observado a seguir, quando Zé Pequeno ordena ao iniciante no crime que ele vá até a facção de Cebola e lhe proponha o seguinte acordo: se ele matar Mané Galinha, ele (Zé Pequeno) deixa Cebola ficar com a boca de fumo que funcionava em um apartamento, designada pelos traficantes como a “boca do AP”. Chegando ao local onde ficava a facção de Cebola, Filé é pego pelos inimigos, é interrogado por Cebola e por Mané Galinha sobre o porquê de ele, tão jovem, ter aderido à facção de Pequeno. Ao ouvir os questionamentos, Filé responde: “sou homem, já matei, já roubei e já cheirei. Sou homem feito”, o que provoca uma risada geral.

Em *Carandiru*, a punição assume uma conotação moral, tendo em vista que o motivo da decisão dos membros da facção pela morte de Zico foi o assassinato de Deosdete, seu amigo de infância, de forma cruel. Não houve possibilidade de defesa. O traficante encontrava-se sob o efeito de *crack*, esquentou água até ferver e a derramou de uma só vez sobre seu companheiro, que se encontrava dormindo. A julgar por cenas anteriores, Zico costumava ter alucinações de que alguém estava querendo matá-lo. A paranóia, decorrente do consumo de drogas, pode ter fornecido o estopim para a morte de Deosdete.

Logo depois da cena do assassinato, ouvem-se os gritos da vítima pelo corredor do pavilhão. Deosdete morre e Zico não aparenta remorso algum. A violência, em suas relações com o tráfico, tornou-se banal em sua vida. Algumas cenas mais adiante, os presos se reúnem para conversar. Todos estão indignados. Segundo seu Pires, o problema não era mais somente de Zico, mas tinha atingindo a todos em função da crueldade.

O motivo da morte não está associado ao fato de Deosdete ter atrapalhado as negociações da facção. O personagem não consumia drogas, tinha bom comportamento e mal tinha chegado à cadeia. Os critérios utilizados para determinar o assassinato foram morais,

não apenas porque Zico matara Deosdete sem pedir autorização, mas pelo modo como o matou, sem lhe dar chance de defesa ou sem ter pedido autorização a seu Pires.

Depois do assassinato, Majestade procura Ezequiel para assumir a autoria do crime em troca de umas pedras de *crack*. Como não se trata da favela, onde não há presença do Estado tão recorrente e as mortes ficam à mercê da vontade do líder mais forte, em *Carandiru*, alguém deve ser incriminado pelo atentando contra a vida de Zico.

A morte de Zico em *Carandiru* não determina o término da venda de entorpecente na cadeia. Não se trata de um fim, mas de uma re-organização das forças da facção criminosa do tráfico de drogas na cadeia. Pela posição de Ezequiel, torna-se visível como os presos atuam funcionalmente em relação a um conjunto de regras prescritas pela instituição, com o objetivo de anular os procedimentos judiciais envolvidos. Ezequiel assume o crime. A autoria do assassinato de Zico é propositadamente construída pela facção com base nas posições de seus membros na cadeia. Ao mesmo tempo em que a instituição carcerária se volta à produção do esquecimento das vidas dos presos como parte de um controle do Estado, torna-se claro como a população subalterna no *Carandiru* reconstrói a autoria do crime como forma de anular as regras de conduta estabelecidas pela lei, enquanto regras do próprio Estado.

4.5 O RENASCIMENTO

O subalterno assume uma força além¹³⁹, suplementar em relação à exigüidade da cidadania no sistema sócio-político dominante voltado aos interesses daqueles que não habitam a favela e o presídio como espaços de subalternização. O subalterno que adere ao tráfico de drogas em *Cidade de Deus* e em *Carandiru* não é reconhecido, portanto, assim como não se regula por uma identidade estabilizada nos mecanismos de poder instituídos, seu lugar social não se traduz pela metáfora do conflito entre ricos e pobres, brancos e negro-mestiços, homens e mulheres. É o depois da ditadura, articulado com a consolidação da democracia e com a origem de uma violência complexa, que desloca as relações entre Estado e subalternidade.

As mortes de Zé Pequeno em *Cidade de Deus* e dos amotinados, em *Carandiru*, não estão associadas ao término da guerra do tráfico ou ao final das ações criminosas da facção no presídio. Em *Carandiru*, as políticas instituídas de produção do esquecimento sempre estão trabalhando para restituir um controle sobre a massa carcerária. A administração dos encontros familiares do preso pode ser interpretada como um mecanismo de controle da relação do povo brasileiro com o passado político recente. Fazer esquecer e fazer lembrar. A

família do detento associa-se a seu passado individual, mas também se relaciona com as técnicas outrora admitidas pelos militares nos anos 1960 e 1970, como a instalação da tortura, dos seqüestros, espancamentos e a completa falta de liberdade política.

Entre o controle individualizado do preso e a emergência de técnicas de controle populacional decorrentes do contexto pós-ditadura, o objetivo da direção do presídio e do corpo de funcionários que trabalham para o Estado é separar o que pode e o que é inadequado lembrar. Os detentos estão sob a custódia do Estado. É toda uma destruição sistemática da memória que se estabelece como técnica de controle e como violência sobre o corpo do preso, reproduzindo uma violência naturalizada sobre o subalterno.

Em *Cidade de Deus*, o traficante não se encontra sob a custódia do Estado, mas habita o espaço que lhe é exterior. A figuração da violência se aproxima da atuação da facção criminosa do tráfico na favela, deslocando a relação do Estado com a subalternidade. A violência tornou-se complexa, mas não deixa de manter relação com uma primeira e diferencial figuração da violência em *Deus e o diabo na terra do sol* alinhada às condições de vida de Manoel, trabalhador pobre de um Brasil que não foi atendido com as promessas de modernização. O foco não é mais classe, raça e gênero, mas a violência torna-se um problema. Por “problema”, se verifica um estranhamento do discurso. Toda vez que há um problema, o que é naturalizado assume o primeiro plano, transformando o discurso da violência de Estado pelo conjunto das atividades que o tráfico prescreve.

Desde a morte de Lampião e, depois, Corisco, em *Deus e o diabo na terra do sol*, até o momento em que Zé Pequeno é abatido em *Cidade de Deus*, ou Zico, em *Carandiru*, torna-se possível visualizar a transformação de uma primeira figuração da violência nos anos 1960, para outra, surgida a partir dos anos 1990/2000, como um retorno da condição da subalternidade no Brasil presente no discurso dominante, que não deve ser concebido como a expressão de um processo completo, mas torna possível ao subalterno sua transformação em devir, transformando-se em outro continuamente para se esquivar dos discursos dominantes. O outro é novamente capturado, nomeado e localizado, mas não é mais o mesmo, torna-se outro, agencia-se como singularidade¹⁴⁰ no aquém das políticas de repressão instituídas, que visam sempre à localização do elemento dissidente.

A aproximação entre mortes ocorridas em filmes diferentes, produzidos a partir de circunstâncias de produção diversas, torna possível a visualização da subalternidade como retorno da diferença em relação ao tempo anterior à morte dos personagens nos filmes acima referidos. Em primeiro plano, constata-se um processo múltiplo, diferencial, pois não se pode falar de uma única figuração da violência, nem do subalterno como alguém que pode ser

reconhecido pelos discursos dominantes. No primeiro caso, o da construção da subalternidade no cinema dos anos 1960, a violência é naturalizada pelo Estado sobre os segmentos marginalizados. No segundo caso, a partir das décadas de 1990/2000, quem mata o traficante é a comunidade e não o Estado. O foco não é uma violência natural, mas um sistema complexo de violência nas suas relações com o tráfico de drogas.

Em *Cidade de Deus*, a força de Zé Pequeno é de renascimento, pois mesmo depois que morre, o personagem adquire um poder suplementar de “passar o bastão para um próximo”. Matá-lo é tornar possível outro que, ao mesmo tempo em que captura a subalternidade nos discursos dominantes, anulando as possibilidades do marginalizado de reagir diante de uma violência que sofre, implica ainda seu renascimento como outro traficante, mais especificamente articulado com a nova posição de líder de facção criminosa.

Para cada traficante morto pela troca de tiros com a polícia ou pela ação de inimigos internos, como foi o caso de Zé Pequeno, o traficante continua habitando sua condição de subalterno, mas seu poder parece apontar para uma estranha permanência na história da vida política, pois o subalterno torna-se outro, refazendo-se naquele que assume seu novo lugar na facção. Não está em questão quem morre, mas a recolocação da posição do morto no tráfico. A favela não deixa de ser favela, o subalterno não conquista o reconhecimento, não é possível o final da guerra das facções e o “início” de outro tempo na vida política brasileira.

O perigo da morte de Pequeno lhe foi anunciado quando, ao lhe dar a guia, o Exu o adverte que ele iria morrer, caso mantivesse relações sexuais com ela no pescoço. A guia expõe a força da proteção, mas também a possibilidade da morte iminente em caso de fraqueza. A ambigüidade da prótese articula-se com a ambivalência da morte do subalterno: torna-se preciso resistir como forma de sobreviver. Para não morrer, Zé Pequeno deve fazer um pacto. A cena da relação sexual condenatória foi o estupro da mulher de Mané Galinha que, depois, entre uma série de outras violências contra a família dele, serviu de alibi para Cebola se aproximar dele e iniciar a guerra com a facção de Pequeno pelo controle das bocas de fumo na favela.

A morte do traficante não decreta o término da violência, mas fornece as condições para novas relações com o crime organizado, a violência da polícia, a pobreza e um modelo de governabilidade que o exclui. Pequeno morreu porque foi fraco e não conseguiu se equilibrar nas relações. Como o princípio é o da força bruta, ganha quem for mais forte. O que está em jogo é fortalecer os mais fortes e eliminar os mais fracos. Aqueles que morrem geralmente desrespeitaram alguma regra, como Zé Pequeno quando não ouviu o Exu.

Reforça-se o poder da regra como um poder do líder da facção, implantando nos jovens a obrigação de respeitar as regras impostas pelos mais experientes na venda de drogas, tais como Zé Pequeno, Cebola ou Mané Galinha em *Cidade de Deus* ou Seu Pires, Majestade e Peixeira, em *Carandiru*. Existe uma hierarquia nas facções. É exatamente o respeito às diferentes posições impostas pela violência em suas relações com o tráfico, o que Zico não soube fazer e morreu por causa disto. Nem todos podem fazer tudo que lhes aprouver.

Em *Carandiru*, do mesmo modo que no filme de Fernando Meirelles, a questão em foco não é uma violência naturalizada, pois não foi a direção do presídio¹⁴¹ que matou Zico, mas os presos da facção criminosa. É a facção quem dá as cartas nas relações na cadeia. Ao mesmo tempo em que a direção deseja fazer esquecer o passado do preso como forma de controlar a população carcerária, as regras da direção são tensionadas por um sistema de relações entre os presos que aderiam ao tráfico e entre aqueles que não aderiram ao crime.

As mortes autorizadas pela facção e, especificamente, por seu Pires, não decretam o fim da desigualdade, nem o término da violência associada ao tráfico de drogas. A demolição da Casa de Detenção aprovada pelo Estado e pela direção do presídio, juntamente com a chacina dos presos decorrente da invasão do Batalhão da Polícia Militar - Bope, tornam visível o poder de renascer do subalterno de forma semelhante à morte de Pequeno, em *Cidade de Deus*.

Em todas as situações, tudo gira de volta ao ponto inicial, reinventando novamente a subalternidade, mas o retorno não implica o reconhecimento dos segmentos minoritários, não se trata de localizar a identidade daquele que morreu como forma de acabar com a violência. A morte do subalterno em *Carandiru* não implica a soltura do preso, nem sua saída do mundo do crime ou a solução de um problema social vivido por grande parte da sociedade brasileira.

A morte de Lampião e, depois, Corisco, em *Deus e o diabo na terra do sol*, juntamente com a morte de Zé Pequeno em *Cidade de Deus* e de Zico, em *Carandiru*, tornam-se acontecimentos políticos que colocam em cena não a carência, mas a permanência do devir-subalterno que inventa a vida de um “ninguém”. Da mesma forma, a chacina dos presos em *Carandiru* não põe fim ao problema da violência no presídio, mas fornece as condições para um re-alinhamento das forças de repressão, acompanhado de um rearranjo nos mecanismos de controle da população carcerária por parte do tráfico, que, constantemente, estão se esquivando das regras instituídas como forma de ditar as regras na cadeia.

- ¹⁰⁰ DEBBORD, Guy. “A mercadoria como espetáculo”. Op.Cit., p. 27-36.
- ¹⁰¹ ORICCHIO, Luiz. “Queda e ascensão: dos anos 1980 aos 1990”. Op.Cit., p. 216-219.
- ¹⁰² REZENDE, Maria José de. Op.Cit.
- ¹⁰³ ORICCHIO, Luiz. Op.Cit., p. 216-219.
- ¹⁰⁴ ADORNO, Theodor & HORCKHEIMER, Max. Op.Cit., p. 113-156.
- ¹⁰⁵ Por “populismo”, estamos nos referindo à criação de um discurso voltado para a construção do povo, isto é, da sua invenção presente nos discursos de poder.
- ¹⁰⁶ Os “moleques da caixa baixa” representam um nó problemático nas relações de Zé Pequeno e Cebola. Para o primeiro, os moleques estavam errados, pois não era permitido o assalto dentro de Cidade de Deus. Alguma punição era necessária. Cebola, ao contrário, permitia que eles assaltassem supermercados, drogarias e pequenos negócios na parte do bairro sob seu controle, não aceitando dar a punição.
- ¹⁰⁷ Naquele contexto, o governo, através da Lei de Segurança Nacional, tratava abertamente tanto os presos políticos quanto os presos comuns por “criminosos”. Cf. AMORIM, Carlos. “Presos comuns traficam drogas – presos políticos traficam informação”. Op.Cit., p. 75-119.
- ¹⁰⁸ VATTIMO, Gianni. Op.Cit., p. 13.
- ¹⁰⁹ VALLADARES, Lícia do Prado. “Introdução”. In: Op.Cit., p. 20.
- ¹¹⁰ “(...) O devir não é história; a história designa somente o conjunto das condições, por mais recentes que sejam, das quais desvia-se a fim de “devir” (sic), isto é, para criar algo novo. Cf. DELEUZE, Gilles. “Controle e devir”. In: **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2002, p. 211.
- ¹¹¹ DELEUZE, Gilles. “Controle e devir”. In: **Conversações**. Op.Cit., p. 210-211.
- ¹¹² A remissão ao Trio Ternura composto de pequenos assaltantes como Marreco, Alicate Cabeleira, como o grupo mais procurado pela polícia nos anos 1960, encontra-se no próprio filme.
- ¹¹³ O final de Cabeleira talvez seja um dos momentos mais poéticos do filme, quando o personagem aparece correndo ao som de um grande sucesso de Cartola: “Deixe-me ir, Preciso andar, Vou por aí a procurar, Rir prá não chorar”, indicando sua intenção de escapar daquela situação social que lhe tinha sido imposta.
- ¹¹⁴ A boca do AP é um ponto usado por Zélia. O Grande era seu menino preferido, até que cresceu e resolveu tomar seu comando. Cebola, que mais tarde vai ser o principal oponente de Zé Pequeno, inicialmente, trabalhava para o Grande.
- ¹¹⁵ Alterar o nome implica em ser outro. Como se fala de sujeitos subalternos, isto é, seres em devir que “não são” no sentido das políticas públicas de Estado, “ser outro” torna-se condição de vida tanto na favela quanto no presídio.
- ¹¹⁶ Se Zé Pequeno tivesse relações sexuais usando a guia, pagaria com a vida.
- ¹¹⁷ Essa relação de Zé Pequeno com o Exu expõe o caráter maligno do sistema religioso que o acolhe em seus objetivos.
- ¹¹⁸ Quais os pedidos que devem ser atendidos? Quais aqueles que, por um motivo ou outro que ultrapassa a identidade do preso em questão, devem ser negados? Tais questionamentos implicam a formação de um sistema de administração dos encontros como expressão de um poder biopolítico sobre a população.
- ¹¹⁹ Apesar de contestado, este número de presos mortos é oficial.
- ¹²⁰ DELEUZE, Gilles. “Platão e o Simulacro”. Op.Cit., p. 264.
- ¹²¹ O termo é usado aqui em um sentido preciso como o controle sobre a população carcerária. Neste sentido, a colonização do médico atualiza técnicas de controle disciplinar associadas às práticas da medicina e ao conjunto das transformações no contexto da democracia, a partir dos anos 1980.
- ¹²² Anamnese significa lembrar, restituir um saber sobre a história de vida do outro, como forma de poder acompanhar a evolução da sua possível doença e lhe aplicar o tratamento mais adequado.
- ¹²³ O idealismo do médico se encontra relacionado ao exercício do seu trabalho de forma aproximada à efetivação das políticas de construção da cidadania por parte do Estado.
- ¹²⁴ BOUGNOUX, Daniel. “O que é um problema de comunicação?”. In: **Introdução às ciências da comunicação**. Bauru-São Paulo: EDUSC, 1999, p. 13-30.
- ¹²⁵ GUATTARI, Félix; ROLNIK, Sueli. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 68-69.
- ¹²⁶ A foto do bando de Zé Pequeno no jornal é, para o personagem, motivo de orgulho e reconhecimento na sua facção, mas também a captura do devir-subalterno singular como discurso sobre o outro enquanto estereótipo.
- ¹²⁷ Logo no começo do filme, é visível como a polícia e o bando do tráfico emparelham, quando o bando de Zé Pequeno não foge da força repressiva do Estado.
- ¹²⁸ Quando mencionamos a cobertura do tráfico no jornal como presença do Estado, é porque o consumo do referido meio de comunicação é um luxo dirigido apenas a uma parcela da classe média como cidadãos reconhecidos, tendo a seu dispor os serviços prometidos pelo Estado.
- ¹²⁹ As propinas apontam para a presença do Estado, o objetivo é liberar seus líderes da prisão.
- ¹³⁰ A endolação é o empacotamento da droga.

