

Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo

Karl Erik Schollhammer

No dia 18 de abril, o jornal *O Globo* publicou a manchete “Um Rio refém das balas”, com o relato da guerra entre facções do tráfico de drogas que, na véspera, deixou um saldo de 13 mortos e 3 feridos no Morro da Mineira do bairro Catumbi. A notícia não é, infelizmente, nada extraordinária, quase diariamente os jornais apresentam vítimas dessa guerra civil. Segundo os dados de uma pesquisa recente, 91% dos brasileiros consideram que a violência está aumentando em números e adquirindo uma brutalidade cada vez mais espantosa. Os números de vítimas da violência chegam hoje a 45.000 por ano; só no Estado do Rio de Janeiro morreram, segundo *Reuters Bureau*, 19.381 pessoas durante os últimos três anos, mais de seis vezes o número de vítimas americanas na guerra do Iraque desde 2003. Para jovens do sexo masculino entre 15 e 24 anos, o assassinato tornou-se a causa mais freqüente de morte. Se os números assustam, a banalização dessas mortes e dos crimes violentos não parece ter limite. Em fevereiro deste ano, um roubo de carro à mão armada causou a morte trágica de um garoto de seis anos, João Hélio, que foi arrastado atrás do carro quando não conseguiu se soltar do cinto de segurança. Em dezembro de 2006, um ônibus interestadual foi atacado por criminosos e sete passageiros foram queimados vivos. Em março de 2005, 29 moradores inocentes foram vítimas de uma chacina na baixada fluminense, realizada por um grupo de policiais militares e civis. A lista de crimes espetaculares dessa natureza é longa demais e quem, na década de 1990, pensou ter visto o bastante nas chacinas de Acari no Rio de Janeiro (1990), na Prisão de Carandiru em São Paulo (1992), da Candelária no Rio de Janeiro (1993), de Vigário Geral (1993), dos índios Yanomâmis em Roraima (1993), de Taquaril em Belo Horizonte (1996), de Eldorado dos Carajás no Pará (1996) espanta-se ainda com a seqüência brutal dos crimes no início do novo século. Também podemos registrar mudanças “qualitativas” no caráter do crime no Brasil. Nos últimos anos, a violência já começa

a mostrar a mesma gravidade no interior do país, quanto nas zonas urbanas do eixo Rio de Janeiro e São Paulo. Em alguns lugares, fomos testemunhas de ataques, sem nenhum propósito econômico, contra policiais, funcionários carcerários e bombeiros, apenas motivados por retaliação e ódio e dirigidos por grupos, como PCC – *Primeiro Comando da Capital* – de dentro das prisões. Em maio de 2006, uma série desses ataques, durante dois dias, causou mais de 200 mortos em São Paulo. Em dezembro, 24 pessoas morreram durante um ataque semelhante no Rio de Janeiro. No mês de março de 2007, em um período de oito dias, 12 policiais foram vítimas de fuzilamentos nas ruas da mesma cidade. Outro fator que vem modificando a distribuição do poder no Rio é a aparição de milícias que, segundo dados incertos da imprensa carioca, já tomam conta da metade das 800 favelas da área metropolitana, expulsando o tráfico de drogas e introduzindo esquemas de controle sobre outros lucros, como distribuição de gás, jogos, TV a cabo. Esse retorno ao sistema dos esquadrões da morte só acirra as guerras internas entre grupos armados; e a contagem de vítimas não pára. Quem quiser acompanhar as alarmantes estatísticas pode acessar o site <http://www.riobodycount.com.br> e conferir que diariamente mais vítimas se acumulam com uma regularidade assustadora, não apenas policiais e criminosos, mas inúmeros inocentes, vítimas dos fogos cruzados e das balas perdidas.

A intenção deste ensaio, entretanto, não é discutir o fenômeno da violência brasileira do ponto de vista sociológico nem político, senão tentar refletir sobre o papel da violência dentro da produção artístico-cultural e literária dos últimos anos. Nos meios de comunicação de massa, a violência encontrou um lugar de destaque e, pelo seu poder de fascínio ambíguo, porém efetivo, entre atração e rejeição, tornou-se uma mercadoria de grande valor, explorada por todos os meios, sem exceção, em graus mais ou menos problemáticos. Não vamos aqui repetir as denúncias contra essa exploração, muito menos entrar na discussão sobre a possível influência negativa dessa divulgação obscena, mas simplesmente constatar que a violência representada, tanto na mídia quanto na produção cultural, deve ser considerada um agente importante nas dinâmicas sociais e culturais brasileiras. Precisamos reconhecer os objetos estéticos da violência na sua relação com o processo geral de simbolização da realidade social, já que participam, de maneira vital e constitutiva, desta mesma realidade.

É preciso, no entanto, antes de tentar aproximar violência e cultura no Brasil contemporâneo, fazer uma advertência inicial. Não temos a ambição de *explicar* o fenômeno histórico da violência no Brasil nem de dar conta da pluralidade de seus parâmetros culturais, sociais e econômicos. Tampouco pretendemos *caracterizar* a cultura brasileira através do fenômeno da violência como elemento definidor e intrínseco à identidade nacional. Quando estabelecemos uma relação entre a violência e as manifestações culturais e artísticas é para sugerir que a representação da violência manifesta uma tentativa viva na cultura brasileira de interpretar a realidade contemporânea e de se apropriar dela, artisticamente, de maneira mais “real”, com o intuito de intervir nos processos culturais.

Entender o papel da violência na cultura esbarra, logo de partida, com o mito da *cordialidade* e da não-violência do brasileiro¹. Mas vale notar que, já nos primeiros trabalhos sobre o tema², o antropólogo Ruben George Oliven lembra a violenta repressão dos movimentos populares, como o Quilombo dos Palmares, a Cabanada, a Balaiada, Canudos, Contestado, os Muckers e a Revolta da Chibata, assim como ressalta o cotidiano da ordem escravocrata, marcada pela violência. E conclui que esse mito da “índole pacífica do brasileiro conseguiu se desenvolver apesar destas evidentes manifestações de violência no cotidiano brasileiro e só foi extirpado depois de 1964”³, quando a violência começa a ser considerada um problema nacional, embora associado primordialmente ao aumento da delinqüência da classe baixa, ignorando o caráter repressivo dos órgãos de segurança.

Os anos 1960 e 70: o malandro revoltoso

O medo da violência e sua aparição nos discursos sobre a realidade brasileira começam já na década de 1950, mas ganha plena visibilidade apenas nos anos 70. Nesse primeiro momento, a representação da violência está marcada por dois componentes sócio-políticos determinantes. Por um lado, a violência foi considerada um resultado negativo do mila-

¹ Chauí, “A não-violência do brasileiro, um mito interessantíssimo”, *passim*.

² Oliven, *Violência e cultura no Brasil*, *passim*.

³ Id., p. 14.

gre econômico e do entusiasmo desenvolvimentista brasileiro, que desencadeara um crescimento explosivo dos centros urbanos e de suas populações, sobretudo do Rio de Janeiro e de São Paulo. Em poucas décadas, o Brasil transformara-se de agrário e coronelista num país predominantemente urbano, com todos os problemas sociais decorrentes de uma urbanização problemática. Em 1960, 45% da população brasileira residiam em áreas urbanas e até o final do século este número cresceu para 78%. Surgiu uma nova realidade suburbana que, já nos anos 1950, começou a ser retratada em obras pioneiras do *Cinema Novo* de Nelson Pereira dos Santos, o *Rio Zona Norte* e o *Rio 40 Graus*. Por outro lado, a violência foi nos anos 60 e 70 associada à condição política da chamada “revolução de 64”, cujo rótulo romântico encobria um golpe militar que interrompeu o processo democrático, dando início a um longo período de autoritarismo político e de lutas clandestinas contra o Regime.

