

Violência e cinema: um olhar sobre o caso brasileiro hoje

MÁRCIO SELIGMANN-SILVA *

O cinema esteve relacionado ao fenômeno da violência desde de seus primeiros grandes teóricos. Para Walter Benjamin e Siegfried Kracauer, o cinema era caracterizado pela sua capacidade de registrar a violência e as catástrofes, a saber, era pensado como um meio tecnológico que estava essencialmente predestinado a expor nossos traumas. Lembremos da formulação lapidar de Benjamin: «*O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existentes mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo*. Ele corresponde a metamorfoses profundas no aparelho perceptivo» (Benjamin, 1985: 192; Benjamin, 1989: 380, n. 16). Para este teórico existiria uma relação clara entre as cenas estética e política, que se cruzariam na sala de cinema: esta funcionaria então como uma «explosão terapêutica do inconsciente» (Benjamin, 1985: 190; Benjamin, 1989: 377). O filme seria um «projétil» e algo impregnado de um *caráter traumatizante*. Ele seria um trauma que nos ensinaria a lidar melhor com os traumas que enfrentamos ao sair da sala de cinema. Daí este autor também falar, no seu ensaio de 1936 sobre a obra de arte, do nosso inconsciente ótico como sendo revelado pelo cinema. A terapia aconteceria neste local de *trabalho* do inconsciente social que seria a própria sala de cinema. Seu cubo escuro como que representaria de modo aumentado nossa caixa preta do inconsciente e a seção de cinema teria paralelos com uma seção de terapia. Mas não tanto de uma terapia segundo a concepção de Freud, mas antes segundo o seu modelo grego, ou seja, o da *Poética* aristotélica, com a sua teoria da catarse.

* Professor livre-docente do Departamento de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas – IEL-UNICAMP (m.seligmann@uol.com.br).

Para Aristóteles, como é bem conhecido, a tragédia é «imitação [*mímesis*] [...] que, suscitando o terror [*phobos*] e a piedade [*éléos*], tem por efeito a purificação [*kátharsis*] dessas emoções» (*Poética*, 1449b). Deixo aqui apenas este núcleo da teoria aristotélica daquilo que me interessa neste momento e que gostaria de chamar de *dispositivo trágico*. Este dispositivo está no centro da produção narrativa (política, religiosa e estética) há séculos, e tem variado conforme, por assim dizer, a situação política que se lhe apresenta. Neste dispositivo, na medida em que ocorre a catarse, dá-se também um traçamento de fronteiras identitárias: os bons são separados dos maus, os honestos dos falsos, as boas nações das más nações, e assim por diante. No cinema, um meio popular e nascido com total compatibilidade para a indústria cultural que lhe é coetânea, este dispositivo não tem deixado de se desdobrar e frutificar. O cinema funciona como uma espécie de multiplicador da capacidade do dispositivo trágico. Se, portanto, a relação entre cinema, apresentação da violência e realização da catarse é um dado *a priori*, a pergunta que cabe neste nosso contexto é simples: Qual o diferencial do cinema brasileiro contemporâneo neste panorama?

Antes uma ressalva. Difícil, em uma era de intensa globalização, falar das especificidades nacionais do cinema, uma arte tão submetida à lógica do capital e de sua internacionalização. Podemos dizer que, se existem características próprias deste e daquele cinema nacional, elas não podem nem devem ser vistas fora deste contexto internacional que traz determinantes tanto financeiros como estéticos. O debate em torno da recente produção cinematográfica brasileira é limitado, antes de mais nada, por esta falta de uma visão mais ampla. Desde o início de nosso século, e sobretudo a partir de 2002 e 2003, fala-se na tendência do cinema brasileiro para um tipo cru de realismo. Mas esta tendência não é só do cinema brasileiro, nem o caracteriza como um todo. Para apontar para um exemplo extremo, peguemos um diretor carro-chefe da indústria de cinema, Steven Spielberg, que popularizou a estética do documentário dentro do cinema ficcional. Lembremos das gotas de sangue na câmara, no desembarque dos aliados no Dia D na Normandia do filme *Saving Private Bryan*, de 1998. A câmara na mão, também amplamente utilizada neste filme, era uma novidade na época em filmes de grande orçamento. É claro que já existia no cinema muito antes de Spielberg uma estética da apresentação da catástrofe crua, escolada sobretudo no neo-realismo italiano de um Rossellini (*Germania Anno Zero*, 1948) e DeSicca (*Ladri di Biciclette*, 1948). Mas o que percebemos na obra mesmo de um Spielberg (que aliás já explorara a estética do documentário em várias cenas de seu filme sobre a Shoah, *Schindler's List*, de 1993) é justamente uma espécie de esgotamento da estética ilusionista hollywoodiana. Este mesmo esgotamento pode ser detectado em obras da dita periferia.

A tendência para uma estética menos retórica (ou com outro tipo de discurso), mais despojada e que visa o seu «convencimento estético» através do uso de técnicas aprimoradas no discurso considerado mais «sério» do jornalismo e do documentário, pode ser observada em várias obras do cinema internacional.