¹³¹ LAZZARATO, Maurizio. “Política da multiplicidade”. In: LINS, Daniel; PELBART, Peter Pal (Org.). **Nietzsche e Deleuze: bárbaros, civilizados**. São Paulo: Annablume, 2004, p. 147-157.

¹³² “mostrar serviço”, nesse caso, não significa fazer o serviço, mas fazê-lo pela metade, ou de uma forma que não seja condizente com o que se poderia chamar de conduta adequada.

¹³³ Através da ameaça do personagem, percebe-se como o direito de matar que a facção criminosa outorgou a si mesma, ao mesmo tempo em que é naturalizado pelo diretor, põe em questão o suposto sistema de punição do próprio Estado, admitido através de procedimentos padrão para o controle dos presos.

¹³⁴ “(...) A minha hipótese é que o tribunal não é a expressão natural da justiça popular, mas, pelo contrário, tem por função histórica reduzi-la, dominá-la, sufocá-la, reinscrevendo-a no interior de instituições características do aparelho de Estado (...)”. Cf. FOUCAULT, Michel. “Sobre a justiça popular”. In: **Microfísica do poder**. Op.Cit., p. 39-68.

¹³⁵ FOUCAULT, Michel. “Aula de 17 de março de 1976”. In: **Em defesa da sociedade**. Op. Cit.

¹³⁶ SANTOS, Laymert Garcia dos. “Em torno das dificuldades de singularização no Brasil”. In: Op.Cit., p. 55.

¹³⁷ Em Ônibus 174 (1998), de José Padilha, a história de Sandro do Nascimento se articula com as histórias dos muitos meninos invisíveis que habitam as ruas esse país, ao seqüestrar um ônibus no centro do Rio de Janeiro, sem um projeto de fuga e uma proposição formulada para as negociações com a polícia.

¹³⁸ A igualdade dos direitos e deveres do cidadão que tal documento pretende alinhar, como mecanismo que legitima as punições do Estado, encontra-se desalinhada de antemão, tendo em vista a ausência de uma discussão sobre as diferentes circunstâncias de vida decorrentes da desigualdade.

¹³⁹ Por além, não estamos nos referindo a uma dimensão transcendental, mas a uma forma de pensamento que ultrapassa a existência de fronteiras definidas entre o “nós” e o “eles”. Cf. BHABHA, Homi. “Vidas na fronteira: a arte do presente”. In: **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 19-42. (Coleção Humanitas).

¹⁴⁰ GUATTARI, Félix; ROLNIK, Sueli. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Op.Cit., p.68-69.

¹⁴¹ Quando nos referimos à moral, estamos querendo enfatizar um conjunto de regras que torna possível a avaliação da conduta dos membros das facções em Cidade de deus e em Carandiru nos termos da distinção entre “boas” e “más” ações. Matar Zico foi uma decisão acertada, posto que legitimava o código dos presos. Matar Pequeno também foi, pois sua morte foi anunciada e ele não cumpriu com as obrigações que devia.

5 “EU SOU O TRÁFICO”

No final dos anos 1990, ao mesmo tempo em que o Brasil vivia a consolidação da democracia do ponto de vista da política instituída e o surgimento do cinemanovo-cinemanovo como o retorno das propostas cinematográficas dos anos 1960, o tráfico de drogas se disseminava por estados que até então não tinham conhecido o processo tal como ele se deu no Rio de Janeiro no final dos anos 1970, mas que começavam a conviver com traficantes articulados com um modelo de criminalidade diferenciado do “bandido comum”. Como visto, para a opinião pública, a primeira aparição do PCC ocorre em 1981, quando Zé Bigode, ao fugir da Ilha Grande, aluga um apartamento no conjunto dos bancários como forma de reunir informações importantes para o assalto a banco que planejava. O consumo de drogas se alastra, o poder dos traficantes cresce rapidamente.

Paulo Lins argumenta em *Notícias de uma guerra particular* (1998) que, até o início dos anos 1970, a droga consumida na favela era maconha e o tráfico não era “essa coisa que estamos vendo aí”. Segundo ele, o problema começou quando a cocaína apareceu. O preço era alto. Todos queriam vender, mas era preciso defender os pontos e organizar o crime. A guerra entre as facções em *Cidade de Deus* se dava pela disputa dos pontos de venda da droga. É toda uma organização do crime e também uma divisão, um estriamento¹⁴² entendido como uma série de divisões do espaço do subalterno, que se torna visível como resultante de uma organização do crime.

Conforme foi visto no tópico referente ao mapeamento das forças políticas no contexto dos anos 1960, para Paulo Cesar Borges, o crime organizado envolve não apenas o corpo da favela, mas conexões com setores importantes da sociedade e com organizações nacionais e estrangeiras para o fornecimento de drogas e armas. Há uma interdependência entre o tráfico de drogas e o tráfico de armas. O consumo interessa para moradores da periferia que entram ou não para o tráfico, bem como para setores da sociedade habitantes dos bairros de classes média e alta. As armas são a condição para os traficantes fazerem valer sua força diante dos membros de outras facções inimigas ou da polícia. É todo um sistema que se estabelece: armas, drogas e o dinheiro do arrego¹⁴³.

Existe toda uma rede de relações na constituição do tráfico de drogas, que afeta a ordem de Estado garantida pela redemocratização, cuja emergência pode ser creditada ao conjunto de forças dos anos 1980 marcado pela queda do autoritarismo e o surgimento dos movimentos de esquerda, mas também pelo empobrecimento crescente dos segmentos populares e pela corrupção¹⁴⁴. Quando se fala no traficante, trata-se de uma rede de relações e

não de uma entidade dissociada do sujeito, seja ele fornecedor, consumidor ou policial interessado em propina, mas também qualquer morador da favela não envolvido com o tráfico. As relações que o tráfico aciona são sociais e, como tal, articulam-se com posições diferenciadas na estrutura social.

Produção, fornecimento, distribuição e consumo. São estes os pólos de uma atividade lucrativa, tendo em vista os altos preços e sua grande aceitação no mercado. Para o tráfico fortalecer o varejo¹⁴⁵, torna-se necessária a articulação com centros produtores transnacionais, que passam a fornecer maiores quantidades com um grau de segurança necessário para evitar o seu extravio: quanto mais industrial for o processo, maior a garantia de que a droga chegará ao destino final, mais ampla a rede de conexões das facções criminosas com setores do Estado responsáveis pela fiscalização e maior o grau de pureza da cocaína.

O morador da favela que não aderiu ao tráfico enfrenta uma violência complexa, que apresenta diferenças com a violência da desigualdade, não correspondendo à associação da favela como lugar de carência, feita pelos discursos dominantes. Com a derrocada dos militares, o que houve não foi uma substituição, mas uma hibridização de violências diferentes. O estereótipo do “favelado” mostra bem isso, não houve “solução” para a violência naturalizada pelos setores dominantes sobre aqueles que habitam a trágica condição de povo no Brasil. Por mais redundante que pareça, a noção de poder no Brasil não se tornou vazia com a distensão do autoritarismo e o restabelecimento progressivo da democracia.

Conforme salienta Valladares¹⁴⁶, a produção social da desigualdade e dessa violência naturalizada, invisível e insípida que lhe corresponde, não se constitui em um processo gratuito dirigido aos segmentos subalternizados, como se as relações fossem desprovidas de preconceitos de toda ordem. Ela implica um processo sistemático de invenção do outro, como forma de, ao mesmo tempo, localizar a diferença que a facção atualiza em *Cidade de Deus* e em *Carandiru* e, simultaneamente, justificar a desigualdade com um projeto de sociedade constituído em função de carência, negatividade, malignidade, inferioridade e vazio, imputados ao subalterno como causa para o seu não reconhecimento.

Quando se observa o traficante, o modelo do “favelado” carente e sem força, que precisa ser ajudado por alguém que não mora na favela, não se sustenta. O subalterno que entra para o tráfico de drogas não cabe nas determinações que lhes são impostas pelo estereótipo, mas se torna necessário compreendê-lo como força de combate, capaz de acionar uma multiplicidade de gestos contra o Estado e contra todos aqueles que não moram na favela.

Dá-se o retorno da barbárie a partir de códigos de sociabilidade e de sistemas de subalternização previstos pelo Estado¹⁴⁷. Por barbárie, entende-se não apenas a emergência de uma organização nômade como a facção do tráfico, mas também uma potência de desarticulação do Estado pela utilização de uma violência distinta do crime comum. O tráfico e a repressão policial não são procedimentos opostos, mas enquanto esta última associa-se à execução de uma violência naturalizada, aquele torna a violência complexa, através de facções que deslocam registros de subalternidade aceitáveis.

Tanto no que diz respeito à ditadura militar nos anos 1960, que se outorgou o direito de “fazer morrer” como expressão de um poder soberano anacrônico, quanto no retorno deste anacronismo a partir das práticas de violência acionadas pelo tráfico de drogas a partir dos anos 1990, em ambos os contextos na história da vida política recente no Brasil, diferentes gestos de violência são acionados ou pelo próprio Estado como uma violência naturalizada e justificada contra os que discordassem do regime, ou pelas facções criminosas, através de uma violência distinta, tornada complexa em função da organização do crime.

A barbárie não é uma forma de poder, mas multiplicidade, “um fora”, uma desterritorialização do sujeito, do poder e de formas de governabilidade instituídas e, simultaneamente, a reterritorialização desses registros com outros protocolos de funcionamento e lugares de poder. Ao mesmo tempo em que torna possível a ordem, a barbárie a fragiliza. Para o Secretário de Segurança Pública, Hélio Luz, entrevistado no filme *Notícias de uma guerra particular*, a substituição do Estado pelo tráfico no Rio de Janeiro é impossível. A expressão “poder paralelo”, usada para se referir ao poder do tráfico, não leva em conta as origens do crime organizado a partir das relações sociais já instituídas e os acordos da facção com segmentos pertencentes ao Estado.

Tendo em vista a simultaneidade da disseminação do tráfico e da consolidação da democracia como processo político dominante, filmes como *Notícias de uma guerra particular*, de João Moreira Sales e Kátia Lund, bem como *Falcão: meninos do tráfico*, de Mv Bill e Celso Athaide, podem ser lidos como um investimento da filmografia recente na difícil tarefa de promover uma reflexão sobre a violência agenciada a partir destes dois processos na história política recente.

No primeiro caso, *Notícias de uma guerra particular* foi produzido em 1998 e alcançou rapidamente o estatuto de primeiro documentário no Brasil a abordar as relações entre tráfico e a violência. *Falcão: meninos do tráfico*, produzido em 2005, desdobra a mesma questão, voltando-se mais detidamente ao problema dos jovens que aderem às facções criminosas. Entre eles, existem outros filmes como *Ônibus 174* (José Padilha, 2004), *Tropa*

de elite (José Padilha, 2007) e *O Rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (Marcelo Luna e Paulo Caldas, 2000), que também contemplam a questão da violência¹⁴⁸.

No *Notícias*, a posição de fala articula-se com uma multiplicação de vozes, suscitando uma reflexão sobre as relações do tráfico com a sociedade. O filme utiliza depoimentos de moradores, traficantes, policiais do Batalhão de Operações Especiais da Polícia - Bope e do Secretário de Segurança Pública do Rio de Janeiro, na época o Senhor Hélio Luz, além de cenas de arquivo, incluindo tomadas panorâmicas da favela por helicóptero como forma de construir uma perspectiva¹⁴⁹ do tráfico: a de flagrar sua complexidade, dando a cada uma daquelas vozes a possibilidade de uma interpretação do problema. Esta é a estratégia de fabulação¹⁵⁰ do discurso: multiplicar interpretações para tornar visível o problema do tráfico de drogas não como uma relação de causa e efeito entre as diferentes vozes elencadas, mas como multiplicidade de relações.

Essa complexidade é explícita no filme, quando nem os oficiais do Bope nem o Secretário de Segurança acreditam na funcionalidade do trabalho de repressão que executam em comunidades carentes. “Não adianta nada. O Bope todo dia mata um traficante e pega a arma. Não adianta nada¹⁵¹”. Outra seqüência encontra-se na entrada dos policiais no morro com um garoto, dando a entender que o objetivo da ação não era prender alguém e levar para a cadeia, mas matar.

O narrador adverte que, pressentindo o pior, a família aprendeu que deve ficar junto dos policiais para evitar que o menino seja agredido ou executado. Trata-se de uma violência naturalizada sobre os segmentos subalternizados pelas políticas públicas de moradia, mas também pelo seqüestro de todos os serviços outrora prometidos pela democratização. Para o Secretário, a situação desenhava-se da seguinte maneira: “eu faço repressão a serviço do Estado e para a elite. Aqui tem dois milhões de pessoas. Como é que você controla toda essa gente pela repressão, ganhando 120 reais por mês, quando ganha?” Ou em outro momento, de forma mais direta: “eu afirmo que a polícia é corrupta, porque foi criada para garantir a proteção de Estado a serviço da elite. Resta saber se a sociedade quer uma polícia que não seja corrupta”.

Em *Falcão*, a estratégia difere, mas não significa que o alvo não esteja próximo daquele que motivou a criação no *Notícias*. Mv Bill chega a declarar, na entrevista que integra o DVD, que sua preocupação e de toda a equipe técnica era “mostrar um problema”. O Falcão é este problema. Menino pobre, morador da favela que adere ao tráfico com a responsabilidade de garantir a segurança dos pontos de venda de drogas durante a madrugada. Seu lugar de observação é em cima das lajes, seus inimigos são os membros de outras facções

e a polícia. Para vencer o sono, a única companheira é a cocaína. O Falcão não descansa, não é “alguém”, mas o subalterno. O filme tem diversas passagens durante as madrugadas e os meninos falam abertamente das suas vidas.

É visível como a estratégia de particularizar a discussão do tráfico no menino que adere à facção se alinha à escolha do *Notícias* de especificar as relações do tráfico não em todo o Brasil, como um discurso sobre a Nação presente em *Falcão*, mas de forma localizada no Estado do Rio de Janeiro. Enquanto a visão do tráfico que o *Notícias* constrói ganha força com a multiplicação das interpretações possíveis, no *Falcão*, a força decorre da câmara mais focada nas relações do tráfico com a família, o consumo e a população da favela.

O que interessa é o enraizamento do menino no conjunto de relações prescritas pelo tráfico, pela posse de armas, de drogas e de poder, cuja consequência só pode ser uma entre três alternativas: ou a prisão, ou a cadeira de roda ou a morte. O filme de Bill se passa em diversas cidades. Há a pretensão de uma visão nacional do problema. O foco não é dirigido exclusivamente para o Rio de Janeiro, mas envolve a Nação, cujas relações com a redemocratização e o empobrecimento a partir dos anos 1980 não podem ser deixadas de lado.

Pelo próprio subtítulo, “meninos do tráfico”, muito embora a determinação de mostrar o tráfico como o problema do Falcão tenha confrontado as duas produções de questões sociais com um forte valor político¹⁵², o olhar não se dirige para a situação de um garoto específico, mas para um problema coletivo articulado com jovens subalternos permeados por uma série de violências naturalizadas como o estereótipo, o modelo de governabilidade voltado aos interesses das elites e a guerra das facções pelos pontos de venda na favela.

O que se mostra é o Falcão com armas de grosso calibre na mão, trabalhando e dando depoimentos das suas negociações com a polícia, com o objetivo de ser liberado. Além destes aspectos, uma seqüência recorrente é a dos meninos consumindo maconha, cocaína ou *crack*, enquanto trabalham na fase da endolação¹⁵³ ou no posto de segurança da boca de fumo, durante a madrugada em cima das lajes.

O consumo de drogas do jovem é bem explorado, dando a entender que suas consequências são mortais para o garoto, para o Brasil e, particularmente, para o Estado que não soube “cuidar” daquele garoto como deveria. O que não é mostrado, tanto em *Falcão* como no *Notícias*, é o consumo da classe média.

Como a motivação do filme é compreender a violência em suas relações com o tráfico de drogas, ou, de acordo com Bill, mostrar o problema dos meninos das favelas, a omissão do consumo por parte da classe média se articula com aquilo que não chega a ser

problema, a saber: a funcionalidade do tráfico na complementação dos baixos salários da polícia através da corrupção, e o espaço que o consumo de drogas encontra entre usuários privilegiados socialmente no Brasil. As seqüências dos meninos consumindo drogas tornam visíveis relações de poder articuladas com a desigualdade, que reproduzem os estereótipos da favela, pondo em questão a construção da nacionalidade através de “dois pesos e duas medidas” na relação do Estado com os segmentos privilegiados e com os subalternos.

Em função de tais processos de construção do discurso relativos não à separação entre cinema como documento social ou como ficção, mas à produção cinematográfica como uma atividade política resultante de uma avaliação da realidade, a discussão ganha importância em *Notícias de uma guerra particular* e em *Falcão: meninos do tráfico*, pois se torna difícil aceitar a tese mais ou menos legitimada pelo senso-comum de que tais produções documentam a realidade como “realmente ela acontece”.

Torna-se mais rentável partir do pressuposto de que qualquer documentário ou filme de ficção, enquanto produção simbólica, implica uma apropriação do real ou a construção de uma realidade social. Neste sentido, conforme apontava Gustavo Dahl nos anos 1960¹⁵⁴, as diferentes apropriações não dignificam uma verdade escondida por detrás dos corpos mortos estendidos na favela, mas resultam de uma atribuição de sentido e valor ao real. Essa atribuição é uma atitude moral, que acontece na produção do argumento e se relaciona com a posição de quem fala. A partir daí, segundo o autor, a responsabilidade do artista é com sua obra, mas também com a realidade.

5.1 O ENRAIZAMENTO DO TRÁFICO

A violência no Brasil em suas relações com o tráfico de drogas não se resume à localização do traficante como uma posição fixa, estabilizada em nome do sentimento de malignidade que parece habitar a opinião pública quando se refere a ele, mas o estereótipo da favela como lugar de carência, ausência de poderes e deformidades, contribui para o reconhecimento do traficante como o culpado pela intensificação da violência em suas relações com o tráfico. Contudo, a complexidade das relações não autoriza reconhecer o líder de facção como o culpado por esta violência complexa, organizada, a partir do final dos anos 1970 associada ao tráfico, pois a disseminação do tráfico no Brasil é um processo múltiplo, que envolve a favela e o presídio, tanto quanto setores da classe média e das classes altas.