As manifestações artísticas desta realidade têm facetas plurais e complexas. Entre elas, interessa destacar uma interpretação da escalada da violência social como uma *alegoria* da oposição espontânea à situação antidemocrática do país e não apenas como um sintoma negativo da crise de legitimidade desencadeada pelo processo sócio-político autoritário. Nessa perspectiva, encontramos, entre as primeiras manifestações contra o regime militar, alguns exemplos das artes plásticas que, dentro de uma orientação *neofigurativa* ou *neo-objetiva*, fortemente inspirada no movimento internacional de *POP-art*, começavam a incluir nas obras fragmentos do cotidiano, da imprensa e das representações oficiais com teor político de denúncia. Em 1965 foi inaugurada a exposição *Opinião 65*, no *Museu de Arte Moderna* do Rio de Janeiro, e no ano seguinte, na *Opinião 66*, Rubens Gerschman apresenta a obra emblemática: *A Bela Lindonéia - Um amor impossível*, um retrato de uma jovem assassinada, um drama passional tirado de uma manchete de jornal. Dessa forma, a arte pop brasileira revelava seu engajamento político na inclusão do cotidiano urbano violento na obra, explorando sua forma mediática. O momento coincide com as primeiras manifestações do movimento musical *Tropicália*, liderado pelos músicos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros. Caetano escreveu uma canção inspirada no quadro de Gerschman que foi reproduzido na capa do disco. Outro artista, Hélio Oiticica, que havia liderado a oposição *neoconcretista* contra o *construtivismo*

positivista predominante na década de 1950, desenvolveu ao longo dos anos 60, um trabalho artístico em contato direto com a cultura popular das escolas de samba dos morros cariocas, principalmente do Morro da Mangueira. Em 1963, esse engajamento se refletiu na série *Bólides* – obras de intervenção, também chamadas de “transobjetos” – visando estimular a participação direta do espectador. Em 1966, Oiticica realizou uma homenagem ao bandido mais procurado do Rio de Janeiro, *Cara de Cavalo*. O “Bólido Caixa 18, Poema Caixa 2” continha imagens do bandido morto em 1964, executado com apenas 22 anos, depois de uma longa perseguição policial. A obra de Oiticica consistia numa caixa, cujo interior revelava quatro fotos do bandido perfurado por tiros, estirado no chão com os braços estendidos formando uma cruz. A inscrição na pigmentação no fundo dizia: “Aqui está e aqui ficará. Contemplai seu silêncio heróico”. Hélio expressou nesta ocasião seu objetivo artístico com precisão:

Eu quis homenagear o que penso que seja a revolta individual social: a dos chamados marginais. Tal idéia é muito perigosa, mas algo necessário para mim: existe um contraste, um aspecto ambivalente no comportamento do homem marginalizado: ao lado de uma grande sensibilidade está um comportamento violento e muitas vezes, em geral, o crime é uma busca desesperada de felicidade⁴.

No mesmo ano, Gerschman volta com um quadro em que o retrato de Lindonéia, vítima inocente da violência social, é substituído pelo retrato de *Os desaparecidos 2*, supostas vítimas da repressão política do regime repressivo. Na obra de Antonio Manuel – *A imagem da violência* (1968) – a manchete de jornal tornava-se o conteúdo explícito de denúncia política. Também no trabalho de Oiticica, apesar de seu fascínio pela marginalidade e de suas relações de amizade com o famoso *Cara de Cavalo*, que havia conhecido no morro da Mangueira, percebemos em sua obra a despedida de um tipo romântico de bandido, simbolizado pelo *Malandro*, um tipo de marginal que vive à margem da lei, sobrevivendo do meretrício, do jogo do bicho e da pequena venda de maconha.

⁴ Oiticica apud Duarte, *Anos 60: transformações da arte no Brasil*, p. 63.

O *malandro* brasileiro é um andarilho (mal andar: malandro), um homem sem compromisso, um tipo picaresco que se comporta como um peixe nas águas do samba, do carnaval, do jogo e das favelas, sempre no limite da lei, mas nunca em total oposição a ela. A época o identifica em nomes como *Mineirinho*, *Carne Seca*, *Sete Dedos*, *Rainha Diaba* e *Cara de Cavalo*. Segundo esse mito folclórico tipicamente brasileiro, o Malandro sobrevive em função do seu talento individual e não da organização criminosa; é avesso ao batente, bom de briga e rápido na faca, mas raramente usa arma de fogo, evita o confronto direto e prefere o “jeitinho”, a fuga ou a boa conversa, mantendo o equilíbrio ou, segundo Antonio Candido, a “dialética” entre ordem e desordem. O Malandro se reconhece por atuar sempre com uma certa graça, charme, apesar da sua falta de moral e sociabilidade, permanece como figura característica da marginalidade do morro, do samba e do jeitinho “fora-da-lei” tipicamente brasileiro. Na cultura brasileira, sua figura é, segundo Antonio Candido, constante – desde o romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, o folclórico Pedro Malazarte até o Macunaíma modernista e a música popular da década de 1930 e 40 –, como uma imagem de um modo particular e nacional de ser.

Mais tarde, em 1968, Hélio Oiticica mergulhou plenamente no paradoxo desse bandido heróico realizando a emblemática serigrafia “Seja marginal, seja herói!”. No mesmo ano, Rogério Sganzerla lançou o despudorado filme *O Bandido da Luz Vermelha*, que pintava o retrato de um assaltante, assassino e estuprador com toques líricos que exploravam a ambígua imagem de atração e espanto. No mesmo espírito, o diretor Antônio Carlos Fontoura recuperou o mundo boêmio do bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, no filme *Rainha Diaba*, sobre a mítica figura do submundo carioca *Madame Satã*, que durante os anos 70 reaparece em manifestações politicamente mais conscientes, como a peça de Chico Buarque e Ruy Guerra *Ópera do Malandro*. Essa tradução nacional da alegoria brechtiana retratava o *Malandro* como aquele bandido que, simultaneamente à transgressão da ordem, resguarda a independência de uma cultura popular brasileira.

No importante livro, que mais tarde se tornaria uma referência de leitura sobre o Brasil, *Carnavais, malandros e heróis* (1979), o antropólogo Roberto DaMatta, desenhou o perfil de três tipos sociais brasileiros: o

renunciante, o *malandro* e o *caxias*, correspondendo a três manifestações públicas representativas da ordem social brasileira: a procissão religiosa, o carnaval e o desfile militar. Curiosamente, o renunciante é opositor ao estado por renúncia total, como Antônio Conselheiro, Padre Cícero e o justiceiro do cangaço. E assim se explicita como o *Malandro*, pela legitimidade que oferecia a um certo uso particular da violência na oposição social ao sistema feudal agrário, representava uma segunda figuração do “bom bandido”. O livro de Roberto DaMatta dava continuidade a uma série de estudos sociológicos e antropológicos⁵ do cangaço brasileiro realizados durante a década de 1970, fortemente tributários dos trabalhos de Hobsbawm sobre o banditismo como rebeldia anticapitalista, que renovaram o interesse em torno de figuras históricas como *Lampião* e *Maria Bonita*, *Antônio Conselheiro* e outros personagens das grandes revoltas rurais do início de século.