A bem da verdade, olhando historicamente, este entrecruzamento do registro ficcional com outros derivados da «prosa da vida» é uma constante na história da arte e da literatura. Com o Romantismo, a arte se institui como crise e impossibilidade de estabelecer seus limites. Portanto, desde o final do século XVIII não apenas não sabemos mais dizer onde acaba a arte e onde inicia a «vida», como esta fronteira deslizante passou a ser um tema central das artes. O cinema ficcional que se torna documental e o documentário moderno, que se assume como ficção, são manifestações deste fato. Por outro lado, é verdade que nas artes plásticas vemos nas últimas décadas uma forte tendência para o documental, para o autobiográfico, ou auto-mito-biográfico, se se preferir, mas de qualquer modo, as obras mais interessantes muitas vezes colocam em questão estas fronteiras entre a vida e a obra de arte. Novamente a produção cinematográfica brasileira deve ser vista também levando-se em conta este fato, caso contrário estaremos projetando nela características tomadas como próprias, que na verdade não são tão singulares assim. Se podemos observar desde a Segunda Guerra Mundial aos poucos se delinear uma espécie de anti-estética, com caráter mais indicial e anti-ilusionista, oposto a uma tradição metaforizante (cf. Seligmann-Silva, 2005), trata-se de tentar ler a produção cinematográfica brasileira neste contexto. Neste ponto será importante não apenas um estudo do cinema nacional e do seu contexto internacional, mas também uma comparação com a literatura e com as demais artes. Aqui poderei apenas esboçar algo deste projeto muito mais ambicioso.

Um filme documentário como o *Ônibus 174* (2002), de José Padilha, tem uma montagem que dramatiza os fatos, temos suspense e utilização de máscaras, que os entrevistados utilizam para aumentar o clima de terror e de tensão. No filme, utilizando imagens de entrevistas e de filmagens jornalísticas, o diretor apresenta o rapto do ônibus da linha 174, que ocorreu em pleno bairro do Jardim Botânico, no Rio de Janeiro, em 12 de Junho de 2000. O Brasil parou para assistir àquele episódio, que acabou com o assassinato de uma das passageiras (por parte de um soldado do BOPE, Batalhão de Operações Policiais Especiais) e com o posterior assassinato, pela polícia, do raptor. O mesmo Padilha no seu primeiro filme de ficção, o *Tropa de Elite* (2007), utiliza amplamente recursos advindos de sua prática de documentarista. Como Spielberg, neste filme ele mistura estas técnicas com trucagens cinematográficas de ponta, que reforçam o realismo, como o «sangue na câmara» e perfurações de bala nos corpos e sangue espirrando. Nestas duas obras

de Padilha podemos ver uma estética que busca o «real», sem espaço para o cômico ou para a auto-ironia (como em certos filmes «violentos» de Tarantino). Nelas, os limites entre o documentário e o ficcional são postos em questão constantemente: o que explica em parte algumas das posições da polêmica desencadeada pelo seu *Tropa de Elite*. Na linha de representação deste filme, temos antes dele o *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, e o *Carandiru* (2003), de Hector Babenco. Já na linha documental encontramos *Notícias de uma Guerra Particular*, de Kátia Lund e João Moreira Salles (1999), e o *Prisioneiro da Grade de Ferro (Auto-Retratos)*, 2003, de Paulo Sacramento. Existem dezenas de outros filmes de ficção e de documentários em que a questão da violência no Brasil constitui o foco da narrativa. Obras como *Central do Brasil* (uma ficção de Walter Salles, 1998) tratam de um tipo específico de violência, o tráfico de crianças e de seus órgãos, no contexto da violência socioeconômica. *Estamira*, um documentário de Marcos Prado de 2005, produzido por José Padilha, apresenta um verdadeiro espetáculo (que considero obsceno) da miséria e da loucura, na pele de uma catadora de lixo no Rio de Janeiro. Mas o importante é observar de perto cada uma destas obras, para se pensar uma teoria mais ampla do cinema brasileiro contemporâneo e analisar o papel que a violência desempenha nele.

Por falta de espaço, proponho uma olhada mais detida em apenas dois filmes: o *Carandiru*, de Babenco, e o *Tropa de Elite*, de Padilha. Evidentemente não poderei aqui fazer nenhuma tipologia do cinema brasileiro atual a partir destas duas obras, mas apenas lançar algumas questões preliminares. *Carandiru* deve ser visto como mais uma obra na qual Babenco tentou explorar o lado marginalizado, banido, da sociedade brasileira. Depois de *Pixote, a Lei do mais Fraco* (1980), ele retorna aqui ao universo da pobreza e também dos condenados pela lei e presos (que ele também já explorara em 1977 no seu *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia*). Assim como o livro de Drauzio Varella, que serviu de inspiração ao filme, este filme é episódico e narra diversas pequenas histórias dos prisioneiros. É como se o espectador vislumbrasse a partir da figura do Varella, representada pelo ator Luiz Carlos Vasconcellos, diversas janelas que vão se abrindo com a confissão de cada um dos prisioneiros com quem ele conversa. Trata-se de um filme que não está apenas confinado à prisão, mas que procura mostrar a história e causas da ida do prisioneiro para o Carandiru em São Paulo, que já foi o maior complexo carcerário da América Latina, chegando a abrigar cerca de sete mil prisioneiros. Cada prisioneiro merece uma história, cada um é uma espécie de «romance ambulante», idéia que também pode ser depreendida do livro de Varella. Como no livro também, existe um tom meio anedótico nas narrativas e algo que às vezes beira o pastelão, nas interpretações, como no caso do romance de Sem-Chance com Lady Di (repre-