O tráfico se torna uma rede de relações de traficantes, mas também de moradores das favelas que não aderiram ao tráfico e dos sentenciados nas cadeias, que podem ou não estar envolvidos. Quando se fala do tráfico como rede de relações, não há oposição entre cadeia e favela. Tal ausência de fronteira é visível através das ligações que Jorge recebia pelo celular de Delê, traficante que trabalha para ele em *Quase dois irmãos*. Além dessas relações, é importante mencionar ainda suas articulações com setores do Estado, como a polícia que, além de exigir o pagamento de propina, espanca e depois fornece armas, ficando ainda com a droga para consumo próprio ou comercialização alternativa.

Não existe começo nem fim para as relações que o tráfico impõe. Dois aspectos chamam a atenção: suas relações não se constituem num vazio, mas sobre relações de poder já instituídas e disseminadas. Da mesma forma, o tráfico não se opõe às instituições democráticas conquistadas com o objetivo de reconstruir os estragos deixados pelos governos militares de outrora. A abertura torna-se um duplo, ela pressupõe um modelo de política que se instituiu pela resistência e contribuiu para derrubar os militares, mas sempre esteve interessada também na conservação de outra ordem, a partir de posições de poder que devem permanecer.

Para além desse modelo, encontram-se os populares. Aqueles que, nos anos 1960, eram objeto das atenções dos movimentos políticos que viam neles uma ausência de consciência política. Naquele contexto, se encontrava Manoel, o vaqueiro de *Deus e o diabo na terra do sol*, trabalhador pobre do campo marcado pelo acirramento das contradições da sociedade capitalista, pela coexistência entre modernização de formas pré-modernas de propriedade e de relações sociais, pelo empobrecimento e pelas marcas de uma violência naturalizada dos grandes donos de terra.

Com o início da abertura, entre poder de Estado e a resistência dos movimentos políticos da época, para os habitantes da favela não houve grandes transformações. Paulo Lins argumenta no *Notícias de uma guerra particular* que sempre morreu gente na favela e que a imprensa somente passou a se interessar pelo tema, quando a violência deixou de estar limitada ao espaço do subalterno. Estranhamente, em razão das suas relações com a abertura e a naturalização de violências no corpo do subalterno, esta sociedade do espetáculo, dos truques de mídia, dos acordos e das pequenas humilhações executadas em uma série de gestos democratizantes populistas, encontra um território fértil ao retorno da barbárie de Estado, desta vez relacionado com o poder soberano, anti-democrático, de facções criminosas que não deixam de ser políticas também, pois suas ações afetam as relações com o outro.

Há o discurso democratizante como um modelo de política dominante e as ações criminosas como agenciamentos ou como ações em devir¹⁵⁵, que constantemente estão fragilizando, distendendo e torcendo a democracia como um discurso das elites, que reinventa técnicas de exclusão da população. A democracia torna-se um processo paradoxal, pois envolve a consolidação do sistema democrático com um modelo de governabilidade alinhado aos interesses e às necessidades de toda a população, incluindo-se os habitantes das zonas marginalizadas e, ao mesmo tempo, a disseminação da violência em suas relações com o tráfico como o retorno do direito de matar que as facções criminosas outorgaram para si em contraposição aos valores democráticos.

Quando se fala da disseminação do tráfico como um processo simultâneo à consolidação do sistema democrático, pode-se aventar a hipótese de que o direito de matar da facção retorna como o outro anacrônico do poder de matar do Estado autoritário nos anos 1960. Trata-se de um barbarismo que retornou dos anos 1960 para o final da década de 1970. O anacronismo se refere à recuperação de um poder soberano outrora exercido pelo Estado no contexto da tomada do poder dos militares, tão dolorosamente com a emergência do poder disciplinar e com uma série de técnicas biopolíticas de controle da população.

Para o que se deseja discutir, a disseminação do tráfico é também uma naturalização de suas práticas e um enraizamento do crime na vida do morador da favela e dos sentenciados no sistema penitenciário. Como tal atividade ilegal não se processa sobre um vácuo, mas sobre a naturalização de violências mais antigas e mais profundas, já existe um sistema de naturalização da violência no corpo do subalterno compartilhado nas relações na favela e no presídio, quando surge o tráfico e a violência torna-se complexa. O tráfico se torna íntimo na vida do subalterno. Não tem nada a ver com os “monstros” que a classe média e a classe mais privilegiada estão constantemente inventando através de estereótipos. A violência não se configura como um acidente, mas faz parte do cotidiano da favela e do presídio como lugares de construção da subalternidade de forma habitual.

Em *Falcão*, quando um dos garotos é interrogado sobre em quem ele confia, sua resposta não deixa dúvidas quanto à amizade por alguém que lhe “ensina” a dar tiro, pede para guardar o fuzil em um lugar seguro ou o “fortalece” em caso de necessidade: “amigo meu é só meu fiel. Nele eu confio¹⁵⁶”.

Há claramente um combate entre a favela e o espaço social localizado no seu exterior, preenchido pelos serviços. Ambos os registros se articulam com a consolidação do tráfico e a naturalização dessa violência entre os segmentos marginalizados. Em *Cidade de Deus*, o menino Buscapé se acostumou desde sempre à presença das armas do seu irmão e a

suas tentativas de ganhar dinheiro pelo crime. No *Noticias de uma guerra particular*, essa naturalização da violência torna-se visível quando Janete, uma das moradoras, admite que, quando alguém passa mal em sua casa durante a madrugada e o dinheiro não dá para comprar o remédio, o pessoal do movimento¹⁵⁷ lhe compra o medicamento. “Eles dizem: ‘cadê a receita?’ e duas horas depois o remédio chega¹⁵⁸”.

De forma semelhante à naturalização da violência como uma política dominante que interessa às elites manter, em alguns momentos, essa violência torna-se imprevisível e quem passa a controlar a situação é o subalterno. Apesar de ser associada ao lugar da carência, a favela naturaliza a violência nas relações entre os traficantes e os moradores, mesmo entre aqueles que não aderiram às facções, mas que não deixam de sofrer os impactos de um sistema de poder que organiza as relações pela posse de armas e o direito de matar.

Não há oposição entre morador e traficante. Para quem nasceu e cresceu na comunidade, tem amigos e se reconhece como parte daquele espaço, não há um exterior às relações que o tráfico impõe. Cebola sabe quem é Buscapé, que ele é irmão do finado Marreco assassinado por Zé Pequeno quando ainda se chamava Dadinho. O mesmo ocorre com Zé Pequeno. O traficante líder de facção é apresentado a Buscapé por Bené, dizendo que Buscapé é irmão do finado Marreco. Depois que o aprendiz de fotógrafo publica as fotos do bando no jornal, Pequeno lhe oferece a câmara fotográfica que Bené tinha lhe dado no dia em que morreu.

Em *Carandiru*, o tráfico está presente em todos os momentos da vida dos presos e organiza as relações no presídio, mesmo que o sentenciado tenha aderido completamente a suas práticas como parece ser a posição de Zico, ou que não mantenha relações com esse sistema de violência como seu Chico, que não se envolve diretamente, mas não quer dizer que não possa sofrer punição severa se fizer alguma coisa que não deve. Viver na cadeia e na favela é estar em relação com o tráfico.

Essa ausência de uma posição exterior às facções é visível com Deosdete no mesmo filme. Apesar de não se envolver com o tráfico, este personagem recém chegado à cadeia foi vítima das suas relações, conforme já visto, sendo assassinado com água fervendo enquanto dormia. Se ele não tivesse dividido sua cela com seu amigo de infância e estivesse saído de lá, quando Zico demonstrou uma paranóia decorrente do consumo de *crack*, pegando a faca para se defender de alguém que, segundo ele, queria matá-lo, isto não autorizaria ainda a se afirmar que Deosdete estivesse vivo.

O tráfico se enraíza no jovem com sua inserção no crime, localizando a violência como parte de suas relações nos espaços da favela e do presídio, somadas àquelas com o

mundo exterior aos limites do espaço urbano como lugar da subalternidade, tornando possível a ele um aumento de seu poder com a aquisição de dinheiro e reconhecimento entre os demais. A maioria dos garotos deixa claro como o tráfico representa a última possibilidade de ser “alguém”. O discurso é recorrente e se justifica com algo próximo ao enunciado: “estou aqui porque preciso”.

No *Noticias*, Janete complementa que ninguém agüenta mais o “salário de miséria”. Para ela e para alguns meninos no filme *Falcão*, há a associação direta da pobreza à entrada no tráfico. Segundo os manifestos políticos dos anos 1960, a pobreza se articula com a contradição entre capital e trabalho de qualquer sociedade capitalista e, no Brasil, sua expansão encontra-se articulada diretamente com a consolidação dos regimes democráticos nos anos 1990 e com a disseminação do tráfico de drogas no mesmo período. O poder que o tráfico promete não se reduz ao sentido financeiro apenas, mas envolve a possibilidade de o traficante ser respeitado pela polícia, pelos que compartilham como moradores o espaço da periferia urbana e por outras facções inimigas, além de estar vinculado também a um poder, imaginariamente presente, sobre toda a cidade.

Para um membro do Comando Vermelho Jovem – CDJ, de apenas 14 anos, entrevistado no *Noticias*, depois que entrou no tráfico “os homens, quando chega aqui, têm mais respeito”. Os “homem” significa a polícia na favela, devendo o poder do narcotráfico impedir a repressão. É notório como o poder que o tráfico aciona tem mais a ver com a construção da subjetividade e com a possibilidade de o garoto ser reconhecido como bandido perigoso entre os membros da sua facção e os moradores da favela, do que somente com ganhar dinheiro.

À medida que o tráfico se enraíza, seja em *Noticias de uma guerra particular*, seja no *Falcão: meninos do Brasil*, para ganhar poder torna-se necessário aos jovens ganhar dinheiro e meninas, bem como conseguir drogas e armas para defender os pontos de venda. A rotina de vida se transforma rapidamente. A importância do dinheiro é justificada pelo compromisso de ajudar sua mãe, que representa a favela, a família, a “única que pode chegar e dar na cara da gente que não acontece nada”. Não há separação entre tráfico e favela, entre o menino e sua mãe ou entre morador e traficante. Isso não implica que todos os moradores sejam traficantes, ou que matem todos aqueles que atrapalharem os objetivos da facção criminosa.

Morador e traficante não estão no mesmo lugar e também não são posições opostas no conjunto das relações do crime organizado. Isto significa que são posições móveis, seja porque um morador, que até então não tinha entrado para o tráfico, pode entrar a qualquer

momento pelos mais variados motivos¹⁵⁹, seja ainda porque um traficante ou um membro da facção pode morrer, pois somente assim ele consegue “sair” do tráfico¹⁶⁰.

Ao focalizar a relação do tráfico com a pobreza, Alba Zaluar¹⁶¹ deixa claro como o jovem revoltado é alvo predileto dos mecanismos desenvolvidos pelo tráfico na captura de novas adesões, através do enriquecimento fácil que ele promete e da possibilidade de esse jovem maltratado pela desigualdade e pela falta de acesso à saúde, educação, moradia, entre outros serviços, ser reconhecido e ter finalmente acesso a alguns prazeres da “vida de rico”.

Esta sedução que o tráfico exerce se articula com a hipótese do aumento de poder que ele confere. Ainda no mesmo estudo, a autora afirma que não se trata de causa e efeito, que a pobreza não determina o tráfico, pois os pequenos traficantes trabalham para quem está fora da favela. É uma obviedade perceber como o tráfico não é uma opção de vida. Entretanto, a pobreza assume não apenas uma dimensão problemática se conferir ao jovem as condições para que ele se associe às facções criminosas como agência de uma violência complexa, múltipla, que se enraíza na sua vida e desloca suas relações. Não tem nada a ver com um projeto de vida, mas com um problema social que nega ao sujeito a possibilidade de ele projetar sua vida.

Torna-se necessário ver a pobreza como parte do tráfico de drogas. Em *Falcão: meninos do tráfico*, ela se apresenta de forma articulada com a problemática dos jovens que habitam a favela, cujas relações com o tráfico e com a violência da desigualdade não podem ser negadas nem amenizadas pelos moradores que, apesar de habitarem a condição minoritária, serem negro-mestiços e pobres em sua maioria, foram capazes de se conter para não aderir ao tráfico. O problema não pára por aí. Nesse caso dos moradores, a domesticação diante das regras sociais instituídas tem a ver com a capacidade do subalterno em se adaptar a uma ordem que lhe pré-existe, a qual ele não foi chamado a discutir.

No mesmo depoimento de Janete, as relações da comunidade com os jovens que entraram para o tráfico são ambíguas, pois ao mesmo tempo em que o traficante ajuda a população durante as madrugadas com remédios para quem está passando mal e não pode comprá-los, a presença das organizações criminosas tem o lado bom e o lado mau. Pelo lado positivo, a personagem afirma que a polícia não entra mais “metendo os pés na porta” e confiscando qualquer eletrodoméstico, “mesmo que o morador se apressasse em apresentar a nota fiscal para provar que é seu”, complementa. A naturalização do tráfico entre os moradores estabelece uma relação de força com a polícia. O objetivo é defender a comunidade da repressão, articulada com a desigualdade e com a naturalização da idéia de que morador é igual a bandido, ponto de vista este que pode ser comprovado quando a

referida entrevistada complementa que a polícia, quando confisca algum objeto como uma televisão, um aparelho de som ou qualquer outro eletrodoméstico em bom estado de conservação, a justificativa utilizada é a de que “aquilo é coisa de ladrão”.

Dois processos co-existem nas relações da favela e dos traficantes com a polícia, como mecanismo de repressão alinhado à defesa dos interesses da elite e como sistema de naturalização de uma violência anterior ao surgimento das gangues, seja pelas ações da polícia pautadas pelo pressuposto de que “todo morador é ladrão”, seja ainda por aquele aspecto visível no depoimento da moradora relacionado com sua percepção do traficante como alguém cujo valor positivo deve ser reconhecido, pois oferece proteção e ajuda à comunidade.

O tráfico assume um valor positivo em função da proteção diante das ações policiais que, nem sempre, entram na favela para efetuar uma prisão ou garantir a segurança, mas também com o objetivo de matar. O exemplo já citado encontra-se no *Notícias*, como a seqüência do garoto sendo levado pela polícia para o alto do morro de uma das muitas favelas no Rio de Janeiro, enquanto a família, representada por mulheres, mãe, tia e prima, não deixa sozinhos o jovem e os policiais com medo de o menino ser torturado ou executado.

O valor negativo está exposto pela mesma moradora no fato de que, caso um morador deva algum dinheiro ou esteja em dívida com o alguém envolvido com o tráfico, a única maneira de saldar suas dívidas é pagando com sua própria vida. Não há perdão para os que devem, seja dinheiro, sejam dívidas morais, como as que mataram Zico. Tal sistema é visível na facção de Jorge, em *Quase dois irmãos*, quando um dos motivos mais recorrentes para suas discussões com Miguel era a impossibilidade de se chegar a algum consenso sobre qual a punição mais recomendada para aqueles presos que não cumprissem com as ordens estabelecidas.

Tendo em vista a ambigüidade do tráfico, compreendida a partir do depoimento de moradores como Janete e Adão, mas também para muitos dos entrevistados no *Falcão*, é relevante compreender como a naturalização do jovem no tráfico relaciona-se com seu próprio reconhecimento como bandido. Para alguns meninos entrados recentemente na facção, esse reconhecimento ainda não se deu, muito embora deixem entrever como ele é possível num futuro próximo. Um deles chega a afirmar que se trata de uma questão de tempo: “já está quase acontecendo”, diz ele. Para outro, ele não é bandido ainda, porque não vendeu drogas nem pegou em arma para fazer assalto, embora admita que faz alguns favores para o crime organizado.

O depoimento que mais explicita essa relação do jovem com a idéia de bandido é de um garoto que aparece com o rosto coberto em razão da pouca idade. “Quando crescer, quero ser bandido” afirma ele, aproveitando para completar que anda com bandido, que seu fiel é bandido e que ele é seu amigo. Há claramente, como resultante de um processo de naturalização do tráfico na vida do jovem, a percepção do bandido como um devir afirmativo capaz de propiciar sua redenção. Tal processo é perceptível também no *Noticias*, através da opinião de Francisco, 16 anos, quando declara que, quando crescer, seu desejo é morar na favela e trabalhar para o tráfico de drogas: “gosto desta vida”.

5.2 O “EU-VIVO” NO TRÁFICO

O tráfico de drogas associa-se a um enraizamento da violência na vida do jovem, de forma análoga com o transe de Manoel, em *Deus e o diabo na terra do sol*, quando assassina o coronel, desencadeando uma crise nos mitos instituídos e uma impossibilidade de viver na condição de subalterno. Considerando a transformação de uma violência naturalizada para outra complexa, organizada através de facções criminosas, o menino que adere ao tráfico de drogas é como o retorno do vaqueiro após cometer o gesto de violência, sua posição é de crise no lugar que o discurso instituído lhe reservou.

Não se trata da subalternidade habitual, mas do retorno de uma violência contra o Estado ou contra os segmentos dominantes que, nos anos 1960, tanto apontava para o gesto de Manoel no cinema brasileiro atentando contra a ordem estabelecida, quanto localizava a luta política no Brasil como parte de um projeto revolucionário maior que envolvia a libertação popular da América Latina, Ásia e África.

É possível uma aproximação entre Manoel, o militante de esquerda e a violência em suas relações com o tráfico de drogas na favela. No cinema dos anos 1960, a seqüência do assassinato do dono de terra articulava-se com o debate sobre a importância política do cinema terceiro-mundista¹⁶², estabelecendo deste debate conexões com produções cinematográficas de outras nacionalidades, sem deixar de estar voltado também, no Brasil, para os rumos da ação política no campo e à derrocada das elites capitalistas naquelas regiões onde era mais acirrada a contradição entre capital e trabalho.