Os mesmos personagens apareceram com novas características em filmes do Cinema Novo, como *Deus e o diabo na terra do sol* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha, que davam continuidade ao já clássico *O cangaceiro*, de Lima Barreto. Ficou claro que, na interpretação dos artistas da época, tanto a figura do *Malandro* quanto a do *Cangaceiro* recebia uma outra dimensão política. O submundo do crime e da violência recuperava legitimação por indicar alegoricamente a revolta espontânea que pudesse indicar uma possibilidade revolucionária de violência política. Além de denunciar os mecanismos sociais por trás da violência e, portanto, a responsabilidade implícita do estado autoritário, aparecia na literatura, nas artes plásticas e no cinema uma exposição nua e crua de uma nova realidade do crime e da violência que, às vezes, atribuía certo romantismo ao fenômeno do *banditismo*, tanto no campo quando nas grandes cidades.

Enquanto isso, a conjugação entre luta armada política e o crime organizado acontecia na prática, como conta William da Silva Lima na sua autobiografia *Quatrocentos contra um: a história do Comando Vermelho*, em consequência da convivência durante os anos 1970 entre os presos políticos e os delinquentes sociais na prisão de segurança máxima de Ilha

⁵ Facó, *Cangaceiros e fanáticos*.

Grande. Daí se originou a organização criminosa chamada inicialmente de *Falange Vermelha* e posteriormente de *Comando Vermelho*. Essa organização assumiu no início certos princípios da luta armada para garantir uma relação de apoio entre presos e a contravenção em liberdade, mas rapidamente converteu-se numa base de poder que possibilitava a crescente venda de cocaína nas favelas cariocas através de uma rede de distribuição e de armamento, seguindo estratégias militares e clandestinas.

Na literatura da época costumam-se distinguir duas tendências de representação da violência: o *neo-realismo jornalístico* e o *brutalismo*⁶. A primeira pode ser vista como uma reação ao *Ato Institucional Nº 5*, de dezembro de 1968, que impôs um regime de censura contra a liberdade de expressão. Alguns profissionais da imprensa se voltavam para o romance-documentário, no qual encontravam, pela ficção, o meio de retratar os fatos reais da violência criminosa, driblando assim as restrições impostas pela censura nas redações dos jornais do país. Aqui a literatura se afastava do desafio estético e assumia um tom de franca denúncia da violência emergente nos subúrbios das grandes cidades. Por exemplo, no livro *A República dos Assassinos*, de Aguinaldo Silva (1976), são relatadas as atividades dos “esquadrões da morte” nos bairros de Duque de Caxias e de Belfort Roxo da Baixada Fluminense, formulando uma crítica explícita do envolvimento da polícia e dos órgãos da justiça com as atividades organizadas do crime. Encontramos nesse *documentarismo* a proposta de traduzir a realidade das favelas e da marginalidade no âmbito literário, mas talvez o maior sintoma de sua fragilidade literária se possa perceber no fato de que esses romances tenham encontrado maior sucesso em adaptações para cinema e televisão do que entre o público de leitores. Um bom exemplo é o filme *Lúcio Flávio, passageiro da agonia* (1979), baseado no livro *Eu matei Lúcio Flávio*, de José Louzeiro, dirigido por Hector Babenco, em uma parceria que mais tarde foi responsável pela principal denúncia do problema dos meninos de rua, com o filme *Pixote – A lei do mais fraco* (1980).

No entanto, foi a outra vertente, inaugurada ainda em 1963 por Rubem Fonseca, com a antologia de contos *Os prisioneiros*, que deixaria sua influência mais marcante na literatura urbana brasileira. Com este livro,

⁶ Sussekind, *Literatura e vida literária* e Dalcastagnè, *O espaço da dor*.

Fonseca promove uma prosa denominada por Alfredo Bosi⁷ de “brutalismo”, caracterizada pelas descrições e recriações da violência social, entre bandidos, prostitutas, leões-de-chácara, policiais corruptos e mendigos. Sem abrir mão do compromisso literário, Fonseca cria um estilo próprio – enxuto, direto, comunicativo –, com temáticas do submundo carioca, no qual o escritor se apropriava não só das histórias e tragédias cotidianas, mas também de uma linguagem coloquial que resultava em uma inovação para o seu “realismo marginal”. Outros escritores como Júlio Gomide, Wander Piroli, Ignácio Loyola Brandão, Roberto Drummond e, mais tarde, Sérgio Sant’Anna, Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll seguem, cada um à sua maneira, os passos de Fonseca e de seus precursores, o dramaturgo e jornalista Nelson Rodrigues, e o paranaense Dalton Trevisan, que contribuíram no desnudamento de uma espécie de “cruzeza humana”, até então inédita na literatura brasileira.

Para a maior parte da crítica e para alguns censores do estado⁸, a revelação das paixões violentas e da desumanização da vida urbana continha uma denúncia implícita da realidade brutal emergente do regime político repressivo. Via-se com certa razão, nessa literatura, uma implícita apologia à violência, incitando revoltas violentas contra um aparelho estatal sem legitimidade. O governo Médici havia proibido aos meios de comunicação que divulgassem “qualquer exteriorização considerada contrária à moral e aos bons costumes”. Segundo afirmava o General, a censura se dirigia contra as ofensas à “moral comum” daqueles que “estimulam a licenciosidade, insinuem o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade, obedecendo a um plano subversivo que põe em risco a segurança nacional”. Foi nesta perspectiva que a relação entre a revolta social e uma ameaça política era percebida pelos censores do governo, causando a censura da coletânea dos contos de Fonseca, *Feliz Ano Novo*, em 1976, acusado de “incentivar a violência”.

Ao mesmo tempo havia, nessa literatura, um elemento que radicalizava a expressão das motivações políticas do momento, uma tentativa de compreensão de uma realidade social excluída, que procurava representar a

⁷ Bosi, *O conto brasileiro contemporâneo*.

⁸ Silva, *Nos bastidores da censura*.

reação da classe média urbana às ameaças criadas pelas crescentes desigualdades sociais: assaltos, seqüestros e assassinatos. Nessa perspectiva, a ficcionalização literária da época pode ser compreendida em termos de re-simbolização da violenta realidade emergente dos confrontos sociais no submundo das grandes cidades. A recriação literária de uma linguagem coloquial “chula”, desconhecida pelo público de leitores, representava a vontade de superar as barreiras sociais da comunicação e, ao mesmo tempo, imbuir a própria linguagem literária de uma nova vitalidade para poder superar o impasse do realismo tradicional diante da moderna realidade urbana. Antes de Fonseca, outros autores, como Antônio Fraga e João Antônio, tinham dirigido sua atenção à realidade dos submundos urbanos, dedicando-se à recriação dos seus personagens em um projeto de aproximação à realidade brasileira. Nos anos 1970, numa provocação a seus colegas contemporâneos, João Antônio lançava a seguinte pergunta: “A desconhecida vida de nossas favelas, local onde mais se canta e onde mais existe um espírito comunitário; a inédita vida industrial; os nossos subúrbios escondendo quase sempre setenta e cinco por cento de nossas populações urbanas; os nossos interiores – os nossos intestinos, enfim, onde estão em nossa literatura?”. Mas a exigência de João Antônio de mais “realismo” na literatura era limitada, comparada com a prosa inovadora de Fonseca e a apropriação expressiva de uma crueldade violenta das grandes cidades e de seus personagens. Sem recorrer ao extremo neonaturalismo de João Antônio, Fonseca cria um estilo pungente e cru, quase pornográfico na sua impiedosa exposição de todas as feridas da mente humana. Seus textos nunca se restringem ao aspecto social, e conseguem aprofundar os paradoxos da existência humana, provocando a aparição das origens do mal que os perturba. Em “Passeio noturno”, um executivo rico e bem-sucedido sai de noite em sua Mercedes para atropelar pedestres sem motivo aparente. O lado enigmático do *ato gratuito* faz parte da violência revelada nos contos de Fonseca, e transparece como um elemento que nos anos 1980 se complexifica e passa a caracterizar a presença da violência em obras de outros autores, como João Gilberto Noll (*O cego e a bailarina*, 1980), e Sérgio Sant’Anna (“O Assassino”, 1969), nos quais o crime é revelado na perspectiva enigmática do próprio caráter humano.