Quando se fala da posição do tráfico na vida do subalterno de hoje, este Falcão das favelas, que vive o colapso dos projetos de transformação social dos anos 1960, sobrevive como um corpo submerso em uma violência complexa além das relações de subalternidade

habituais. Seu mundo é a laje. Sua sobrevivência depende das suas relações para a demarcação do território e o enraizamento do tráfico em sua vida. Ele não pode se furtar ao aprendizado de que, se dormir, pode morrer. O Falcão é o guardião do território e não coincide com um corpo individual, mas com um subalterno. O que o caracteriza é sua desconexão em relação às políticas de poder instituídas pela repressão como braço do Estado.

Ele encontra-se “escondido” em um lugar distinto que não pode ser reconhecido. Quando se encontra na laje, esse garoto passa a representar parte de um Brasil que passa ao largo da construção de uma sociedade democrática a partir dos anos 1980. O que se observa é um excedente populacional, um eu-vivo como corporeidade que se debate entre os escombros das duras condições de vida e os devires que aciona nas relações com os moradores, polícia e líderes das facções. Este regime de forças localizado tanto na favela, quanto nas suas relações com setores da sociedade ou com organizações estrangeiras, é o que se denomina de eu-vivo no tráfico. Interessam as forças que o atravessam. Quando se observam os depoimentos dos garotos no filme de Bill, percebe-se como não há qualquer identificação de quem está falando¹⁶³. Além de menor de idade, o Falcão não nasce como o garoto que tinha pai, mãe e vida familiar, mas com sua aderência ao tráfico.

Para nascer, é preciso desarticular suas relações com a política da desigualdade e do estereótipo, tornar-se outro. Aqui está o cerne da questão: não se pode determinar peremptoriamente o motivo que leva esse menino a aderir ao tráfico, dissociando-se de uma violência habitual na sua vida e nascendo para uma violência organizada, ao tempo em que se torna um eu-vivo no tráfico. O objetivo é mapear as forças que tornam possível deslocar relações já enraizadas associadas à família, aos vizinhos e à comunidade da periferia, para se dedicar ao crime e ao consumo de drogas como a cocaína, a maconha e o *crack*. A inserção no crime é um acontecimento múltiplo e se articula com as relações que o tráfico impõe. Não interessa atribuir uma causa única a sua aderência ao crime, mas reconhecer seu aumento de poder diante destas forças articuladas com sua aderência.

Com todas as dores que tal passo pode implicar, aí se situa o nascimento do Falcão, como aderência ao conjunto de relações prescritas pelo crime e o enraizamento de uma violência complexa em sua vida. Falar da situação desses meninos que aderem ao tráfico de drogas e se inserem na facção organizada é propor uma reflexão sobre o futuro desse jovem em meio à permanência de estruturas de produção da desigualdade herdadas que o constituíram na exclusão.

No Caderno A Batalha do Rio, da Folha de São Paulo¹⁶⁴, de 26 de março de 2006, feito especialmente por conta do lançamento do *Falcão* durante o Fantástico, programa da

Rede Globo de Televisão, alguns autores foram taxativos em afirmar que uma das falhas do documentário foi ter apresentado o problema do tráfico no Brasil de forma determinista, sem uma possibilidade de saída para aqueles meninos, o que sinalizaria a descrença de uma ação política mais organizada em prol de um futuro livre das relações que o gráfico impõe.

Haveria possibilidade de os meninos saírem do tráfico? Haverá futuro dissociado da violência do tráfico de drogas e da ação policial, com a compra e venda de drogas e armas, a corrupção e o retorno do direito de matar das facções criminosas contra todos aqueles que habitam aquele espaço? A questão não é tão simples, pois se articula com a emergência de uma vontade política e, sobretudo, com o oferecimento por parte do Estado de condições sociais mínimas ao florescimento de outras oportunidades de vida para o jovem da favela.

Quando interrogados sobre as implicações do consumo na saúde, os garotos afirmam que largam as drogas quando decidirem, que não são viciados e que só cheiram cocaína e fumam maconha e *crack*, porque senão dormem em serviço e podem ser mortos pelos inimigos durante as madrugadas. Com o cansaço, o consumo do pó deixa-os atentos contra as investidas do inimigo. Entretanto, para um dos entrevistados que vende *crack*, o jovem que começa a usar essa droga torna-se outro, “emagrece e fica com a cara de velho”. Para outro, o problema está na cocaína, pois o sujeito se transforma, perde todos os seus bens e começa a roubar para alimentar o vício.

Este talvez seja o maior impasse do futuro do Brasil em suas relações com o tráfico de drogas e com a violência a ele agregada. Já que o sistema político dominante não atendeu minimamente ao que deveria proporcionar, como transmitir a imagem de um futuro certo para esses jovens usuários, levando-se em conta o “barato” que a maconha proporciona para uma gama bem maior de pessoas do que aquelas que vivem na favela e no presídio? Se o consumo é tão disseminado, inclusive entre segmentos privilegiados, como convencer os meninos pobres da favela de que pode haver futuro no Brasil reservado a eles sem as drogas?

O tráfico enraíza-se no menino transformando-o no Falcão, ao tempo em que lhe abre uma rede de relações na favela e no seu exterior, articulado com segmentos privilegiados do mundo do asfalto. Do ponto de vista do Estado, o objetivo é deixar o menino morrer, como uma forma de violência associada à disciplina como expressão de um poder moderno. Não se trata de resolver a situação. “Se eu morrer, vem outro igual, melhor ou pior que eu”, diz um dos garotos em *Falcão*. Para a facção criminosa, o trabalho do Falcão aumenta o poder do tráfico. Não se trata de ganhar um “salário de miséria”, como afirma Janete, moradora da favela em *Notícias de uma guerra particular*, mas aprender a traficar é ganhar poder, acumular dinheiro e respeitabilidade para subir na hierarquia das posições.

A relação do jovem com seu fiel expõe a amizade entre os que se envolvem no tráfico e se torna importante porque, como geralmente é o fiel que tem o fuzil e que atua nas ações da facção, sua função é receber o jovem recém-admitido no tráfico. Acompanhá-lo no aprendizado das práticas que o tráfico convida: dar tiro, cobrar dinheiro, matar e vigiar a boca de fumo. O enraizamento do jovem no crime desloca suas relações com a família, a facção criminosa que ele se habituou a ver desde menino, com seus vizinhos de porta, com sua mãe e com a comunidade.

Em *Falcão*, privilegiam-se estas relações de forma mais diretamente articulada com a mãe, que data de um tempo anterior a sua entrada no tráfico marcado pela pobreza, pela morte prematura do pai, pela discriminação ou o racismo e pelas duras condições de vida. Segundo uma das mães, seu filho Tiago mudou muito quando se aproximou do crime. Ela repete duas vezes a frase, frisando que, quando o garoto entra definitivamente no tráfico, não tem volta. Na opinião dela, no início, seu filho era muito afetuoso, conversava e lhe dava atenção. Depois que se separou do marido, além das dificuldades financeiras impostas à família, o filho do casal, Tiago, demonstrou uma revolta muito grande pelo fato de seu pai nunca o ter visitado, tornando-se mais agressivo.

O sentido da morte do pai ultrapassa a morte física em direção a uma morte simbólica, com a completa dissociação do garoto de uma referência paterna. A separação dos pais é mais do que a falência da família, ficando o jovem sem um senso de autoridade e sem nenhuma perspectiva de vida para o futuro. Sua única possibilidade é “pensar no pai” ou na possibilidade de reencontrá-lo algum dia, mas é possível também, segundo um dos entrevistados, que a lembrança do pai suscite revolta.

A falência da família, somando-se ao problema da pobreza, da falta de informações e à revolta pela ausência do pai, segundo o depoimento daquela mãe, foi responsável por Tiago ter aderido à outra ordem/lei, que passa a servir de referência para aqueles garotos que se iniciam no tráfico. As relações familiares, juntamente com aquelas que o menino agencia com a comunidade, deslocam-se para ceder lugares a outras com sua inserção nas facções. No filme, há uma centralização em torno da mãe como uma referência importante o menino, mas ela não se encontra fora das relações do tráfico com os moradores e, de forma precisa, com as famílias dos jovens que aderem ao tráfico, passam ao posto de Falcão, ganham um fiel e têm suas vidas transformadas pela ação de um sistema de violência a ele agregado.

A destruição da família não é uma obra exclusiva do tráfico de drogas e da entrada do garoto na facção, com o porte de arma, o consumo de droga e a naturalização de uma violência organizada em sua vida, mas ela está relacionada a uma série de outros fatores como

a pobreza, a dificuldade de acesso aos serviços, a discriminação e a falta de emprego. Em *Notícias de uma guerra particular*, a família não se apresenta tão depauperada quanto em *Falcão*, pois não há uma associação direta entre ela e o tráfico. A posição do morador parece ser oposta à de Adriano, 29 anos, que aparece com uma touca na cabeça escondendo o rosto em razão do medo das represálias. O traficante e o morador têm o que falar sobre o tráfico. Todavia, entre eles, existem lugares diferentes. O filme separa os moradores como Janete e Adão dos traficantes como Adriano, há claramente uma fronteira delineada entre quem entrou para o tráfico deslocando o registro de uma violência habitual e quem não aderiu às facções e continua a sofrer violências de toda ordem.

Para falar do tráfico, são apresentadas três vozes diferentes, mas não se discutem as relações entre elas. Não são mostradas as relações entre morador e traficante, nem entre consumo e classe média. Este último aspecto está fora do enquadramento proposto pelo filme. Todos os traficantes dão depoimentos com o rosto coberto, sem que seja possível identificar quem está falando. Na legenda, há sempre o primeiro nome ou apelido seguido da idade. Quanto aos moradores, eles falam sem máscaras. A visão do rosto funciona como indicativo de uma vida fora do crime.

Como os depoimentos de Janete e Adão são recorrentes na narrativa e são feitos, geralmente, dentro da casa do morador, para quem os escuta fica mais ou menos possível perceber o mundo da favela “fora de casa”, onde existe tráfico, a guerra, os tiros e as execuções, e o mundo de “dentro de casa” onde existe a família, a menina estuda e Adão, o marido, aparece tocando violão. Tanto no depoimento de Janete quanto no de Adão, existe sempre um “eles” para se referirem ao conjunto das ações dos traficantes. Entre o “eles” do tráfico e o “nós” dos moradores, a família relaciona-se com um tempo anterior ao enraizamento do crime nos garotos, cujas conseqüências são vistas em *Falcão* através do consumo excessivo de drogas e da posse de armas, bem como da alteração que tais processos propiciam no comportamento. Tudo funciona como se o tráfico fosse responsável pelo deslocamento destas relações, mas ainda não tivesse se enraizado na vida das pessoas que vivem na favela.

O *Notícias* vem antes do *Falcão* não apenas porque foi filmado em 1998 e este último, em 2005, mas, sobretudo, porque o tempo das famílias da favela ainda não tinha se encontrado com a barbárie que o tráfico de drogas aciona com uma violência distinta da desigualdade, que desarticula as famílias e o Estado. No filme de João Moreira Sales e Kátia Lund, a filha de Janete com Adão tem aulas de balé, estuda regularmente¹⁶⁵ e aparece junto

com seu pai cantarolando num clima de aparente harmonia, numa evocação de padrões familiares que ainda não tinham sido extintos.

A pobreza não é valorizada na caracterização da desigualdade como em *Falcão*. Um detalhe no depoimento de Janete chama a atenção não pelo fato de as facções impedirem a ação da polícia, quando alguns policiais confiscam bens dos moradores, como já visto. Interessa como a possibilidade de ter algum poder financeiro para comprar um eletrodoméstico, ao mesmo tempo em que coloca a moradora numa posição diferente de outros moradores e, inclusive, de algumas das famílias apresentadas no *Falcão* após a desintegração da família pela morte do pai, torna visível o lugar do popular articulado com o poder de consumir objetos.

Para Mário Fleig¹⁶⁶, o modelo de sociedade é definido pelo consumo dos objetos anunciados nos meios de comunicação. Quem reúne algum poder para consumir, torna-se reconhecido pelo objeto, pela marca daquilo que consome. É o objeto que passa a comandar a cena, é ele que fragmenta o mercado consumidor dos produtos pertencentes ao mundo da publicidade. Simulacro de um mundo possível, este objeto passa a dizer o que o sujeito é em uma sociedade marcada paradoxalmente pelo consumo e pela desigualdade. O consumo torna possíveis redes de sociabilidade, mas implica um forte sentimento de exclusão daqueles que não estão autorizados a consumir e que, nesta medida, não são reconhecidos socialmente.

O discurso da moradora em *Notícias de uma Guerra Particular* articula-se com um grau de reconhecimento do subalterno, através da sua aderência relativa a essa ordem do consumo, representado pela possibilidade de compra de um eletrodoméstico que é confiscado de forma habitual pela polícia. Tal possibilidade ao subalterno não é visível em *Falcão*, quando as mães dos garotos assassinados pelo tráfico ou pela polícia não são associadas à ocupação de posto de trabalho e à possibilidade de ganhar algum dinheiro. Este aspecto relativo às duras condições de vida das mães é ressaltado, inclusive, por alguns meninos que, ao serem interrogados sobre os motivos que os levaram ao tráfico, respondem que é para ajudar sua mãe. É recorrente nos depoimentos como a posição da mãe, para o *Falcão*, serve de justificativa para sua inserção no mundo do crime.

Ainda segundo Fleig, como a violência sobre o corpo do outro é um anacronismo do tempo da escravidão que permaneceu, o poder de comprar articula-se com a possibilidade de o sujeito ser definido nas suas relações com o mundo do trabalho, dos objetos construídos pela publicidade e com a segmentação de públicos pelas políticas de *marketing* instituídas.

Não significa dizer que ele finalmente ganhou o poder ou foi incluído socialmente, indica tão somente que, a partir do momento em que ganha um trabalho, de produção e

consumo, seu corpo passa a ser remodelado diante dos interesses das classes dominantes e, simultaneamente, passa a ser enquadrado como consumidor pelo *marketing*¹⁶⁷.

Um desses elementos que permanecem é a desigualdade. Se há trabalho ou relações de classe, há desigualdade entre o trabalhador e o patrão como expressão da contradição de um modelo de governabilidade voltado para uma minoria, mas também está pressuposto um sistema de naturalização da violência no corpo do outro que, nesse caso, é organizado de acordo com o horário de trabalho, as cifras de acesso, a repetição das tarefas, entre outros elementos, onde o salário funciona como índice de um baixo nível de reconhecimento, expondo a silhueta da desigualdade.

O subalterno que conquista um emprego fica empenhado em garantir o sustento da casa, o pagamento da sobrevivência deste mundo privado que resiste, mas também almeja a realização de um futuro para seus filhos, através do distanciamento deles de todo e qualquer aspecto relacionado ao tráfico. A possibilidade de trabalhar, portanto, relaciona-se com a sobrevivência fora do tráfico.

O depoimento de Janete insinua o que ficará explícito com o depoimento de Hilda, também moradora da favela. O que está em jogo é a localização do subalterno na posição do trabalhador forte, que agüenta tudo calado e satisfeito diante das suas necessidades. Hilda parece ser a expressão mais viva desse espírito voltado para o trabalho como sobrevivência. Como suas condições de vida são difíceis, o trabalho torna-se promessa de vida melhor, inclusive com o atendimento a alguns direitos não admitidos comumente. Quando interrogada sobre se ela é feliz, Hilda responde que vai satisfeita trabalhar, pois tem visto muitas coisas na favela que não deseja de modo algum que aconteçam com seus filhos.

A seqüência que apresenta a personagem focaliza sua inserção no mundo de uma pobreza instituída, dos baixos salários, da rotina de trabalho pesada e dos atrasos no pagamento. Trata-se de uma subalternidade habitual, tendo em vista a naturalização das violências que pressupõe articulada com a permanência de patrões e empregados como dois lugares de poder distintos numa relação de dominação¹⁶⁸.

Mas a violência não pára por aí, pois, além da classe, a divisão dos trabalhos no ambiente doméstico reproduz fidedignamente uma série de relações de poder baseadas no gênero, funcionando como agência de produção de uma violência doméstica dirigida abertamente contra Hilda, como um desdobramento da violência da desigualdade, quanto mais se a mulher em questão é negro-mestiça e pobre como é o caso.

Em termos sucintos, o filme organiza a rotina de trabalho de Hilda da seguinte maneira: acorda às 2h30min para trabalhar entregando jornal. Às 7h, deve estar em casa para

dar café ao marido que vai trabalhar e ao filho, que vai para a escola e depois vai trabalhar. Pela manhã, tarefas domésticas. À tarde, tarefas domésticas nas casas dos outros. De noite, quando chega, preparar o jantar para os dois homens. Às 22h, quando todas as obrigações acabam, “eu praticamente desmaio”, diz ela.

O desmaio diário, estranhamente, é reconhecido como uma “graça de deus” na vida. Trata-se do desmaio da ação política. Não há ação política nem construção da nacionalidade como projeto coletivo que envolva, como prediziam os movimentos de resistência dos anos 1960, a transformação das condições materiais da sociedade. O motivo do amor de Hilda pelo trabalho, que nos anos 1960 era denominado de alienação, transforma-se agora na intensidade com a qual ela se agarra à possibilidade de sobreviver diante daquela realidade. Hilda não é vazia, nem pode ser lida simplesmente como subalterna, sem que lhe sejam reconhecidos seus poderes. Pelo seu depoimento, percebe-se como sua potência de trabalhar concentra-se em torno do objetivo de fazer com que seus filhos não entrem para o tráfico.

A presença do trabalho garante a sobrevivência na vida da moradora da favela e da sua família, mas também se articula com as outras atividades que Hilda executa quando não está trabalhando. O que se delineia é um sistema de sobrevivência garantido pelo salário e pela potência de trabalhar de forma articulada a valores. Os valores de Hilda estão situados tanto fora da violência em suas relações com o tráfico, quanto no exterior do discurso das elites quando se referem à favela como lugar de violência, de crueldade e de carência.

Em *Falcão*, a presença de violências silenciosas aproxima as famílias entre si. Ao ser entrevistada, uma jovem moradora explica que tem um filho de dois anos que já sabe o que é maconha, o que é “papel de cinco” e “papel de dez” e já aprendeu a reconhecer o cheiro da erva. O pai é morto, ela cria o filho sem o marido e não tem emprego definido. O tráfico está bem mais fundo na vida dos moradores, acionando uma série de relações na desintegração do ambiente familiar e no desvio de valores articulados com a pobreza.

A imagem do pai morto habita a cabeça dos jovens que aderem ao crime, podendo aproximá-los das facções criminosas com o objetivo de vingança ou distanciá-los pelo trauma sofrido, como Buscapé, em *Cidade de Deus*, que tem o irmão assassinado por Zé Pequeno. Em ambos os casos, há claramente a naturalização da violência e do tráfico como elementos que organizam diariamente a vida dos jovens da favela.

No primeiro caso, o da vingança, vale lembrar de Othon, que mata Mané Galinha em *Cidade de Deus*, por ele ter tirado a vida de seu pai em um assalto a banco. O próprio Galinha adere ao tráfico para vingar a morte de seus familiares assassinados por Zé Pequeno.

No segundo caso, o da naturalização das práticas do crime entre os moradores que não aderiram ao tráfico, vale lembrar das tentativas mal sucedidas e até caricatas de Buscapé¹⁶⁹ e de um amigo, também morador da Cidade de Deus, para realizar um assalto. Há o desejo de ter dinheiro e poder facilmente, mas faltam os meios para se reconhecer como bandido.

Em *Falcão*, com a desarticulação da família, a imagem da criança de colo aprendendo a falar funciona como metáfora de um pedido de socorro, a julgar pela cena da criança pronunciando a palavra “papai” repetidamente, à medida que a câmara se movimenta até a viúva ainda jovem, segurando a fotografia do seu marido, morto ainda jovem pela facção do tráfico. Tal construção encontra-se articulada com a produção de gestos de lembrança de um tempo bom que acabou, tanto para a mulher, em razão da morte do marido ou do filho pelo tráfico, quanto para a comunidade que lhe é mais imediata como vizinhos, parentes e amigos.

Outro exemplo desse pedido de socorro pela dor causada pela morte prematura do seu único filho encontra-se no depoimento de uma mãe. Com a morte do rapaz, ela havia guardado todos os seus pertences numa das gavetas do armário, tomando o cuidado de mantê-lo permanentemente fechado para evitar o retorno da dor. A gaveta fechada, que contém as roupas do filho morto, significa, para a mãe, a preservação da sua pessoa, mas também deixa visível seu medo de lembrar o que ocorreu. Esta ambigüidade em relação às roupas do filho morto é claramente dita por ela no seu depoimento.

Com a entrevista, ao mesmo tempo em que a lembrança do filho morto deixou de trazer de volta a dor, a personagem se fortalece com a presença da equipe de filmagem e resolve abrir a gaveta, mostrando as roupas do finado enquanto vai desfiando um discurso sobre ele. A abertura da gaveta é também para a lembrança do filho morto. Como a expressão do que havia antes do tráfico, trata-se de uma estratégia de produção da memória como fortalecimento para continuar vivendo.

Nas outras famílias onde é visível que o tráfico ainda não fez suas vítimas, o núcleo familiar encontra-se ferido pela ação da violência, mas o equilíbrio que resta gira em torno da relação da mulher com a criança, evidentemente que associada ao conjunto das relações com vizinhos e amigos mais chegados. Seu medo maior é de que a ausência do pai na vida do seu filho naturalize o tráfico pela convivência com os outros meninos na favela, levando o garoto a fazer parte das facções quando crescer e, em seguida, morra da mesma forma que seu pai.

Em razão desse medo, o objetivo de uma dessas mães é mostrar a seu filho pequeno o que não é o tráfico de drogas, o que tem de bom para ser vivido. Um terceiro depoimento é muito aproximado, quando outra mãe, também viúva ainda jovem em função do assassinato

do seu marido pelas facções do tráfico, afirma que, quando seu filho crescer, não vai lhe esconder nada, mas vai contar o que aconteceu, com o objetivo de mostrar o destino de quem entra no tráfico. São duas estratégias como força de combate à naturalização da violência na vida do morador que não aderiu às facções criminosas.

A primeira quer mostrar o que não é o tráfico, isto é, a alternativa que existe, como forma de fazer com que seu filho se interesse por coisas diferentes de arma, droga e violência. A outra mãe busca o caminho oposto: mostrar o que é o tráfico. É preciso dizer o que aconteceu, como o pai do garoto morreu, por que, quando e como foi, com o objetivo de mostrar o destino dos moradores que aderiram ao tráfico. Seja apontando para fora ou para dentro da vida dos moradores que aderiram ao tráfico, em ambas as estratégias, o que está em jogo é a relação entre favela e tráfico como força de combate às relações que a entrada do menino para a facção promove.

Nos depoimentos dos garotos, quando o tema do pai vem à tona, a tristeza presente na entonação da resposta é recorrente e deixa ver em todos eles um sentimento de revolta muito grande como algo “mal resolvido” ou com um passado que lhe foi arrancado. Alguns poucos que não tiveram o pai assassinado, mas para os quais as relações foram cortadas por inúmeros motivos, que vão desde a separação conjugal até o abandono e a entrega para a adoção, afirmam que gostariam muito de conhecer ou de rever esse pai.

A figura do pai morto ausente, percebido como falta pelos meninos em *Notícias de uma guerra particular* e em *Falcão: meninos do tráfico*, contribui com o agenciamento de uma série de relações na favela. O eu-vivo no tráfico não pode ser pensado como entidade, seja de ordem psicológica (identidade do garoto), seja de caráter social (movimento político), porque o tráfico é uma realidade múltipla, fazendo-se presente na vida daqueles meninos através de relações com a família, a pobreza, o fiel e o porte de arma, mas também com toda a comunidade e com setores sociais fora da favela. Tudo está por ser inventado. O que se designa por eu-vivo no tráfico é esse conjunto aberto de relações que os traficantes estabelecem com atores situados no interior da favela onde moram, mas também com importantes setores da sociedade.

Além do conjunto de relações que o eu-vivo no tráfico aciona como forma de se manter vivo diante das facções inimigas e de todas as outras forças como a polícia e os grupos de extermínio, o aprendizado para o tráfico que o jovem adquire encontra-se articulado com uma população de jovens nas favelas que não foi atendida pela prometida universalização dos serviços do Estado como saúde, moradia, transporte, educação e trabalho. Como já visto, para a demarcação e o controle dessa população de “bichos-soltos”, como se denomina na gíria

aqueles jovens atolados no tráfico, o que há como estratégia de governabilidade é o “deixar morrer¹⁷⁰”, ou seja, as políticas disciplinares de controle desse excedente populacional.

Em *Noticias*, a discussão sobre os jovens que entram para o tráfico localiza-se no Rio de Janeiro. Em *Falcão*, ela ganha uma amplitude nacional, mas em nenhum dos dois a questão das relações que o consumo de drogas desencadeia é colocada em toda a sua amplitude. Por que será que, quando o consumo é mostrado, ele somente contempla aqueles que moram na favela? Tal questionamento é importante, pois a favela não apenas estabelece relações locais. Quando se fala do consumo de drogas, a organização desse eu-vivo no tráfico relaciona-se com o Estado, representado pelas técnicas de vigilância da instituição de tratamento para menores infratores e pelos contatos com organizações estrangeiras para o fornecimento de drogas e armas, como é visível também em *Falcão*, no depoimento de um dos garotos de que a maconha que ele estava fumando vinha da Colômbia.

Outros dois momentos deixam claras as relações do tráfico com instâncias exteriores a sua localidade mais imediata, quando o menino apresenta o armamento utilizado pela facção composto de armas adquiridas como AR-15 lança granada, HK 47 de fabricação russa, PT-92, nove milímetros, de fabricação israelense, ou quando o Sargento Pimentel adverte que as facções criminosas já possuem aparelhos de visão noturna que nem o Bope do Rio de Janeiro tem. Toda esta tecnologia de guerra é adquirida, juntamente com o celular de Jorge em *Quase dois irmãos*, através de uma série de relações do eu-vivo no tráfico com instâncias para fora da favela e do Brasil.

Diante de todas as relações que o eu-vivo articula, seja na favela onde mora, seja como população de jovens das inúmeras periferias urbanas, ou ainda pelas relações com setores privilegiados ou com organizações estrangeiras, diante de todas estas relações o eu-vivo no tráfico apresenta-se, simultaneamente, como um corpo múltiplo em razão das relações que aciona, e como um sujeito negro-mestiço e pobre que habita a condição de subalterno e que não pode ser associado de forma tão determinista à formação de um sujeito capaz de produzir um futuro harmonioso neste país.

5.3 O “EU-VIVO” ARMADO

Além das relações que o tráfico convoca, deslocando relações anteriores na vida do jovem que se insere nas facções, a posse das armas lhe abre uma série de relações. Ao mesmo tempo em que sofre uma violência complexa, com o direito de matar das facções e com sua

naturalização no cotidiano, o eu-vivo no tráfico é também um eu-vivo armado, seu poder de fogo é considerável e está articulado primordialmente à defesa das bocas de fumo contra seus inimigos. Se, durante o dia, o Falcão dorme como um dos meninos declara no filme, durante a noite sua relação com a arma torna-se garantia de sobrevivência, se ele dormir, pode morrer. A arma é um instrumento necessário à manutenção da sua vida diante das forças inimigas nas madrugadas.

A relação com o artefato ultrapassa o registro instrumental, representando mais do que a defesa da comunidade diante da entrada da polícia, como Janete falava, ou do que a vitória na guerra entre Zé Pequeno e Cebola, como era visto em *Cidade de Deus*. Em *Falcão*, a arma está articulada paradoxalmente tanto com a vida do garoto, quanto com a possibilidade de ele morrer na guerra com as facções inimigas, com a polícia como força de repressão do Estado, ou ainda pela ação de grupos de extermínio organizados. Essa relação com a polícia será trabalhada no tópico seguinte. Por hora, torna-se importante precisar que a posse da arma abre um leque de relações na vida do jovem na favela, que precisa se inventar para sobreviver.

Deleuze e Guattari assinalam que a existência nômade¹⁷¹, que pode ser associada à facção criminosa e ao retorno do direito de matar, tem por afetos as armas de uma máquina de guerra. Por máquina de guerra, entenda-se invenção do nômade. Para Camille Dumoulié, assim como o Nazismo e a ditadura militar tornaram possível a ausência de um fora do Estado, restando a esse último a sua transformação numa máquina de guerra com as torturas, as perseguições e os assassinatos, em *Falcão*, o conjunto das relações que o menino armado aciona o transforma em um nômade da favela, ele não está dado nem se localiza como um civilizado, entendendo-se este último como a posição social dos que moram na cidade, tiveram educação e foram atendidos nos seus direitos.

Como lugar em devir da existência nômade, a favela está fora da cidade. Cabe ao nômade, portanto, a tarefa de se inventar não de forma localizada, sedentária, mas como devir. Tal distinção é apontada inclusive por um dos garotos, ao afirmar que podem vir o Exército, a Aeronáutica e a Marinha, seja como for, ele “vai cair para dentro para defender a comunidade”.

O objetivo com a guerra é impedir a ação violenta da polícia e a ocupação do território pelas forças do Estado. A guerra das armas se dá pela ocupação do território. A máquina de guerra do tráfico torna possível ao eu-vivo armado ocupar o território como força afirmativa de combate contra o Estado e contra as facções inimigas. “Cair para dentro” significa infiltrar-se não através de funções definidas, mas sempre de um ponto a outro, atacar

na passagem onde a repressão fenece ante a imprevisibilidade de um nomadismo irreconhecível.

O nomadismo do tráfico se desenrola através desta ocupação do território. Por território, entenda-se não uma propriedade legal ou um espaço pré-definido, mas um sistema aberto de pontos e de passagens de um ponto a outro, composto por moradores que aderiram ao tráfico e também por aqueles que não mantêm relações diretas com o crime, e ainda pela divisão entre as bocas de fumo que o tráfico torna possível e os lugares para a prática do arrego, dos bailes, da endolação e outras atividades correlatas. Entre as tocas de fumo e as passagens, que no Brasil são apelidadas de “quebradas”, interessa a ocupação do território pela força de repressão policial como um trajeto que prioriza pontos definidos como abrigos, postos policiais, guarnições ou lugares de relativa segurança em relação ao perigo das passagens.

Para o Estado, a delimitação de um ponto fixo como, por exemplo, a construção de um posto policial, é seguro e desejável, geralmente porque não é invadido pelas forças inimigas. Trata-se de um ponto que cabe no mapa e que pode ser localizado pela força de repressão. O problema pode ocorrer na saída, quando intervenções dos nômades do tráfico podem pegar de surpresa a força repressiva. Para o eu-vivo armado, como expressão da máquina de guerra das facções contra a ação policial, a ocupação do território se dá pela elaboração de passagens capazes de tornar possível uma fuga. O ponto fixo funciona como momento de apreensão, ou como possível ponto de fuga diante da possibilidade iminente de ser pego de surpresa:

“(…) O nômade tem um território, segue trajetos costumeiros, vai de um ponto a outro, não ignora os pontos (ponto de água, de habitação, de assembléia, etc). Mas a questão é diferenciar o que é princípio do que é somente consequência na vida nômade. Em primeiro lugar, ainda que os pontos determinem trajetos, estão estritamente subordinados aos trajetos que eles determinam, ao contrário do que sucede no caso do sedentário. O ponto de água só existe para ser abandonado, e todo ponto é uma alternância e só existe como alternância. Um trajeto está sempre entre dois pontos, mas o entre-dois (sic) tomou toda a consistência, e goza de uma autonomia bem como de uma direção próprias (...)”¹⁷².

Este sentimento de apreensão diante da possibilidade de ser capturado por habitar temporariamente um ponto fixo é visível, quando os meninos empacotam a maconha que chegou para ser distribuída na pista¹⁷³, alimentando os viciados da comunidade e os de fora dela. Existe uma grande quantidade de entorpecente que não pode ser escondida, caso a repressão chegue e dê o flagrante. Como não há fuga, a boca de fumo transforma-se repentinamente em depósito de provas criminais capazes de levar para cadeia todos os

presentes, mas também em possibilidade de um ataque da polícia ou de uma facção inimiga para confiscar a droga.

Para o eu-vivo armado, há uma tensão no ar. Não por causa do flagrante ou pela força das provas criminais, mas pela guerra que ele suscitaria, inclusive com a possibilidade de deixar mortos de ambos os lados e de a droga se perder. Ao ser interrogado sobre o porquê de ele estar na boca de fumo, um dos garotos diz que não fuma, não cheira, não bebe e não era para ele estar ali, mas “se a polícia chega aqui, vai tratar todo mundo como bandido”.

Voltando para a relação do traficante com seu armamento, Deleuze e Guattari distinguem as armas de guerra das ferramentas de trabalho. No primeiro caso, a posse do armamento articula-se com a função de destruir homens, de controlar os pontos de venda de tóxico e de combater os poderes instituídos, seja a polícia, seja outra facção. Tal função organiza o tráfico como guerra, através de um conjunto de relações que o eu-vivo armado aciona dentro e fora da favela.

Em *Notícias*, essa associação entre o tráfico e a guerra é feita pelo sargento Pimentel, quando afirma que está numa guerra, “a única diferença é que estou voltando para casa todo dia”, diz. No caso das ferramentas de trabalho, o uso do artefato se vincula à possibilidade de produzir bens. Para a polícia, as armas são ferramentas de trabalho, pois, pelo menos em tese, o objetivo delas é garantir a segurança. Todavia, em algumas passagens de *Notícias de uma guerra particular* e de *Falcão: meninos do tráfico*, quando o objetivo da ação policial no morro ou na favela é matar, é perceptível uma conversibilidade na relação do menino com o armamento. Também para a facção a posse da arma pode desencadear dois processos distintos, que juntos contribuem para a organização das relações do eu-vivo no tráfico armado, demarcando seu território para sobreviver aos ataques dos inimigos.

Há sempre a possibilidade de uma conversibilidade entre matar a polícia e as facções inimigas, tal como no depoimento de Francisco, em *Notícias de uma Guerra Particular*, quando declara que é comum o pessoal da facção comemorar quando mata um inimigo de outra facção ou um policial. São duas funcionalidades possíveis na relação com as armas, mas também na relação do eu-vivo, como o conjunto das relações que esse menino que adere ao tráfico mantém com a posse das armas.

As armas articulam relações. Mesmo que a função bélica seja a razão principal da grande quantidade de armas apreendidas pela polícia, a arma não se encontra fora, mas dentro do Falcão, como uma máquina de guerra. Torna-se garantia dos seus movimentos de um ponto a outro na favela como a face mais visível da construção do seu reconhecimento. Como já visto, o que está em jogo é a relação com o território, que, segundo Paulo Cesar Corrêa

Borges¹⁷⁴, define a organização criminosa territorial em oposição ao tipo empresarial, mas também, segundo Deleuze¹⁷⁵, a invenção do nômade para além de um sujeito reconhecido pelo poder de Estado no Brasil.

Um dos meninos afirma que, quando a polícia entra na favela em busca de criminosos e os traficantes não têm por onde escapar, se a casa de algum morador estiver com as portas abertas nesse momento, é costume o traficante entrar para conseguir a fuga desejada. Se não estiver com as portas abertas, eles mesmos pedem: “abre a porta pra nós”. Não se trata de colaboração com o tráfico, mas de relações de passagem. Por relações de passagem, está se referindo a sistemas de sociabilidade agenciados como forma de facilitar as fugas da repressão, ou de tornar difícil a apuração dos dados sobre os traficantes para a polícia. Em ambos os casos, é clara a relação do tráfico com a favela.