Para os personagens de Fonseca não existe nenhuma dimensão de esperança política na rebeldia dos marginais da sociedade. Do ponto de vista individual, os personagens são despidos impiedosamente de qualquer heroísmo engajado. Num dos contos mais famosos do escritor, o *bandido* romântico adquire uma acidez inesperada de revolta individual e a violência do “Cobrador” é apenas uma maneira de saldar as dívidas que a sociedade de consumo tem com os excluídos: “Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo. Um cego pede esmolas sacudindo uma cuia de alumínio com moedas. Dou um pontapé na cuia dele, o barulhinho das moedas me irrita”⁹. Depois de uma carreira de vingador inconformado com os ícones da sociedade desigual, e estimulado por uma amante terrorista que o convence da ação violenta organizada, o “Cobrador” finalmente encontra sua verdadeira vocação. O conto termina ironicamente com a premonição inquietante da canalização de todo o ódio da desigualdade social num ato terrorista contra as instituições da sociedade, sem diálogo com o sistema político.

O bandido desenhado por Fonseca não é mais o *Malandro*, cuja infração lhe permitia viver na marginalidade para o bom funcionamento da sociedade, esquivando-se das obrigações sociais, embora no fundo fosse totalmente dependente dela. Percebemos a emergência de um novo tipo de bandido, para quem a marginalidade, o crime e a violência são uma condição de existência e identidade, um protesto cego e injustificável que só pode ser entendido como o avesso da perda de legitimidade das instituições sociais e de suas premissas democráticas. É um jovem, mal-nutrido, dentes ruins, fraco, analfabeto e sem opções, igual a milhões de brasileiros nascidos nas décadas de 1970 e de 80. Mora numa favela ou na periferia da cidade e, muito jovem, passa a integrar as quadrilhas do tráfico de drogas, no início trabalhando apenas como avião ou fogueteiro. Ainda adolescente ganha uma arma, e com a arma vem um tênis novo, poder aquisitivo, garotas, poder na comunidade e uma expectativa de vida cada vez mais curta. O novo

⁹ Fonseca, “O Cobrador”, p. 492.

bandido é o resultado de uma nova ordem do crime em que não predomina mais o mercado restrito da maconha, puxado pelo Malandro, mas pelo mercado da cocaína, de circulação financeira muito maior, garantido por quadrilhas fortemente armadas, que passam a constituir o poder informal nos morros da cidade.

No livro de Zuenir Ventura, *Cidade partida* (1993), em que o autor retrata a realidade criminosa do subúrbio de Vigário Geral, o chefe do tráfico de drogas, Flávio Negão, é descrito da seguinte maneira: “O chapéu de jóquei virado para o lado, a camisa de listas azuis largas, horizontais, uma bermuda azul e um par de pernas arcadas que acaba numa sandália havaiana laranja seriam impróprios para identificá-lo como o poderoso chefe do local, a não ser pelo celular pendurado na cintura. Fisicamente, ele é um molecote do tipo que, num assalto, provoca como primeira reação a vontade de dizer: – *Não enche o saco, garoto*”¹⁰.

Os anos 1980 e 90

Se a década de 1970 já tinha mostrado um aumento quantitativo do crime nas cidades brasileiras, causando um sentimento público de insegurança e medo da violência na classe média apossada em condomínios fechados e prédios cercados de grades e seguranças particulares, os anos 80, em que o plano político deu lugar à volta da democracia direta, são marcados pelo aperfeiçoamento do tráfico de drogas, pelos seqüestros, assaltos a transportes de valores e ousados assaltos a bancos. O novo perfil do crime pesado garantia a presença do capital de investimento do tráfico e tornava possível a sua manutenção, graças ao poderoso armamento militar introduzido nas favelas cariocas. A insegurança nas ruas aumentava, com o aumento de assaltos armados e com a aceleração de latrocínios e assassinatos, somando-se a isso a ineficiência flagrante das polícias brasileiras. O bandido dos novos tempos é um frio assassino ou um soldado do tráfico ainda em plena adolescência, sem os valores de honra e a ética marginal do seu antecessor na malandragem. Nos últimos anos da década, o Comando Vermelho começa a perder hegemonia e se divide

¹⁰ Ventura, *Cidade partida*, p. 78.

em facções cada vez menores e mais violentas, que radicalizaram as guerras internas entre bandidos permitindo um crescimento estrondoso do crime e o surgimento de um sentimento geral de banalização da violência. Uma série de batalhas espetaculares entre grupos de bandidos, lutando pelo poder e contra as forças da Polícia Militar em favelas do Rio de Janeiro, como as ocorridas no morro da Dona Marta, coloca a nova era do crime organizado nas primeiras páginas dos jornais e nos noticiários da televisão. Eles impregnam a memória popular de imagens trágicas como a de Carla, do morro da Dona Marta, uma menina de 14 anos se exibindo orgulhosamente armada para a guerra. De novo é o artista Rubens Gerschmann que, com a série de quadros *Registro Policial*, iniciada no início dos anos 1980, chamava atenção para a mudança da realidade da violência urbana, agora mais difusa, irracional e espetacularizada. Mais tarde, Caco Barcellos, jornalista investigativo, que se tornou famoso em 1992 com a investigação crítica sobre as mortes produzidas pela ronda ostensiva, chamada a *Rota*, da polícia militar de São Paulo, escreveu a biografia *Abusado – o dono da Dona Marta* (2004) sobre o traficante Marcinho VP. Barcellos narra a história das guerras da década de 1980 e 90¹¹, revelando que os confrontos quase militares com o crime organizado nos morros cariocas, os altos índices de execuções efetuados pelos corpos especiais da polícia, em ações contra os marginais, ou as chacinas frequentes nos subúrbios de São Paulo refletiam um novo mundo do crime. Nesse, o alto grau de profissionalização do tráfico de drogas era acompanhado de um recrutamento de “soldados do movimento”, cada vez mais jovens, cujo sangue frio se equiparava ao alto risco de vida. Do ponto de vista dos jovens das camadas sociais mais baixas, o tráfico de drogas começava a representar uma opção de vida não só pelos motivos econômicos, mas muito mais por representar uma contestação de risco contra uma realidade percebida como injusta. Desenvolvia-se, em torno da opção delinqüente, uma cultura de reivindicação, a partir dessa contestação, que resultava produtiva em associação vicária a esse risco e a essa luta sem causa, criando fenômenos de abrangência cultural muito

¹¹ Penna, “Marcinho VP: um estudo sobre a construção do personagem”.

maior nas comunidades carentes, como o funk¹², o surfismo de trem e o arrastão¹³.

O início da década de 1990 foi marcado pela escalada das chacinas e, com ela, uma maior visibilidade do envolvimento de policiais no crime. Em 1992, a artista plástica Rosignorada.ma realidade ignorada e *O Dia* entraram aqui no palco da arte como uma memento receberia as reformas necessevolta da Chângela Rennó criou uma instalação com fotos da imprensa dos mortos anônimos desovados na floresta da Tijuca durante o *Earth Summit* internacional no Rio de Janeiro e em casos notórios como as chacinas de Acari (1990), Candelária (1993) e Vigário Geral (1993). As ligações perigosas entre policiais, esquadrões da morte, justiceiros e o próprio tráfico foram expostas na imprensa nacional e internacional e desencadearam mobilizações contra a violência urbana em ONGs e movimentos cívicos que continuam até hoje – como o *Viva Rio* – contra a violência e a favor de um processo de reforma interna dos corpos policiais. As imagens e notícias das vítimas desconhecidas ou “sem importância”, que normalmente só chegavam às folhas de jornais de perfil mais popular como *O Povo* e *O Dia*, começaram a entrar no palco da arte como uma memória perturbadora de uma realidade ignorada.

A década foi marcada por intervenções militares na guerra contra o tráfico, duros golpes judiciais contra a máfia do jogo do bicho e uma relativa moralização da polícia militar e civil que, inicialmente, quase eliminou a indústria dos seqüestros que tinha jazido como uma praga sobre Rio de Janeiro durante os anos 1980. Em 1998, o sociólogo Luiz Eduardo Soares assumiu a Secretaria de Segurança Pública do governo

¹² Herschmann, “A imagem das galeras Funk na imprensa”.

¹³ O processo de retorno à democracia durante os anos 1980 também abria para uma reflexão na literatura sobre a violência política ligada à opção pela luta armada contra a ditadura, que foi discutida e revisada em romances de cunho memorialista e autobiográfico, como *A casa de vidro*, de Ivan Ângelo (1979), *O calor das coisas*, de Nélida Piñon (1980), *Os Carbonários*, de Alfredo Sirkis (1981), e *O que é isso, companheiro?* (1981), de Fernando Gabeira. Não só foi um momento de autocrítica e revisão das posturas e opções na luta contra a ditadura, mas também um testemunho da memória mais violenta e traumática das prisões políticas e dos porões de tortura do regime militar que evidenciou uma realidade ainda presente em muitos centros carcerários no país (Ginzburg, “Escritas da tortura”).

de Garotinho no Rio de Janeiro e com ele a esperança de que as forças policiais finalmente receberiam as reformas necessárias. Durou pouco e antes de completar dois anos na função, Soares, intimado por grupos poderosos da polícia, teve que ceder e sair não só do governo como também do país por um período. A experiência foi relatada no livro *Meu casaco de general* (2000), em que Soares evidenciou a profundidade dos laços de corrupção no governo do Rio de Janeiro¹⁴.

No meio literário surgiram duas obras cuja originalidade era intimamente ligada à nova realidade da violência e da maneira flagrante de expô-la. Em 1995, a jovem escritora paulista Patrícia Melo lançou seu segundo livro, *O Matador*, que se tornará um fenômeno de vendas. Patrícia Melo já tinha ganhado aplausos pelo livro de estréia, *Acqua Toffana* (1994), mas com *O Matador* Patrícia explicitou a vontade de se inscrever no contexto literário brasileiro como a verdadeira herdeira da prosa *brutalista* de Rubem Fonseca. O personagem principal do mundo ficcional de Patrícia Melo é Máiquel, jovem suburbano de São Paulo que se torna um matador de aluguel, um justiceiro pago e um exterminador de desafetos da grande sociedade paulista. Seu primeiro “cliente” é o dentista Doutor Carvalho, um personagem resgatado do conto “O Cobrador”, de Fonseca, que, depois de levar um tiro na perna, muda-se para São Paulo e reaparece no romance de Patrícia Melo como agenciador dos contratos de matar. *O Matador*, uma espécie de *romance de formação*, pelo avesso, mostra o processo de embrutecimento de um homem que começa a matar por acaso, para em seguida tornar-se cúmplice da alta sociedade como carrasco informal com direito a uma vida fácil e proteção da polícia, mas acaba sendo incorporado no processo de banalização da violência que finalmente o leva à autodestruição. Apesar de seu profissionalismo, da agilidade do texto e da composição narrativa cuja fluência nos remete ao ritmo de um filme de ação com flashes rápidos e cortes alucinantes, a obra de Patrícia Melo apresenta uma diferença fundamental em relação às obras mencionadas previamente. Em nenhum momento, o tema da

¹⁴ No livro *Elite da tropa*, escrito em colaboração com dois policiais militares, Luiz Eduardo Soares conta o outro lado da história num relato sobre o dia-a-dia do comando de elite BOPE, e as práticas ilegais e transgressoras cometidas na guerra contra o tráfico.

violência parece colocar um limite expressivo; em momento algum sentimos que o crescimento dos atos violentos beira a uma fronteira ético-existencial última de algo impronunciável, o mal em si. Os personagens se esvaziam de conteúdo à medida que simplesmente acabam sendo apresentados como meros portadores de uma realidade de absoluta desumanidade e perdem profundidade diante desta proibição fundadora que os fazem “pessoas”. Nesse sentido, o livro também se esvazia de sentido e, ao invés de envolver o leitor no drama de um homem em decadência moral, impõe-nos a mesma indiferença diante dos fatos violentos que aterrorizam o personagem e assim nada mais nos espanta. As qualidades técnicas do livro, o ritmo em aceleração contínua e a manipulação hábil da história mostram a mestria da autora e justifica a filmagem do livro¹⁵, mas não legitimam o incômodo provocado pela superexposição pornográfica dos fatos. No romance *Inferno*, de 2000, o cenário já não é o subúrbio de São Paulo, mas uma favela carioca, e o protagonista do catatau de 400 páginas é um menino de morro, chamado Reizinho, que cresce junto aos traficantes, qualifica-se no crime e acaba se tornando um poderoso chefe do tráfico. Ao invés de contar a história em primeira pessoa, como ocorria no romance *O Matador*, a narrativa de Reizinho é mais clássica e segue os moldes do romance de formação romântica e realista. O protagonista é ambicioso, conquista seu mundo, mas acaba se destruindo depois de destruir seus adversários, seus desafetos mas também todos os seus próximos e amados. Depois de um tempo foragido do morro, Reizinho reaparece nas últimas páginas do livro sem saber se espera a reconciliação ou a morte pelos bandidos rivais. Patrícia Melo deu seqüência à história do personagem Máiquel, no recente *Mundo perdido* (2007), em que, dez anos depois, o assassino percorre o país em busca da mulher que o abandonara no final do *O Matador* com a filha Samantha e vinte mil dólares. O Brasil é retratado, satiricamente, através do olhar de Máiquel, num relato *road-movie* em que o tema central já não é mais a violência senão a decomposição moral da corrupção, do oportunismo e da desapareição de estruturas e instituições sociais sólidas. Nessa realidade de egoísmo arrivista generalizado, o princípio simples e violento de um assassino de aluguel arre-

¹⁵ *O homem do ano* (2003), de José Henrique Fonseca, com roteiro de Rubem Fonseca.

pendido oferece um exemplo de coerência. E o laço afetivo tênue que se estabelece entre o herói e um cachorro vira-lata torna-se o último e patético resquício de humanidade para alguém que não apenas se lança na procura de sua família irrecuperavelmente perdida, mas através dela busca uma maneira de comunicação sem violência.