Devem-se distinguir dois registros de funcionalidade na organização desse eu-vivo, através das relações dos jovens do tráfico armados para a ocupação do território. Num primeiro registro, as armas tornam-se um recurso necessário na guerra das facções e nas relações com a polícia. No meio dessa guerra, a naturalização da violência que a posse da arma suscita na vida do menino se traduz na relação com seu fiel, o responsável pelas atividades do tráfico de drogas na sua vida. É o fiel quem orienta o Falcão no tráfico, é nele que o garoto confia e a quem chama de “amigo”, induzindo sua aderência a um sistema complexo da violência.

Num segundo registro, mais pessoal, Bill assinala que, com a produção do *Falcão: meninos do tráfico*, ainda foi possível observar como as armas exercem um fascínio enorme para aqueles jovens que entraram para o tráfico e para os moradores que não mantêm relações diretas com o crime. Bandidos ou não, homens e mulheres são fascinados pelas armas. O que está em jogo não é a utilização do armamento para matar seus adversários e defender a boca¹⁷⁶, nem a vontade geral de pegar em armas e assumir as práticas do tráfico como suas, mas o fascínio das armas articula-se com as formas de lazer promovidas pela facção como estratégia para ampliar sua aceitação na comunidade.

Para detalhar um pouco mais esse segundo registro de funcionalidade das armas na organização do jovem, é importante destacar o baile como um ponto diverso daqueles ocupados habitualmente pelo tráfico. Entre o baile e a boca de fumo, a partir dos movimentos que o nômade executa como forma de se manter vivo, torna-se possível um trânsito de funções na relação do jovem com as armas, deslocando as relações que o eu-vivo armado mantém entre dois pontos da favela. O foco não é matar.

Lazer, armas e fascínio: trata-se de um sistema de funcionalidade das armas alinhado com as diferentes atividades do jovem no território da favela, mas também com todo um conjunto de relações que ele estabelece com a favela. Tanto no baile quanto na boca de fumo, a arma exerce um fascínio e um prazer. A diferença entre os dois pontos é que, quando está defendendo o ponto de venda de droga, o armamento funciona para matar os adversários; quando está no baile, torna-se ferramenta de trabalho a serviço do prazer sexual. Nesse último caso, a função do armamento não é matar o adversário, mas levar à conquista das meninas.

A voz em *off* de uma moradora da favela em *Falcão* indica que, quando o baile está “arregado”, quando a polícia já foi comprada pelos traficantes para não incomodar, a pista de dança fica cheia e toda a favela desce para se divertir. Se o acordo não foi feito, o ambiente fica vazio, não há público, pois é alto o perigo de a polícia chegar e iniciar algum conflito. No primeiro caso, a função da arma não é matar, mas fornecer as condições para o trânsito do prazer que a droga vendida propicia àquele que a compra na boca de fumo, até o prazer de se exhibir no baile para as meninas da comunidade, portando armas de grosso calibre.

É importante salientar que o fascínio pelas armas não é exclusividade dos segmentos marginalizados, mas também se encontra forte e presente na classe média ou entre aqueles que habitam os lugares privilegiados na sociedade. Esta atração pela arma não se encontra somente naquele que desfila em bailes *funk* recheados de armas, drogas e violência, mas é visível entre a polícia, que utiliza as armas como ferramentas de trabalho, e de forma mais velada nas classes privilegiadas, cujo discurso busca legitimar o direito à posse e uso para se defender¹⁷⁷.

Janete e Adão salientam, em *Notícias de uma guerra particular*, que essa atração que as armas exercem sobre os jovens é visível quando as meninas encontram com alguém nas festas portando arma de grosso calibre, “ficam loucas” e acabam transando com o jovem ali mesmo.

Percebe-se como o baile reúne um conjunto de forças, transformando-se em lugar de um combate movido não por questões associadas diretamente ao tráfico, mas por toda uma economia sexual envolvida na construção do eu-vivo armado, minoritária em relação ao registro da arma de guerra e o objetivo de matar polícia ou inimigo de facção. Mesmo portando armas, Pequeno não foi aceito. Alguma punição torna-se necessária para restituir seu orgulho ferido. Trata-se de uma afirmação de masculinidade, mas também do reforço do seu poder junto aos membros da sua facção e aos outros moradores que, como Galinha, até então não tinha entrado para o tráfico.

Pelas armas, o macho adulto, como parte de uma população de jovens ligados ao tráfico de drogas, como em *Falcão*, impõe-se numa relação de poder com os moradores do local. A violência que executa quando estupra a mulher de Galinha e mata alguns dos seus parentes é dissociada das ações de violência que o tráfico requer de um líder de facção.

Percebe-se um ciclo hedonista em torno das relações desse jovem traficante nos bailes da favela, envolvendo, em princípio, a prática de assalto como forma de ganharem dinheiro a ser gasto com o lazer patrocinado pela facção. Trata-se de um acúmulo de poder articulado com a reprodução de uma ordem masculina. Com dinheiro e arma, torna-se possível ao homem prometer às meninas os prazeres de uma vida de rico, mas também exibi-la como troféu para as facções e a comunidade. Há um ciclo vicioso entre prazer e poder. Para o homem, a arma assume a função de ferramenta de trabalho e se traduz como poder conseguir alguma mulher. Não há traficante desarmado no baile, mesmo que a presença da polícia não seja possível em razão das propinas do tráfico. Naqueles momentos em que não está trabalhando diretamente para o crime, o jovem que adere ao tráfico leva sua arma ao baile. O armamento torna-se uma prótese do seu corpo, seu objetivo é conquistar alguma mulher e não matar o inimigo como na boca de fumo.

Para a mulher, geralmente moradora da própria comunidade que não aderiu ao tráfico, quando um jovem porta arma de grosso calibre, seu corpo torna-se mais atraente, sua beleza é artificialmente construída pela expansão dos seus atrativos naturais, incorporando elementos mais sociais que envolvem a fabricação da beleza na sua relação com a posse do armamento e do dinheiro, gerando a possibilidade de ela ser reconhecida pelo seu poder.

O objetivo de ambos os lados, seja da mulher, seja do homem, é conquistar poder como forma de obter prazer. Tal processo põe em questão como um de seus pré-requisitos as limitações da beleza física tradicionalmente concedida como atributo natural, em algo produzido socialmente em função de relações exteriores ao sujeito individualmente considerado, que envolvem toda a vida na comunidade. Para ter prazer, é preciso assumir algum poder através das relações que o eu-vivo no tráfico armado executa.

Pelos depoimentos dos meninos em *Falcão*, é perceptível como nessa relação do jovem com a menina, não apenas o homem exerce dominação, como a garota joga com a dominação masculina em benefício dos seus interesses de gênero. Não se trata de reduzir a relação de gênero a duas posições estabilizadas, em benefício do homem e do acirramento da sua dominação sobre a mulher que se fascina pelo seu armamento, sem levar em conta o poder de sedução que ela exerce sobre ele, como forma de ganhar algum reconhecimento

perante a comunidade. O que ambos procuram é uma estratégia de poder alinhada à possibilidade de algum prazer e reconhecimento social.

Exemplo desse combate entre o homem armado e a mulher que é atraída por ele em razão do seu armamento, encontra-se em um dos depoimentos dos meninos em *Falcão*, quando afirma que as garotas bonitas geralmente não querem nada com “caidinhos” como ele. Por “caidinho”, entendam-se indivíduos que não são reconhecidos como pessoas bonitas, de acordo com o modelo de beleza dominante. “Para conseguir mulher bonita, tem que ter dinheiro”, diz ele. É perceptível como a mulher não se encontra anulada em função da dominação masculina, mas joga com ela em seu benefício. Não há a “pessoa bela que tem dinheiro”, mas este último elemento fabrica a beleza. Não se trata de um atributo natural de beleza, mas ter dinheiro está diretamente ligado às relações sociais que se estabelecem na favela.

No mesmo filme, outro entrevistado, quando interrogado sobre o que faz em um dia de folga, responde que costuma ir a um baile para beber, consumir drogas e ganhar uma namorada, e aproveita para dizer que, se não for bonita, ele não quer não. É clara a presença de um sistema de seleção dos encontros sexuais nas suas relações com a reprodução de um modelo de beleza articulado com os valores e a posição dos segmentos dominantes sobre os subalternos. Como o subalterno em geral é alvo do estereótipo, as “meninas bonitas” da favela talvez sejam aquelas que mais facilmente conseguiram se adequar ao modelo dominante de beleza, alisando os cabelos ou usando roupas apertadas, adereços e marcas de reconhecimento social, que são também sinais exteriores de poder.

Todo um circuito entre poder e prazer se destila nos bailes da periferia com a presença da cultura evangélica, dos *playboys* da zona sul do Rio de Janeiro, emoldurados pela imagem dos membros das facções com armas de grosso calibre em punho. É toda uma negociação que se estabelece entre eles e as meninas. Os eventos têm dois objetivos: tanto o de mostrar o poder do macho com o porte de armas, quanto o de se submeter ao poder de sedução das meninas que, com suas estratégias instituídas de embelezamento, invertem a relação com o jovem traficante em benefício dos interesses de gênero.

5.4 O “EU-VIVO” AGORA

O nascer, crescer, reproduzir, envelhecer e morrer não faz parte da história de vida do Falcão como um eu-vivo coletivo, nem tampouco é expectativa de vida da população submersa diariamente na guerra do tráfico, como um processo simultâneo à consolidação da democracia nos anos 1990. Há o tráfico e a democracia. Para a pesquisa, não se trata de oposição nem de substituição de um pelo outro, mas de um conjunto de relações. Se, por um lado, o poder do primeiro não substitui o Estado, por outro, assim como a violência do direito de matar das facções torna-se a expressão metafórica do retorno do direito de matar dos militares nos anos 1960, os grandes gerenciadores das drogas no Brasil não deixam de manter relações com setores do Estado como a polícia.

O tráfico se enraíza na favela, mas também assume uma dimensão importante na negociação com a polícia e com organizações estrangeiras. No meio de tantas forças, encontra-se o eu-vivo no tráfico como o conjunto de relações que o jovem aciona com todas estas forças, seja na defesa da boca de fumo ou nos bailes patrocinados pela facção como forma de ser bem aceito na favela. Trata-se do regime de sobrevivência, que se articula, além das relações já citadas, com a posse das armas. O Falcão, para ficar como Bhabha¹⁷⁸, vive submerso pela “tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do presente”, onde tudo pode desmoronar a qualquer momento.

O presente é múltiplo, se organiza através de relações dentro e fora da favela. O que interessa não é o sentido da vida desse menino que adere ao tráfico ainda muito jovem, na maioria das vezes, morrendo por causa das relações que estabelece¹⁷⁹. Em qual viela se encontra a morte, prestes a se encontrar com o eu-vivo no tráfico armado nas favelas? Todos os meninos sabem que vão morrer cedo, apenas não sabem ainda quem será seu agressor mais imediato. A morte está próxima, decorrente de um atrito com a própria facção, da emboscada de uma facção inimiga ou das trocas de tiros com a polícia.

Zé Pequeno morreu, Mané Galinha morreu. Quando perguntados se têm medo de morrer, dois meninos em *Noticias de uma guerra particular*, um de 13 e o outro de 14 anos, respondem tranqüilamente como se estivessem falando de uma obviedade: “mas se todo mundo vai morrer?” A naturalização do tráfico nas suas vidas associada aos constantes enterros de amigos que se envolveram no crime instalam a consciência de que o próximo pode ser ele. Em *Falcão*, quando a mesma pergunta é feita a um dos meninos, a resposta não só aponta para a mesma direção, mas acrescenta uma gravíssima percepção da própria insignificância, enquanto indivíduo e enquanto grupo social: “se eu morrer, vem outro”.

Assim como a morte de Zé Pequeno, toda vez em que morre um menino do tráfico, há sempre uma espécie de retorno da subalternidade, através de outro que ocupará a mesma posição. O subalterno torna-se, assim, permanente. Sua permanência está relacionada com o devir ou com uma maneira de viver na posição de um “ninguém” que não tem história, não é reconhecido, não tem documentos, não vota, não trabalha, não foi devidamente registrado quando nasceu e não tem conta bancária. Trata-se de um ninguém que vive, um paradoxo de ser, um corpo negro-mestiço e pobre permeado pelo medo de morrer e pela possibilidade de “descansar”, como o mesmo menino salienta. A morte é percebida como fatalidade imediata e aceita quase com valor positivo, como a superação das dificuldades da vida de “esculacho”¹⁸⁰, e, simultaneamente, com o medo de morrer associado à dor física.

Para o modelo de governabilidade instituído, não se trata de resolver a questão da violência em suas relações com o tráfico, nem tampouco de garantir algum futuro fora do tráfico para o subalterno que habita a facção criminosa na favela. Para o Falcão, o tráfico está tão radicado em sua vida, que a expressão “sair do tráfico” adquire um sentido tão idealizado quanto a promessa de transformação social e a emergência de um governo efetivamente democrático, que enfrente a questão da subalternidade. Para sair do tráfico, seria necessário a esse eu-vivo a possibilidade de novas relações em diversos planos.

Desse modo, o medo de morrer do garoto que adere às facções deve permanecer e, junto com o dele, o de toda a favela. Há muito medo tanto entre os moradores que não aderiram ao tráfico, quanto entre aqueles que vivem armados na defesa das bocas de fumo e podem morrer a qualquer momento. Alba Zaluar¹⁸¹ argumenta que não é possível que a presença do medo de morrer na favela se reduza ao efeito das coberturas da mídia, interessadas muitas vezes na construção da favela de forma estereotipada e sensacionalista, como se viu com o episódio da mulher do Paraíba em *Cidade de Deus*.

A razão é simples. O medo não está apenas nas favelas, mas em todos os segmentos sociais, assumindo diferentes formas em função de classe, raça e gênero, em todas as posições articulado com o desconhecimento das políticas de segurança. A ausência de um projeto de Estado para a segurança torna possível a percepção de que não há um plano de ação para conter a violência, o que reforça um medo estendido a todos como um sentimento plástico, no momento em que se constitui e se expressa de forma múltipla, a depender da posição do sujeito na sociedade. O crime nas ruas tornou-se preocupação central das populações metropolitanas e se relaciona com a perda da qualidade de vida nas cidades brasileiras.

Na favela, o medo pode ser percebido no silêncio sobre as ações dos bandidos. Alba Zaluar salienta ainda que a multiplicação de sistemas religiosos nestes espaços está associada

a um descrédito das causas sociológicas, funcionando como um fenômeno situado para além de uma relação econômica do tipo weberiano. Segundo ela, o que está no protestantismo e no catolicismo como sistemas religiosos em tais contextos não é prescrever o caminho em direção a uma solução final para o “depois da morte”, mas conseguir administrar o medo nesse mundo vivido aqui. Neste sentido, “não é nem no político nem no judiciário, mas na religião que as pessoas podem encontrar saída para o medo”¹⁸²

A autora complementa seu argumento dizendo que há uma crise de legitimidade das instituições do Estado criadas para garantir a segurança. O objetivo não é identificar suas causas, mas considerar que, mesmo que o medo seja geral, são os pobres as maiores vítimas do tráfico. Conforme o depoimento de Janete, a moradora que dá entrevista em *Notícias de uma guerra particular*, o objetivo da repressão não é a garantia da segurança e do respeito, mas o estabelecimento de relações do tráfico de drogas com o tráfico de armas, a indústria do arrego, os serviços de extermínio organizados pela polícia nos anos 1980, as milícias e a corrupção.

O medo está presente na organização desse eu-vivo agora como um corpo submetido às experiências impostas pelo tráfico e pelo porte de armas, mas também pelo consumo de drogas, pelo combate sexual com as meninas nos bailes e pelas constantes visitas ao cemitério para o enterro de “alguém” próximo que acabou de morrer. Paulo Lins¹⁸³ é taxativo quanto ao fato de que a vida daqueles que se envolvem com o crime organizado é curta. Não há ninguém que tenha entrado para o crime, ganho muito dinheiro, feito fama e continuado na mídia. Em todos os casos, ou ele é morto pela polícia ou pelas facções inimigas.

Seu depoimento está em um bloco do documentário intitulado “desorganização”. Pela relação do termo com o enquadramento proposto, a morte dos envolvidos, ainda jovens, no tráfico tem o poder de expor o grau da violência que são submetidos, mas também torna possível uma associação dos meninos mortos na adolescência a uma desorganização interna ao conjunto de práticas do crime organizado, que parece agora ser lido como um crime desorganizado, isto é, um sistema criminal marcado por um processo autofágico.

Quando se fala de facção criminosa, está-se dando ênfase a um modo de organização que é nômade, que ocupa o território da favela através das passagens de um ponto a outro e não pelo estabelecimento de pontos fixos de relativa segurança que devem durar. Da mesma forma, quando se pensa na facção como o retorno do anacronismo do Estado militar dos anos 1960, o direito de matar que os traficantes outorgaram para si articula-se com

uma máquina de guerra, ou com um processo múltiplo de invenção do nômade, onde nada está ganho ou perdido, mas tudo depende do próximo lance de dados.

O foco são as relações dentro e fora da favela, seja a partir das atividades do tráfico, da posse de arma para defender a boca de fumo e para se insinuar nos bailes da favela, seja ainda através das relações com a produção do medo, o prazer e o consumo de drogas. Todos estes elementos articulam relações em diferentes planos, tornando visível o eu-vivo no tráfico armado no presente como um corpo múltiplo, que não nasce, cresce, reproduz e morre, como aqueles sujeitos que gozam de reconhecimento social.

Tanto o tráfico e o porte de arma, quanto o consumo de drogas e o prazer sexual com as meninas que estupra, como Pequeno em *Cidade de Deus*, ou que consegue conquistar nos bailes da favela, como Mané Galinha, no mesmo filme, há uma confecção do presente como urgência de um sobreviver às margens da sociedade e do poder.