Com uma ambição totalmente diferente surge *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, um escritor jovem, morador de uma ilha pobre, de cerca de 300.000 moradores, encravada no bairro mais *Miami* do Rio de Janeiro, a Barra da Tijuca. Se Patrícia Melo só pisou numa favela pela primeira vez depois de ter escrito 20 capítulos de *Inferno*, Paulo Lins nasceu e morou a maior parte de sua vida na *Cidade de Deus*. Conseguiu vencer as condições sociais desfavoráveis, formar-se na universidade pública e realizar um trabalho sociológico sobre a sua própria favela, percurso de vida e de pesquisa que culmina num projeto literário de grande importância. O livro pode ser lido de várias maneiras. É um documento sobre a história da Cidade de Deus, complexo habitacional construído para dar moradia à população que ficara sem casa durante as grandes enchentes no Rio de Janeiro em 1966. As três partes da narrativa – “História de Cabeleireira”, “História de Bené” e “História de Zé Pequeno” – retratam três décadas – anos 60, anos 70 e anos 80 – da história do lugar. Ao mesmo tempo, é uma narrativa memorialista em que o percurso do desenvolvimento individual – da infância inocente, ao choque com o mundo real na adolescência a caminho do cinismo da maturidade – reflete-se no tom de voz, a cada passo mais duro no relato. Finalmente, trata-se de uma ficcionalização de fatos reais; “tudo no livro é real”, costuma insistir o autor com fervor naturalista ou, diríamos antropológico, comprometido com seus “informantes”. Não resta dúvida de que esse compromisso conscientemente assumido constitui a grande força e ao mesmo tempo a grande fraqueza do romance. Força porque a realidade transparece em cada ação dos “malandros” ou “bichos-soltos” de maneira comovente, e porque a reconstrução da linguagem dos personagens é feita com muito esmero. Mas também fraqueza, porque os personagens parecem presos nos papéis previsíveis de dramas em que a individualidade de cada um parece se confundir com seus “tipos”. De todo modo, o resultado do trabalho de Lins é admirável por seu fôlego e envergadura, pelo compromisso científico e sentimental, e pelo esforço

de expressão em que a crueldade da vida serve ao autor de potência poética à sua literatura.

Os últimos anos do milênio foram marcados pelas iniciativas políticas contra o mundo do crime. Lentamente o sistema judiciário e penal começa a enfrentar sua própria ineficiência e os corpos policiais entraram em processo de modernização. A violência talvez tenha perdido visibilidade no dia-a-dia das grandes cidades, mas continua produzindo uma realidade estatística assustadora. Para os artistas da nova geração, a violência e o mundo do crime têm promovido a abordagem do real como um fato referencial presente na obra. No âmbito do cinema brasileiro ressuscitado, o tema foi retomado tanto de forma tradicional quanto através de estratégias inovadoras. O diretor Sérgio Rezende filmou uma épica interpretação da *Guerra de Canudos* (1997) e na televisão vimos ressurgir o sertão do cangaço na história de *Memorial de Maria Moura* (1994), de Rachel de Queiroz (Rede Globo, 24 capítulos; Romance, 1992)¹⁶. Murilo Salles ofereceu-nos uma versão comovente do drama dos meninos infratores em *Como nascem os anjos?* (1996), e no filme *A grande arte* (1991), Walter Salles incluiu tomadas com documentários de surfistas de trem, hoje todos mortos. O sucesso *Central do Brasil* (1998), do mesmo diretor, divulgou mundialmente a situação dos meninos abandonados, além de ter trazido de novo à tona a discussão sobre o tráfico de órgãos.

Surgiram jovens diretores como Beto Brandt, com *Os Matadores* (1997) e *Ação entre amigos* (1998), e Tata Amaral, com *Um céu de estrelas* (1996), do romance homônimo de Fernando Bonassi. Mais polêmico, no entanto, foi o documentário de João Walter Salles e Kátia Lund *Notícias de uma guerra particular* (1999), que provocou indiretamente uma acusação contra o diretor por apoio ao tráfico, ou o clipe *Soldados do tráfico* do músico de Rap, MV Bill, que foi censurado por mostrar garotos do morro sendo recrutados para o crime. A mistura problemática de realidade e ficção também é a força do documentário de Paulo Caldas e Marcelo Luna, *O rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas* (2000), que conta a história de dois personagens reais de Camaragibe (PE): Helinho, justiceiro, acusado de matar 65 bandidos, e Garninzé, músico, militante político e

¹⁶ Pereira et al., *Linguagens da violência*.

líder comunitário. O justiceiro acabou assassinado dentro da prisão poucos meses depois do lançamento do filme.

Assim a virada do milênio se caracterizou pela penetração da realidade documental da violência na ficção e da ficção na violência espetacularizada num coquetel perigoso. Lembremos apenas o seqüestro do ônibus 174, na Rua Jardim Botânico, no Rio de Janeiro, em junho de 2000, quando um assaltante provocou um drama em que os reféns foram mantidos durante horas sob a mira de uma arma e das câmaras da imprensa. O resultado trágico foi a morte de uma das vítimas, provocada pela arma do assaltante, seguida da morte deste por vingança ou despreparo policial. O assaltante Sandro do Nascimento era um sobrevivente, ressurgido como um fantasma terrível, da chacina da Igreja da Candelária. Ninguém conseguiu afirmar sua identidade nem seu nome verdadeiro. A cena emblemática foi quando o assaltante, com a pistola encostada na cabeça de uma vítima, em delírio de droga e do stress do assalto, gritava para as câmaras da televisão: “Isto não é um filme, não é um filme”.

A década de 1990 foi marcada pela atenção despertada em torno da situação carcerária, principalmente depois do massacre da *Casa de Detenção de Carandiru*, ocorrido em 2 de outubro de 1992. A intervenção das forças especiais do GATE, sob o comando do Coronel Ubiratan Guimarães e a mando direto do Governador Fleury, organizadas para reprimir uma suposta revolta carcerária em andamento, causou a morte de 111 presos, muitos deles fuzilados a sangue frio pelos policiais. Apesar de a justiça nunca ter esclarecido os fatos dessa chacina, nem ter conseguido atribuir a responsabilidade penal a ninguém, a mobilização artística em torno dos testemunhos do massacre e a recente implosão do complexo de Carandiru revela a força simbólica desse monumento vergonhoso. Cineastas, escritores, artistas plásticos e dramaturgos partiram desse exemplo na elaboração de obras que situavam a violência carcerária de Carandiru no centro de uma expressão crítica das desigualdades sociais e da realidade da exclusão que ainda estigmatiza e idealiza a democracia brasileira atual. A forte carga espetacular do evento e a violência brutal que ele condensa parecem autorizar essas produções culturais. O silêncio oficial em torno dos fatos ocorridos acabou instigando os artistas a dar voz a quem antes não falava e a escolha de Carandiru como emblema de

denúncia contra um sistema criminal, judicial e penal totalmente ineficiente e autoritário.

O início se deu com o sucesso extraordinário e surpreendente do relato carcerário *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella, que, ajudado pela adaptação para o cinema por Hector Babenco, chegou a vender mais de 400.000 exemplares. O reflexo imediato foi uma onda de romances, biografias e relatos diversos sobre a realidade marginal brasileira do crime centrada no olhar sobre a situação crítica dos cárceres. Na forma de um *neodocumentarismo*, baseado na prosa testemunhal, autobiográfica e confessional, dando voz a sobreviventes desses infernos institucionais, criou-se uma zona cinza entre ficção e registro documental, capaz de conquistar uma fatia significativa do novo mercado editorial. Títulos como *Memórias de um sobrevivente* (Luiz Alberto Mendes), *Sobrevivente André do Rap* (organizado por Bruno Zeni), *Diário de um detento* (Jocenir), *Pavilhão 9 – paixão e morte no Carandiru* (Hosmany Ramos) e a coletânea de escritos de presos *Letras de liberdade*, organizada por Fernando Bonassi, assim como o documentário *Prisioneiro das grades de ferro*, de Paulo Sacramento (2004), giram em torno da vida e das experiências dentro dos centros carcerários, que, cada vez mais, se impuseram como símbolos do fracasso da justiça brasileira e do combate ao crime. Ao mesmo tempo, esses se revelaram verdadeiros centros de organização criminosa, como ficou evidente após a aparição do PCC, o Primeiro Comando da Capital, organização que teve origem em 1993 no CRP (Centro de Reabilitação Penitenciária) de Taubaté, uma prisão perto de São Paulo, destino de presos indisciplinados de outras prisões. Em 2001, o PCC mostrou sua força na coordenação de rebeliões carcerárias no país inteiro através dos violentos ataques contra agentes penitenciários, policiais e bombeiros. No início, o PCC era a expressão de um pacto de ajuda mútua entre os presos, organizado para vingar a chacina de Carandiru em 1992 e lutar contra a “repressão carcerária”, mas em 2001 ficou claro¹⁷ que tinha se estabelecido uma aliança com o *Comando Vermelho* para ação conjunta na organização do crime dentro e fora das prisões.

¹⁷ Souza, *Sindicato do crime: PPC e outros grupos*, *passim*.

Início do século: o falcão

A noite de domingo, de 19 de março de 2006, guardava uma surpresa para milhões de telespectadores brasileiros: um documentário chocante e comovedor – *Falcão: os meninos do tráfico* (2006) – realizado pelo músico de *Hip-Hop* MV Bill e seu parceiro e produtor Celso de Athayde, que assinaram o projeto como representantes da organização CUFA – *Central Única das Favelas*. O programa *Fantástico*, da Rede Globo de Televisão, fecha normalmente o fim de semana com uma mistura descomprometida de diversão, entretenimento, notícias e reportagens especiais, inserida de maneira central na programação entre *Domingão do Faustão* e *Big Brother*. No entanto, nessa noite foi exibido em rede nacional um documentário que, pelo conteúdo, linguagem e estilo, pode ser considerado um marco na televisão brasileira. O documentário durou 58 minutos, um formato que, por si só, já representa uma quebra radical com o modelo habitual do *Fantástico*. Mas o verdadeiro choque era assistir a uma reportagem com uma intimidade tão confiante entre a câmera e os entrevistados, longe do sensacionalismo comum, oferecendo o ponto de vista de 17 meninos envolvidos no tráfico de drogas em favelas do Rio de Janeiro e de outros estados brasileiros. Mesmo que nada do exposto fosse novidade para o público, já que a realidade cruel do narcotráfico é amplamente divulgada e conhecida, o documentário conseguiu uma proximidade com os meninos entrevistados, que pareciam ter plena liberdade de falar sem interrupção nem direcionamento jornalístico. Os autores do projeto não aparecem nem fazem perguntas moralizantes, conseguem uma sinceridade surpreendente dos garotos e até uma ternura que transparece nesse diálogo amputado, apesar do cenário e dos temas sinistros. O que mais surpreende é essa humanidade que acompanha a crueldade das histórias contadas e que possibilita uma empatia excepcional com esses jovens, normalmente demonizados e tratados como ameaça hedionda à sociedade.

O projeto iniciou-se em 1998 com filmagens esporádicas em comunidades carentes visitadas por MV Bill e chegou a acumular 90 horas de filmagens e entrevistas realizadas com uma centena de jovens. Em 2003 a *Rede Globo* assumiu a produção, e a exibição do documentário chegou a ser anunciada, mas acabou sendo abortada pelos diretores alegando motivos de foro íntimo. Na época, a imprensa especulou livremente sobre os

motivos que teriam levado os autores ao rompimento do contrato, inclusive chegou a ser ventilado o boato de que ameaças de morte teriam provocado a decisão. Hoje, MV Bill explica que não foi nada disso, a decisão apenas refletia a necessidade dos autores de ter mais tempo para desenhar um projeto ideológico mais consistente. Sem dúvida, há uma consistência inédita no projeto, pois, além da exibição do documentário, iniciou-se uma grande campanha de conscientização nacional em várias etapas de aproveitamento deste material. Um livro com as entrevistas foi editado, um filme de duas horas foi lançado nos cinemas, um CD homônimo de MV Bill foi colocado à venda, e a utilização do interesse despertado nas mídias produziu uma onda de entrevistas, artigos, comentários, discussões e aparições em programas diversos. Tampouco restam dúvidas a respeito do ineditismo desse projeto, tanto em relação ao tratamento do material quanto ao aproveitamento dos canais de divulgação altamente profissionalizados para uma mensagem politicamente engajada de dois ativistas em movimentos comunitários.

É preciso sublinhar que se trata de um fenômeno pioneiro e, ao mesmo tempo, indicador de uma nova tendência na relação entre artistas, intelectuais e ativistas em projetos culturais com finalidades sociais. Obviamente, não é desconhecida a realidade revelada pelo documentário, muito pelo contrário, muitas pesquisas e reportagens já mostraram a inumanidade das condições de exclusão dessas comunidades, o mecanismo de recrutamento de crianças para o narcotráfico, por ausência de outras opções, e a conseqüência suicida do caminho do crime para esses jovens infratores. Documentários como, por exemplo, *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles, conta cruamente essa mesma história em detalhes. No entanto, há uma diferença muito grande no tratamento dado às histórias pelo *Falcão – os meninos do tráfico*, pois os autores evitam o olhar sociológico, de quem vem de fora para denunciar uma injustiça, e prestam mais atenção à voz dos entrevistados, à opinião e à visão que lançam sobre sua própria realidade criando um resultado muito mais agudo e claro do que se poderia esperar de crianças e jovens na sua maioria analfabetos ou iletrados. Todos demonstram que conhecem muito bem o beco sem saída em que se meteram e toda a lógica perversa da relação entre o tráfico de entorpecentes e as forças policiais, que muitas vezes aproveitam a criminalidade para lucrar economicamente. Esses meninos não

desconhecem o destino fatal que aguarda aquele que não conseguir sair a tempo desse caminho sinistro. Dos 17 meninos entrevistados em 2003, apenas um sobreviveu até hoje e alguns morreram já durante a própria filmagem. Não se comenta esse trabalho para entrar na discussão do problema da violência e do tráfico “em si”, mas para sugerir que tal projeto representa um tipo de engajamento que apenas tem sido possível pela criação de formas inovadoras de colaboração e interação entre artistas, ativistas comunitários, produtores culturais e intelectuais que, ao mesmo tempo, conseguem apoio e cobertura de poderosas instituições de política e mídia como, por exemplo, a *Rede Globo*. É evidente que precisamos questionar criticamente o interesse comercial que a *Rede Globo* vê nesse projeto. E não há dúvida que se calculam muitos benefícios nada altruístas em termos de imagem e de produção de um fato que a mídia recicla em sucessivas auto-referências de jornalismo sobre o jornalismo próprio. Não obstante, é ainda difícil medir o efeito dessa estranha aliança que tornou possível uma divulgação do debate para um público de mais de 50 milhões de brasileiros ligados ao aparelho televisivo no horário exclusivo de domingo. Os autores do documentário conseguem ao mesmo tempo driblar os perigos do jornalismo sensacionalista e colocar perguntas críticas. Sem soar ofensivos nem pedantes, ambos conversam com os envolvidos com a franqueza de quem cresceu enfrentando os mesmos problemas, e estimulam os jovens a falar sem hesitações, com grande sinceridade e afeto. O valor do projeto *Falcão* está no tipo de engajamento que só tem sido possível pela criação de formas inovadoras de colaboração e interação social, que viabiliza o apoio e cobertura de poderosas instituições de política e mídia como, por exemplo, a *Rede Globo*.