O consumo de drogas é um elemento a serviço da organização de uma vida que sobrevive e, a qualquer momento, pode findar. Não se trata de uma vida, mas de uma sobrevida, ausência de história, de direitos e de reconhecimento. Como não há gratificação comumente, o que vale é a sensação que a droga propicia, seja na boca de fumo ou nos bailes. Além do prazer como um elemento que atua no presente, decorrente do consumo de droga e do fascínio das armas, todas estas relações confeccionam uma arte do presente na vida dos meninos tanto em *Falcão*, quanto em *Notícias de uma guerra particular* e em *Cidade de Deus*.

Além da viagem da maconha, do *crack* e da cocaína, o fascínio pelas armas concorre para esta sobrevivência nômade do eu-vivo agora como a expressão de um lugar de fronteira, de passagem, de permanente vir-a-ser. Tudo parece apontar para uma instabilidade geral. O prazer de portar arma o leva a um presente eternamente postergado, a uma condição de poder que, juntamente com o consumo de drogas, podem fazer o antigo Dadinho matar por brincadeira. Ele torna-se o outro, manifestando a criança bárbara que sorri. Como ela está armada, sempre é bom a sociedade levantar a cabeça e, como não demonstra vontade política ou solidariedade para cuidar dela, sequer para tomar conhecimento da sua existência, valer-se de mais uma dose de qualquer droga que essa criança ajuda a vender.

¹⁴² DELEUZE, Gilles. “Tratado de nomadologia: a máquina de guerra”. Op.Cit., p. 50-62.

¹⁴³ O termo significa propina, suborno, prática de corrupção, e se associa à facção criminosa em *Falcão*, mas pode ser percebida também em Tropa de elite, de forma semelhante pela polícia, em especial, por integrantes do Bope. Tal detalhe deixa visíveis as relações entre tráfico e polícia, tráfico e favela e polícia e favela.

¹⁴⁴ O tráfico não encontra combate no conjunto das forças políticas em curso no contexto da vida política brasileira, tendo em vista a rede de relações a que convida. Cf. BICUDO, Hélio. *Op.Cit.*

¹⁴⁵ Quanto mais divididas forem as porções de drogas no varejo, maior será o lucro do tráfico de drogas.

¹⁴⁶ VALLADARES, Lícia dos. *Op.Cit.*

¹⁴⁷ Para o que está se discutindo, tais códigos se articulam com a produção social da desigualdade e com a produção de um gesto de barbárie no projeto de Civilização instituído.

¹⁴⁸ Esses filmes, embora considerados na pesquisa, não foram incluídos como objeto desta análise em razão da ausência, neles, de uma exploração mais sistemática da violência articulada com o tráfico de drogas.

¹⁴⁹ “(...)‘Não existe nenhum fato em si’, assevera Nietzsche, ‘ao contrário um sentido precisa sempre ser projetado antes para que possa haver um fato’. (2 [149] do outono de 1885/outono de 1986)”. Cf. MARTON, Scarlet. “Perspectivismo e experimentalismo”. In: **Nietzsche**: das forças cósmicas aos valores humanos. Belo Horizonte: UFMG, 2000, p. 203.

¹⁵⁰ Sobre a fabulação no cinema brasileiro dos anos 1960 como expressão de um cinema político moderno desenvolvido no terceiro mundo, vide TEIXEIRA, Francisco. *O terceiro olho: ensaios de cinema e vídeo. Op.Cit.*

¹⁵¹ A frase é do sargento Pimentel do Bope, entrevistado no Notícias de uma guerra particular, mas presente também em outros filmes como Ônibus 174 (2004) e Tropa de elite (2006), ambos de José Padilha.

¹⁵² Tendo em vista a relação que o tráfico inspira na relação do Estado com seus subalternos, ela se torna um problema já antigo no cinema brasileiro desde os anos 1960, vide TEIXEIRA, Francisco. *O terceiro olho. Op.Cit.*

¹⁵³ Assim que as drogas chegam à favela, geralmente vindo de fora do Brasil de países como a Colômbia (ver depoimento de personagem em Falcão), ela vai para a fase de “endolação” para ser dividida em pequenos pacotes, “trouxas de cinco e de dez reais”, e depois é encaminhada para a venda e consumo.

¹⁵⁴ DAHL, Gustavo. **Sobre o argumento cinematográfico**: Cinema moderno cinema novo. Rio de Janeiro: [S.n.], 1966, p. 28.

¹⁵⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Notas para uma Esquizoanálise”. In: **O inconsciente maquínico**: ensaios de esquizoanálise. Campinas: Papyrus, p. 145-191.

¹⁵⁶ O fiel é responsável por conduzir o jovem nas atividades do tráfico, sua função é naturalizar a violência em suas relações com o tráfico de drogas na vida dos que aderem à facção.

¹⁵⁷ Este termo está presente nos depoimentos de alguns moradores quando se referem às relações do tráfico com a favela e com a polícia.

¹⁵⁸ Essa ajuda aos moradores não substitui as políticas públicas, sendo também mencionada por Adriano, traficante em Notícias de uma guerra particular. Desse modo, não há no discurso dos moradores uma demonização do tráfico como um mal absoluto, que precisa ser extirpado imediatamente.

¹⁵⁹ Esse é o caso de Mané galinha em Cidade de deus que, apesar de ter declarado que não estava interessado em violência, entra para a facção de Cebola como forma de vingar a morte de sua família.

¹⁶⁰ Esse é o caso de Bené que resolve com Angélica, sua namorada, largar o tráfico e sair da favela para “morar em um sítio, fumar maconha o dia inteiro e ouvir Raul Seixas”. A “despedida de Bené” assume, portanto, esse duplo significado: a de tentativa de sair da favela e o prenúncio da morte, sua despedida da vida.

¹⁶¹ ZALUAR, Alba. “Crime organizado, violência e poder: bairrismos fora do lugar”. In: **Integração perversa**: pobreza e tráfico de drogas. Rio de Janeiro: FGV, 2004, p. 341-348.

¹⁶² Ver o livro de Francisco Teixeira e de Robert Stam já citados.

¹⁶³ Isto é bem claro pelo fato dos garotos darem depoimento com tarja nos rostos, pois são menores de idade, mas o motivo da tarja está relacionado também com a possibilidade de alguma retaliação por parte de facções inimigas ou pela polícia, como Adriano, o traficante que dá entrevista em Notícias de uma guerra particular.

¹⁶⁴ A BATALHA DO RIO. Caderno Folha de São Paulo, 26 de março de 2006.

¹⁶⁵ A filha de Janete, em companhia de um amiguinho e de uma amiguinha, as duas vestidas de bailarinas, aparecem brincando despreocupadamente enquanto se dirigem para a aula de balé.

¹⁶⁶ FLEIG, Mario. “Os efeitos da modernidade: a violência e as figurações da lei na cultura”. In: SOUSA, Edson (Orgs.). **Psicanálise e Escravidão**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999, p. 128-134.

¹⁶⁷ “(...) Será que já se pode apreender esboços dessas formas por vir, capazes de combater as alegrias do marketing? Muitos jovens pedem estranhamente para serem ‘motivados’, e solicitam novos estágios e formação permanente; cabe a eles descobrir a que estão sendo levados a servir, assim como seus antecessores descobriram, não sem dor, a finalidade das disciplinas (...)”. DELEUZE, Gilles. In: **Conversações**. *Op.Cit.*, p. 225-226.

¹⁶⁸ Nos manifestos marxistas dos anos 1960, a produção da riqueza, na medida em que envolve posicionamentos diversos como “burguesia” e “proletariado”, se associa ao exercício de violência sobre o corpo do subalterno, tendo em vista a necessidade de vender a força de trabalho como garantia da sua sobrevivência.

¹⁶⁹ Os dois amigos tentam diversas vezes achar circunstâncias adequadas para fazer um assalto, mas não tinham como efetivar o que havia sido planejado em razão do valor que eles davam às suas possíveis vítimas, caracterizando-as de “gente boa”.

-
- ¹⁷⁰ FOUCAULT, Michel. “Aula de 17 de março de 1976”. In: **Em defesa da sociedade**. Op.Cit., p. 285-315.
- ¹⁷¹ O nômade se opõe ao sedentário e implica uma desterritorialização do discurso de poder. Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Tratado de nomadologia: a máquina de guerra”. Op.Cit, p. 50-62.
- ¹⁷² DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Op.Cit., p.50-51.
- ¹⁷³ A pista é o lugar para onde os consumidores se dirigem para comprar as drogas, que ficam acondicionadas em pacotes de cinco ou de dez reais.
- ¹⁷⁴ BORGES, Paulo Cesar Corrêa. “Definição de crime organizado”. In: **O Crime Organizado**. Op.Cit. p. 15-24.
- ¹⁷⁵ DELEUZE, Gilles. **Tratado de Nomadologia**. Op.Cit., p 50-62
- ¹⁷⁶ “Boca” é a simplificação de “boca de fumo”, lugar ou ponto fixo para venda de drogas.
- ¹⁷⁷ Evidentemente que a defesa se refere ao subalterno, este outro nômade que, como eu-vivo armado, significa um perigo incontornável.
- ¹⁷⁸ BHABHA, Homi. “A arte no presente”. In: Op.Cit., p. 19-42.
- ¹⁷⁹ Índice de homicídios na adolescência: análise preliminar dos homicídios em 267 municípios brasileiros com mais de 100 mil habitantes, trabalho divulgado em julho de 2009, resultado da parceria entre a Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República – SPDCA/SEDH, o Fundo das Nações Unidas para a Infância – UNICEF; o Observatório de Favelas – OF; e o Laboratório de Análise da Violência – LAV/UERJ.
- ¹⁸⁰ O termo é usado por um dos entrevistados em Falcão: meninos do tráfico e significa, em linhas gerais, uma vida em dificuldades permeada por violências as mais diversas.
- ¹⁸¹ ZALUAR, Alba. “Crime, medo e polícia”. In: **Um século de favelas**. Op.Cit., p. 209-232.
- ¹⁸² ZALUAR, Alba. “Crime, medo e polícia”. In: **Um século de favelas**. Op.Cit., p. 209-232.
- ¹⁸³ A declaração do escritor encontra-se no filme Notícias de uma guerra particular.

6 CONCLUSÃO

Em artigo publicado sobre a globalização na América Latina, Jesus Martín-Barbero¹⁸³ assinala a existência de um processo múltiplo, que tanto desloca o binômio centro *versus* periferia como limites dos processos de apropriação do espaço urbano, quanto põe em evidência uma fragmentação no modo como a cidade é percebida não mais como espaço habitável ou como lugar de convergência de múltiplos modos de viver, aproximando-se do que designa como “comunidade de sensibilidade”. A cidade tornou-se discurso nos meios de comunicação. Sua característica não é constituir-se como totalidade, mas como fragmento.

Em função do medo que assola as grandes cidades, decorrente do inchaço provocado pelas migrações e pelos problemas que lhe são agregados como a onda de violência crescente, o acirramento da desigualdade e o exercício de violências naturalizadas, no Brasil, a modernização nos anos 1960/1970 não cumpriu com as promessas dos serviços como água, luz, moradia, trabalho e condições adequadas de vida, nem com direitos essenciais como saúde e educação, mas a maioria da população continuou a viver à margem da sociedade e à revelia da proteção por parte do Estado.

Tal constatação não é fruto de um acidente histórico, ou da incompetência dos seus dirigentes como o governo dos militares e a classe empresarial que aderiu ao golpe, mas se articula com um modelo de governabilidade voltado aos interesses das elites. Vive-se uma globalização do medo em todos os segmentos sociais, resultante de um processo político múltiplo, cujo efeito está relacionado à desmistificação dos discursos da modernização.

Para Barbero, a cidade de hoje não se opõe ao projeto modernizante de apropriação do espaço urbano, concebido como lugar de habitação e compartilhamento de valores, significados e sistemas de pertencimento, a unidades sócio-culturais instituídas para sujeitos reconhecidos, mas tampouco esconde suas raízes quebradiças, pois não resolveu problemas estruturais como a desigualdade e o exercício de violências naturalizadas sobre o subalterno.

Segundo o autor, não há a cidade enquanto totalidade dos limites urbanos estabelecidos, mas ela se constitui pelo consumo dos diferentes fragmentos e/ou perspectivas nos meios de comunicação, ao mesmo tempo em que o tecido social urbano torna-se um lugar de guerra, deixando à dimensão do privado a função de aliviar um pouco um medo que é estrutural. A cidade que é vista nas telas dos meios de comunicação e, em particular, no cinema brasileiro, reconstitui a formação de redes de sociabilidade, de convivência e partilha de sentido, como um processo político em contexto contemporâneo. Vive-se em meio a simulacros, não há uma referência confiável para os diferentes fragmentos de cidade nas telas

globalizadas da América Latina. Tudo está por ser reconstruído, seja pelas diferentes perspectivas nos meios de comunicação, seja pela recriação de dimensões políticas que tais imagens tornam possíveis, enquanto conjunto de estratégias de apropriação simbólicas do espaço urbano, a partir de posicionamentos diversos na estrutura social, provocando o surgimento de novos sistemas de trocas e convivência.

As formulações de Barbero sobre a fragmentação da cidade latino-americana globalizada recolocam a questão da violência no cinema brasileiro da segunda metade dos anos 1990 e no primeiro quinquênio dos anos 2000. O que se buscou focalizar neste trabalho não foi a cidade como lugar de habitação, realidade *in loco* dos que vivem na favela e no presídio, mergulhados em uma violência que não se encerra na reprodução da desigualdade, mas as suas representações elaboradas pelo cinema contemporâneo, quando tematiza as relações de segmentos da população com o crime organizado e particularmente com o tráfico de drogas.

Como contraponto à figuração da violência no cinema brasileiro dos anos 1990/2000, a pesquisa buscou compreender a violência em *Deus e o diabo na terra do sol*. Desde os anos 1960, havia a percepção em autores como Glauber Rocha de que o cinema brasileiro era o cinema do terceiro mundo, como cinema moderno fora do contexto europeu, cuja tarefa era deslocar a política dominante da modernização.

Naquele momento, as forças políticas situavam-se em torno do golpe militar, o discurso da modernização e a inserção do mercado brasileiro na rota do capitalismo internacional. A palavra de ordem era modernização, ao mesmo tempo em que a estratégia psico-social alimentava o discurso da “verdadeira democracia” como um mito de Brasil, que buscava encontrar uma subjetividade adequada ao regime político instituído.

Em *Deus e o diabo na terra do sol*, a violência está associada à naturalização do poder dos segmentos dominantes sobre os subalternos. Manoel, Rosa, Corisco e os outros personagens vivem em transe. A violência articula a passagem do transe à crise com a conseqüente impossibilidade do sujeito de se reconhecer nos discursos instituídos. O projeto não convence, seja do governo militar no afã de garantir a construção do reconhecimento do regime político, seja ainda no culto de um Brasil socialista do futuro articulado com os movimentos de resistência da época.

Tanto no assassinato do coronel, quanto na morte da criança ou de Corisco, a violência reproduz as relações de desigualdade existentes. Ou o que está em jogo é a reação do subalterno diante de uma violência naturalizada no cotidiano -- visível pela metáfora dos animais mortos logo no começo do filme --, ou a violência exposta na tela é cometida pelos

segmentos dominantes contra todos os que não foram reconhecidos pelo processo político em curso.

O subalterno deixa de ser entidade e passa à condição de falta, ausência ou devir, diante de um processo histórico que não o reconheceu. Manoel não está pronto, não responde pelos seus atos e, conseqüentemente, não cabe nos mecanismos dominantes de localização da diferença. Em transe, seu objetivo é se inventar, assumir seu entre-lugar de um eu-cindido no espaço deixado pelo estereótipo e pelos mitos de Brasil que visavam à permanência dos discursos de poder. Assim como todos os outros personagens em *Deus e o diabo na terra do sol* são devires, Manoel e Rosa não são entidades, ou identidades estabilizadas, mas subjetividades nômades articuladas com o peso de viver sob a custódia de uma série de violências naturalizadas envolvendo classe, raça e gênero.

Quando se recorta o cinemanovo-cinemanovo como o cinema brasileiro produzido a partir do final dos anos 1990 e início da década de 2000, a figuração da violência sofre alterações. O contexto é o da redemocratização, marcado pela anistia dos presos políticos, o fim dos movimentos de resistência, a queda do governo militar, sem falar no empobrecimento crescente dos segmentos populares a partir dos anos 1980 e no surgimento do tráfico de drogas na cadeia, a partir de facções criminosas que começam a nascer desde o final dos anos 1970.

Em *Quase dois irmãos*, é visível esta passagem de uma violência de classe, voltada para o subalterno morador de uma região que não cabia no projeto da modernização, para outro registro de violência, posta em movimento através de facções criminosas. A relação entre Miguel e Jorge é indicativa da relação dos antigos movimentos de resistência dos anos 1960 com os segmentos populares, mas está articulada também com transformações históricas na vida política recente no Brasil. Miguel é sociólogo, branco e de classe média. Aderiu ao projeto da resistência e foi preso. Jorge, seu antigo amigo de infância, habita outra posição. Morador da favela, o antigo Jorginho foi preso e se transformou em líder de facção, controlando o tráfico de drogas do presídio.

O “quase” do título demarca explicitamente esta fronteira, decretando a impossibilidade do afeto em função das diferentes histórias de vida. Se a violência em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* funciona como contraponto à figuração da violência em suas relações com o tráfico de drogas, a presença de *Quase dois irmãos* no *corpus* da pesquisa justifica-se como passagem de um registro a outro.

O cenário não é mais uma região de um Brasil que não foi afetado pela modernização, mas, no contexto da cidade latino-americana globalizada, se desloca para a

situação do subalterno no espaço urbano. A favela e o presídio tornam-se o duplo espaço da subalternidade, tendo em vista as condições fornecidas pela redemocratização. O diálogo entre os “*quase dois irmãos*” recoloca em cena o as posições entre os segmentos reconhecidos que habitam a cidade e os subalternos, que estão no exterior das políticas públicas do Estado.