A história da colaboração entre MV Bill e Celso Atayde é interessantíssima e mereceria um trabalho extenso. Ambos possuem um longo currículo de eventos, projetos, produtos e obras culturais, assim como visibilidade na mídia, resultado de provocações e de declarações críticas contra a opinião pública. A sua mais recente realização foi o livro *Cabeça de Porco* (2006), escrito a seis mãos em colaboração com o sociólogo Luiz Eduardo Soares. Com um estilo pessoal e ao mesmo tempo coletivo, registram nesse livro impressões, reportagens e entrevistas em favelas, periferias e comunidades carentes de todo o Brasil, oferecendo uma radiografia de extraordinária amplitude do problema do crime organizado e do tráfí-

co, muito além das reportagens de guerra sempre limitadas a mostrar o problema apenas nos morros cariocas ou na periferia paulista. Fazem parte de uma nova classe de artistas, intelectuais, ativistas, voluntários de diferentes camadas sociais, cujos projetos visam à intervenção em comunidades carentes, a favor da cidadania, como o grupo de teatro *Nós do Morro*, a ONG *Afro Reggae*, a banda *o Rappa*, o corpo de *Dança da Maré*, entre muitos outros dentro de redes que se nutrem das dinâmicas comunitárias e que enfrentam, cada um à sua maneira, a escalada da violência. Hoje, ninguém mais acredita no mito da não-violência brasileira. A cordialidade e a malandragem parecem pertencer a um país do passado ou a uma realidade há muito tempo ultrapassada pela intensificação dos problemas sociais nas grandes cidades, e pela perpétua exclusão e marginalização de gerações inteiras privadas de educação, trabalho ou alternativas dignas de sobrevivência.

Neste sentido vale a pena ouvir o comentário de João Cezar de Castro Rocha sobre o fim do malandro como figura dinâmica na integração social e explicativa do crime. Na produção artística, literária e cultural mais recente, como nas músicas dos Racionais MC, no romance de Paulo Lins e em particular no último romance de Ferrez, *Manual prático do ódio* (2003), o autor vê a superação não só da ginga malandra, mas também do ódio individual do “Cobrador”, de Rubem Fonseca. Ele defende uma dinâmica representativa que seja capaz de analisar os mecanismos econômicos e sociais do crime e da exclusão, de modo a oferecer material para a sua resimbolização em práticas comunitárias.

Já o modelo da dialética da marginalidade pressupõe uma nova forma de relacionamento entre as classes sociais. Não se trata mais de conciliar diferenças, mas de evidenciá-las, recusando-se a improvável promessa de meio-termo entre o pequeno círculo dos donos do poder e o crescente universo dos excluídos. Nesse contexto, o termo marginal não possui conotação unicamente pejorativa, representando também o contingente da população que se encontra à margem, no tocante aos direitos mais elementares, sem dispor de uma perspectiva clara de absorção, ao contrário do malandro¹⁸.

¹⁸ Rocha, “A dialética da marginalidade”.

As iniciativas civis de combate à violência que surgiram durante os últimos anos oferecem um caminho absolutamente compreensível e justificado, porém não suficientemente eficazes diante do vácuo simbólico resultante da desagregação social. Apesar da intensa produção artístico-cultural, esse problema parece ainda exigir novas soluções. Uma discussão sobre violência e cultura deve, em primeiro lugar, enfrentar esse desafio: se a violência é a brutal expressão de uma ausência de negociação social, ao mesmo tempo é a demanda impotente de outra forma de simbolização, cuja energia pode ser um poderoso agente nas dinâmicas sociais.

Referências bibliográficas

- ATHAYDE, Celso e MV BILL. *Falcão: meninos do tráfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- _____ e Soares, Luis Eduardo. *Cabeça de Porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- Barcellos, Caco. *Rota 66*. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- _____. *Abusado: o dono do Morro Dona Martha*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- BONASSI, Fernando. *Letras de liberdade*. São Paulo: WB, 2000.
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1939.
- CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem (caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*)”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº. 8. São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89.
- CHAUÍ, Marilena. “A não-violência do brasileiro, um mito interessantíssimo”. *Almanaque: Cadernos de Literatura e Ensaio*, nº. 11. São Paulo: Brasiliense, 1980. pp. 16-24.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.
- DALCASTAGNÊ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora da UnB, 1995.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
- FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1980.

- FERRÉZ. *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. São Paulo: Agir, 2005.
- _____. *Manual prático do ódio*. São Paulo: Objetiva, 2003.
- _____. *Ninguém é inocente em São Paulo*. São Paulo: Objetiva, 2006.
- FIUZA, Guilherme. *Meu nome não é Johnny*. Record: Rio de Janeiro, 2004.
- FONSECA, Rubem. *Os prisioneiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- GINZBURG, Jaime. “Escritas da tortura”. *Diálogos Latinoamericanos*, v. 3. Aarhus (Dinamarca), Universidade de Aarhus, 2001, pp. 131-46.
- HERSCHMANN, Micael. “A imagem das galeras Funk na imprensa”, em PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et al. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. pp 163-96.
- JOCENIR. *Diário de um detento: o livro*. São Paulo: Labortexto, 2001.
- OLIVEIRA, Nelson de. *Cenas da favela*. São Paulo: Geração Editorial, 2007.
- LIMA, William da Silva. *Quatrocentos contra Um: a história do Comando Vermelho*. Rio de Janeiro: Iser-Vozes, 1991.
- OLIVEN, Rubens George. *Violência e cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et al. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. “O Brasil do Sertão e a mídia televisiva”, em PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et al. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- PENNA, João Camillo. “Marcinho VP (um estudo sobre a construção do personagem)”, em DIAS, Ângela Maria e GLENADEL, Paula. *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.
- ROCHA, João Cezar de Castro. “A dialética da marginalidade”. *Folha de São Paulo*, Caderno MAIS! São Paulo, 29 fev. 2004, pp. 3-8.
- SANTIAGO, Silviano. “Outubro retalhado (entre Estocolmo e Frankfurt)”, em MARGATO, Izabel e GOMES, Renato Cordeiro. *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “Os novos realismos na arte e na cultura contemporânea”, em PEREIRA, Miguel, GOMES, Renato Cordeiro e FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Comunicação, representação e práticas sociais*. Rio de Janeiro: EdPUC, 2005.
- SCHWARZ, Roberto. “Pressupostos, salvo engano, da ‘Dialética da Malandragem’”. *Cadernos de Opinião*, nº 13. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

- SILVA, Deonísio da. “A violência nos contos de Rubem Fonseca”, em _____ . *Um novo modo de narrar: ensaios*. São Paulo: Cultura, 1979. pp. 49-62.
- _____. *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo: Estação Liberdade, 1984.
- SOARES, Luiz Eduardo. *Meu casaco de general: quinhentos dias no front da segurança pública no Rio de Janeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____, BATISTA, André e PIMENTEL, Rodrigo. *Elite da tropa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- SOUZA, Percival. *Sindicato do crime: PPC e outros grupos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1985.
- VARELLA, Drauzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993.
- ZENI, Bruno (org.). *Sobrevivente André do Rap: do massacre de Carandiru*. São Paulo: Labortexto. 2001.

Recebido em maio de 2007.

Aprovado em junho de 2007.