Sobre a relação entre os dois modelos de cinema, o que há nos anos 1990/2000 é a construção do povo como um retorno da diferença em relação ao devir-povo no cinema dos anos 1960/1970. A violência torna-se complexa tanto no registro social, com o surgimento do crime organizado, quanto no registro cinematográfico. O foco não é mais o camponês ou o trabalhador, alvos por excelência das políticas da modernização e ponto de partida para a compreensão de uma violência naturalizada, mas, em *Cidade de Deus* e *Carandiru*, a facção criminosa ganha o primeiro plano e se consagra simultaneamente como um produto de mercado e como um processo de disseminação do medo em todos os estratos sociais.

A favela torna-se produto globalizado no cinema brasileiro, associada à reconfiguração dos espaços de sociabilidade esvaziados pelo medo. Pretendeu-se com este estudo mapear as diferentes perspectivas agenciadas por aqueles que vivem com o tráfico. Esta estratégia de leitura do tráfico é visível em *Notícias de uma guerra particular*, através das três vozes diretamente relacionadas ao problema: morador da favela, traficante e polícia.

Em tempo de globalização, é possível se afirmar que há tanto favela na cadeia quanto presídio nas periferias das grandes cidades do Brasil. O jogo de palavras se refere ao fato de que, tanto em um quanto em outro espaço, o subalterno não se faz como entidade, mas como devir, isto é, como processo de invenção de si mesmo diante de um Brasil postergado pela modernização. Em *Cidade de Deus*, o foco é a guerra das facções criminosas na favela, em *Carandiru*, o gabarito de sociabilidade no presídio passa a ser ditado pelas atividades da organização do tráfico. Ambos os espaços foram considerados e avaliados como uma multiplicidade de formas de apropriação do espaço urbano.

Foi analisado o conjunto das práticas de violência postas em circulação pelos líderes das facções, tanto na favela, quanto no presídio, tendo em vista o deslocamento nos registros de sociabilidade herdados do autoritarismo, comprometidos com a produção sistemática da desigualdade em benefício dos interesses dominantes desde os anos 1950.

O foco foi posto no subalterno, um ninguém que deseja ser “alguém”, que, apesar de não ter sido reconhecido na história política recente, enseja filmes que promovem o que Barbero¹⁸⁴ designa como a recriação simbólica de sistemas de compartilhamento de experiências na cidade. A facção fala em *Cidade de Deus* e *Carandiru*, seu discurso é visível

pelos acordos de Zé Pequeno com a polícia, mas também pelo conjunto das estratégias que aciona contra Cebola, seu adversário na conquista da favela para a venda de drogas.

Há um devir-favela na cadeia e, simultaneamente, um devir-prisão no espaço urbano localizado no exterior da cidade, que ao tempo em que organiza as relações na cidade como espaço em fluxo, representações virtualizadas da cidade que fragmentam o espaço urbano numa gama considerável de imagens nos meios de comunicação. Em ambos as direções, o cinema torna-se lugar de um combate em torno da construção do subalterno como um processo que não se totaliza, que, como singularidade, não pode ser identificado como cidadão, em função de condições ofertadas pelos estereótipos da indústria cultural e pela sociedade brasileira atual.

Entre o traficante líder de facção criminosa e o subalterno, não há oposição, mas relações. Na guerra do tráfico, tudo na organização deste “vivo no tráfico” articula-se com estratégias de apropriação do espaço urbano como forma de descentrar registros de subalternidade já existentes. Assim como Manoel, o subalterno entra em devir, tornando-se um processo ininterrupto de invenção onde nada está ganho ou perdido.

Não há oposição entre crime comum e crime organizado, mas a guerra do tráfico em *Cidade de Deus*, assim como a posição de Jorge diante de Miguel em *Quase dois irmãos*, assume valor político na medida em que se relaciona com acontecimentos vividos na sociedade brasileira. Para ficar com o argumento de Martín-Barbero com o qual se iniciou este texto conclusivo, dadas as violências, as separações e o medo vivido nas grandes cidades, apenas através de mediações da favela no cinema os diferentes segmentos sociais podem entrar em contato, conviver e conhecer-se. Daí a importância destes filmes, só através deles os diferentes atores sociais entram em contato com os espaços e os personagens que apresentam.

Para avaliar o conjunto destas relações, a análise de *Falcão: meninos do tráfico* e *Notícias de uma guerra particular* buscou compreender o subalterno como um corpo negro-mestiço e pobre que sobrevive cercado de violências, acionando estratégias de ocupação do território para ganhar poder e ser reconhecido na comunidade. Com isso, chega-se ao conjunto das relações que constitui a favela e o presídio como o exterior das políticas públicas de Estado. O foco são as relações que o tráfico aciona para aquele morador ou detento que aderiu ao tráfico e faz parte de alguma facção criminosa, mas também para aquele que não aderiu.

O tráfico não pode ser entendido como essência ou como totalidade, mas como conjunto de relações na vida do jovem que adere às facções, ganha a posição social de Falcão e fica responsável pela proteção dos postos de venda de drogas durante as madrugadas,

passando a portar armas de fogo e a viver num presente o mais imediato possível, podendo ser morto pela ação de uma facção inimiga ou pela polícia.

Trata-se de um corpo posicionado estrategicamente em função do seu objetivo de proteção contra os inimigos e de defesa da comunidade das investidas da polícia, mas também em função da compra e venda de entorpecentes com usuários moradores da favela que não aderiram ao crime, como Buscapé, em *Cidade de Deus*.

A posse da arma ganha importância naqueles momentos em que o jovem trabalha diretamente para o tráfico, ou quando está nos bailes patrocinados pelas facções. No primeiro caso, a função da arma é matar o inimigo; no segundo, é ganhar respeitabilidade entre os membros da facção e os moradores. Há claramente um ciclo vicioso entre poder e prazer. Do prazer de consumir drogas ao prazer sexual, é todo um sistema que se altera na ocupação do território da favela, articulado com a posse de arma e com a invenção do eu-vivo no tráfico armado como uma forma de existência nômade.

Trata-se do nômade da favela, este corpo que não cabe nas políticas públicas de construção da cidadania, mas que também não foi reconhecido pela consolidação da democracia a partir dos anos 1990. Entre o prazer de usar drogas, o fascínio das armas e as promessas de poder articuladas com a violência em suas relações com o tráfico de drogas, o medo presente nas cidades latino-americanas globalizadas é também o medo presente nas favelas e nos presídios brasileiros, que vem adicionar todo um leque de relações no desenho cotidiano desta sobrevida abandonada entre os destroços do autoritarismo, a falência dos projetos revolucionários da esquerda e a retomada do Estado democrático, que não foi capaz de deter a marginalização de uma parcela significativa da população brasileira, especialmente de jovens nas periferias urbanas.

¹⁸³ MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Al sur de la modernidad**: comunicación, globalización y multiculturalidad. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana; Univ. Pittsburgh, [S.d.].

¹⁸⁴ MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Al sur de la modernidad**: comunicación, globalización y multiculturalidad. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana; Univ. Pittsburgh, [S.d.].

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AMÂNCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme**. Niterói: Eduff, 2000.
- AMORIM, Carlos. **CV-PCC**: a irmandade do crime. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- AVELLAR, José Carlos. O cego às avessas. **Associação de críticos de cinema**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, vol. 1, n. 1, 1994, p. 75-97.
- BAUMAN, Zygmunt. “A moralidade na Perspectiva Moderna e Pós-Moderna”. In: **Ética e pós-modernidade**, São Paulo: Paulus, 1997, p. 5-21.
- BENTES, Ivana (Org.). **Glauber Rocha**: cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BENTES, Ivana. Estéticas da violência no cinema. Disponível em: <<http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003>>. Acesso em: 09 jul. 2008. (Texto Publicado originalmente em **Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares**, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, UERJ, ano 5, n. 1, 2003, p. 217-237).
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 2004. (Coleção E-2).
- _____. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Coleção Primeiros Passos).
- BEYOND CITIZEN KANE. Dirigido pela BBC de Londres e lançado no Brasil em 1993.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Edufmg, 1997.
- BICUDO, Hélio Pereira. **Meu depoimento sobre o esquadrão da morte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BORGES, Paulo César Corrêa. **O crime organizado**. São Paulo: Unesp, 2002.
- BOUGNOUX, Daniel. “O que é um problema de comunicação?”. In: **Introdução às ciências da comunicação**. Bauru: Edusc, 1999. p. 13-30.
- BOURDIEU, Pierre. “Campo do Poder, Campo Intelectual e Habitus de Classe”. In: **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1982. p. 186-202.

BRAUDRILLARD, Jean. **A cultura do simulacro**. São Paulo: Loyola, 1988.

BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. **Videologias: ensaios sobre televisão**. São Paulo: Boitempo, 2004.

CAETANO, Daniel; MELO, Luiz Alberto Rocha; OLIVEIRA JÚNIOR, “Luiz Carlos. 1995-2005: histórico de uma década”. In: CAETANO, Daniel et al. (Orgs.). **Cinema Brasileiro 1995-2005: ensaios de uma década**. Rio de Janeiro: Azougue, 2005. p. 11-47.

CHRISTOFOLETTI, Rogério. “Transição política e discurso”. In: **O discurso da transição: mudança, ruptura e permanência**. Itajaí: Univali, 2000. p. 21-34.

COSTA, Flávio Moreira da (Org.). **Cinema moderno, Cinema Novo**. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966.

DEBBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Notas para uma esquizoanálise”. In: **O inconsciente maquínico: ensaios de esquizoanálise**. Campinas: Papirus, [S.d.]. p. 145-191.

_____. Rizoma. In: **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. p. 11-37.

_____. “Tratado de Nomadologia: A Máquina de Guerra”. In: **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 5. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997. p.50-51.

_____. **A Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

DELEUZE, Gilles. “Cinema, corpo e cérebro, pensamento”. In: **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 259.

_____. Controle e Devir. In: **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 214.

_____. O liso e o estriado. In: **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

_____. Para além da Imagem-Movimento. In: **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 9-36.

_____. “Sobre a Vontade de Potência e o Eterno Retorno”. In: ESCOBAR, Montinari (Org.). **Porque Nietzsche?** Rio de Janeiro: Achiamé, [S.d.]. p. 25.

_____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1990.

DIRLIK, Arif. A aura pós-colonial: a crítica terceiro-mundista na era do capitalismo global. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 48, 1997, p. 7-32.

DUMOULIÉ, Camille. “Devir-bárbaro ou potência do caos”. In: PELBART, Peter; LINS, Daniel (Orgs.). **Nietzsche e Deleuze: bárbaros e civilizados**. São Paulo: Annablume, 2004. p. 25-38.

EDUARDO, Cléber. “Fugindo do inferno: a distopia na redemocratização”. In: CAETANO, Daniel (Org.) et al. **Cinema Brasileiro 1995-2005: ensaios de uma década**. Rio de Janeiro: Azougue, 2005. p. 51-65.

FLEIG, Mario. “O mal-estar no corpo”. In: KEIL, Ivete; TIBURI, Márcia (Orgs.). **O Corpo Torturado**. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.

_____. “Os efeitos da modernidade: a violência e as figurações da lei na cultura”. In: SOUZA, Edson Luiz André de (Org.). **Psicanálise e Colonização**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999. p. 128-134.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. “Aula 17 de março de 1976”. In: **Em defesa da sociedade**. [S.l.:s.n.,s.d.]. p. 305-315.

_____. “Aula de 14 de janeiro de 1976”. In: **Em Defesa da Sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 27-48.

_____. “Nascimento da biopolítica”. In: **Resumo dos Cursos do Collège de France (1970-1980)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 89-97.

_____. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Vigiar e Punir: história da violência nas prisões**. Petrópolis: Vozes, 1996.

FREUD, S. **Esquecimento e Fantasma**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.

GIRARD, R. **A violência e o sagrado**. São Paulo: Unesp, 1987.

GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha: esse vulcão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Sueli. “Identidade versus singularidade”. In: **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 68-69.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização: Liv Sovik. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. São Paulo: Ática, 1997.

KLOSSOWSKI, Pierre. **El baño de Diana**. Madrid: Gallimard, 1990.

LAZZARATO, Maurizio. “Política da multiplicidade”. In: LINS, Daniel; PELBART, Peter Pal (Org.). **Nietzsche e Deleuze: bárbaros, civilizados**. São Paulo: Annablume, 2004. p. 147-157.

LEACH, Edmund. **Cultura e comunicação**: a lógica de conexões dos símbolos. Rio de Janeiro: Edições 70.

LEEDS, Elizabeth. “Cocaína e poderes paralelos na periferia urbana brasileira”. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Orgs.). **Um século de favelas**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003. p. 233-276.

LINS, Daniel; PELBART, Peter. (Org.). Nietzsche e Deleuze: bárbaros e civilizados. São Paulo: Annablume, 2004.

LUCRECIO. **De la natureza de las cosas**. Barcelona: Orbis, 1984.

LUZ, Rogério. **Filme e Subjetividade**. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2002.

LYOTARD, Jean François. “A deslegitimação”. In: **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 69-76.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Al sur de la modernidad**: comunicación, globalización y multiculturality. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana; Univ. Pittsburgh, [S.d.].

MARTON, Scarlet. “Perspectivismo e experimentalismo”. In: **Nietzsche**: das forças cósmicas aos valores humanos. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 203.

MATOS, Mauricio. Cinema, mercado e política cultural no Brasil. **ECOS Revista**, Pelotas: Universidade Católica de Pelotas; EDUCAT, v. 10, n. 1, p. 1-204, jan.-jun. 2006, p. 135-150.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MONGIN, Olivier. **A violência das imagens**: ou como eliminá-la? Lisboa: Bizâncio, 1998.

NAGIB, Lúcia (Org.). **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

NIETZSCHE, F. “Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida”. In: **Considerações Intempestivas**. Lisboa: Presença, 1976.

_____. “Primeira dissertação: bom e mal, bom e ruim”. In: **Genealogia da moral**: uma polêmica. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 17-46.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORTIZ, Renato. “Mercado de bens simbólicos”. In: **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 113-148.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade**: os cinemas não narrativos do pós-guerra. Campinas: Papyrus, 2000. (Coleção Campo Imagético).

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50/60/70**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.

_____. **Televisão, publicidade e cultura de massa**. Petrópolis: Vozes, 1995.

REIS FILHO, Daniel Aarão; SÁ, Jair Ferreira. **Imagens da revolução**. São Paulo: Expressão Popular, 2006.

REZENDE, Maria José de. **A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade (1964-1984)**. Londrina: UEL, 2001.

RICHARDS, Nelly. “A presença da lembrança da ausência”. In: **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política**. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 85.

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, ano 1, n. 3, 1965, p. 165-170.

_____. **A revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1980.

_____. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

RODRIGUES, Adriano Duarte. O campo dos media e a instituição política. In: **Estratégias da comunicação**. Lisboa: Presença, 1997. p. 161-171.

SANTOS, Laymert Garcia dos. “Em torno das dificuldades de singularização no Brasil”. In: **Tempo de ensaio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 53-57.

SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro, Azougue, 2001.

STAM, Robert. “Cinema e teoria do terceiro mundo”. In: **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003. p. 112-121.

_____. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

TEIXEIRA, Francisco E. **O terceiro olho**. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2003.

THEMUDO, Tiago Seixas. “Por uma sociologia do intensivo”. In: LINS, Daniel; COUTO, Sylvio de Souza Gadelha; VERAS, Alexandre (Orgs.). **Nietzsche e Deleuze: Intensidade e Paixão**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2000. p. 163-177.

VALLADARES, Lícia dos. **A invenção da favela: do mito de origem à favela.com**. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

VATTIMO, G. “Pós-moderno: uma sociedade transparente?”. In: **A sociedade transparente**. Lisboa: Relógio D’água, 1992. p. 7-17.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. **Projeto e Metamorfose**: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. “Violência, reciprocidade e desigualdade: uma perspectiva antropológica”. In: VELHO, Gilberto; ALVITO, Marcos (Org.). **Cidadania e violência**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. p. 10-24.

WOLF, Mauro. **Teorias da comunicação**. Lisboa: Presença, 2001. p. 144-152.

XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz & Terra, 2001. (Coleção Leituras).

_____. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz & Terra, 2005.

ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos. “Introdução”. In: **Um século de favela**. Rio de Janeiro: FGV, 2003. p. 7-8

ZALUAR, Alba. “Sociabilidade, institucionalidade e violência”. In: **Integração perversa: pobreza e tráfico de drogas**. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p. 57.

FILMOGRAFIA

NOTÍCIAS de uma guerra particular. Direção: João Moreira Sales e Kátia Lund. Produção: Raquel Zangrande. Roteiro: João Moreira Sales e Kátia Lund. Música: Antônio Pinto. Montagem: Flávio Nunes. Produtora: Videofilmes, 1999. DVD. Duração: 57 minutos.

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles. Co-direção: Kátia Lund. Produtores: Walter Salles, Donald K. Ranvaud, Daniel Filho, Hank Levine, Marc Beauchamps, Vincent Maraval e Juliette Renaud. Roteiro: Bráulio Mantovani. Música: Antônio Pinto. Produtora: O2 Filmes, 2002. DVD. Duração: 135 minutos.

QUASE dois Irmãos. Direção: Lúcia Murat. Produtores: Ailton Franco e Branca Murat. Roteiro: Lúcia Murat e Paulo Lins. Montagem/Edição: Mair Tavares. Produtora: Taiga Filmes e Vídeo, 2004. DVD. Duração: 102 minutos.

FALCÃO: Meninos do Tráfico. Direção: MV Bill e Celso Athayde. Produtores: Kenya Pio, Nega Gizza, Anderson Quak, Rodrigo Felha, Marcella Reçanha, Renata Moutinho. Roteiro e Edição: Frederico Neves. Produtora: Central Única das Favelas, 2006. DVD. Duração: 57 minutos.

CARANDIRU. Direção: Hector Babenco. Produtores: Caio Gullane, Flávio R. Tambellini e Fabiano Gullane. Roteiro: Hector Babenco. Produtora: HB Filmes, Globo Filmes e Columbia Tristar do Brasil, 2002. DVD. Duração: 146 minutos.

DEUS E O DIABO na terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes. Roteiro: Glauber Rocha. Produtora: Copacabana Filmes, 1964. DVD. Duração: 125 minutos.