sentada por Rodrigo Santoro). As cenas internas tendem mais para a narrativa do cotidiano na prisão, que varia entre o ameno e muita violência. A apresentação desta violência muitas vezes é direta, como na cena em que um prisioneiro é assassinado com uma enorme panela de água fervente que lhe é derramada no rosto. Apenas nos 25 minutos finais do filme vê-se a apresentação dos conflitos e do massacre ocorrido no dia 2 de Outubro de 1991, no qual, segundo estimativas oficiais, cento e onze prisioneiros foram assassinados, sendo que estes se encontravam desarmados e já haviam se rendido. Este evento, que comoveu a opinião pública, está no epicentro de boa parte das publicações surgidas de dentro das prisões paulistas desde o final do anos de 1990.¹

Quando a narrativa do massacre inicia, ocorre uma mudança na estrutura do filme: a apresentação dos fatos é interrompida por *flashes* com o depoimento posterior dos sobreviventes. Tudo é apresentado como que do ponto de vista destes prisioneiros que sobreviveram, como Varella também optou por fazer em seu livro (que, de resto, também reserva poucas páginas finais para o massacre). Outros *flashes* do jornal na televisão pontuam também esta narrativa. A auto-encenação midiática neste tipo de filme, que se dá muitas vezes pela aparição da televisão ou da fotografia (como em *Cidade de Deus*) é um traço recorrente nestas obras, que tratam da violência e que partem para seus objetos já como fatos «pré-formatados» pela mídia. As cenas do massacre são enfáticas, no sentido de apresentá-lo como uma execução covarde e injustificável. Trata-se da violência teoricamente monopolizada pelo Estado, sendo aplicada contra a população. Este é o ponto que considero fundamental: pois é aqui que vemos *como* o dispositivo trágico é aplicado neste filme. Aqueles que deveriam ser reeducados para a reintegração na sociedade são aqui eliminados, como *homo sacer*, escória, lixo de uma sociedade que parece também precisar destes sacrificados para se auto-afirmar. A mídia de um modo geral tende a repetir (traumaticamente, como uma vítima traumatizada e traumatizando os telespectadores) a cena da violência. Ela é reiteração e, no seu modo obtuso de operar, tende a mostrar a violência policial como a resposta correta à violência vinda de fora da lei. A violência é vista nela como reação correta à anomia e à abjeção que se projetam nas camadas marginais. Já a catarse cinematográfica encenada por Babenco aparece como uma tentativa de se fazer uma *contra-catarse*. Se a mídia realiza diariamente a catarse como rito sacrificial, no qual a «população» e a «nação» se constroem pela eliminação do *homo sacer*, esta obra de Babenco cria um dispositivo de reidentificação com esta «escória» sacrificada e tenta a resgatar do seu banimento. Podemos ver paralelos desta utilização do dispositivo trágico em *Central do Brasil* e em *Estamira*. A questão que devemos colocar – em termos estéticos e políticos – é em que medida esta tentativa de contracatarse não é apenas

um dispositivo compensatório, que se encaixa no sistema sacrificial e marginalizador, ao invés de ir contra ele. O *cinema de autocomiseração* representa um filão da produção nacional e internacional, que, com sua revolta politicamente correta, não deixa de ser contraditório, na medida em que se encaixa tão confortavelmente na indústria cultural e no sistema de um modo mais amplo. A falta de distanciamento e a busca da empatia fácil são as marcas destas produções. Este filme retém da tradição da tragédia apenas o espetáculo da dor e o gesto de empatia e piedade, esvaziando todo o jogo complexo em torno da ansiada e nunca atingida justiça (posta como horizonte impossível, mas que é sempre o pano de fundo do trágico e de seus sucedâneos). Em *Carandiru* pode-se destacar também uma construção do presidiário como uma pessoa de certo modo inocente e primária. O elemento pastelão acaba por introduzir uma série de preconceitos, que tendem mais a reforçar a marginalização do que a ajudar a tentativa de contracenar-se.

O documentário de Paulo Sacramento *Prisioneiro da Grade de Ferro (Auto-Retratos)*, com uma estética, esta sim, muito mais despojada e sem as sofisticções de *Carandiru* (que de modo algum se confunde com o tom documental visado por outros filmes de ficção), também poderia ser visto do mesmo modo, do ponto de vista da análise do dispositivo trágico. A diferença é que sua estratégia narrativa, como a entrega de câmaras aos próprios prisioneiros do Carandiru, através das quais eles fazem seus testemunhos e apelos, tende a gerar mais empatia em um público já calejado pelas estratégias de convencimento do cinema de grande público. Ao abrir mão da construção ficcional, também uma série de estereótipos e de preconceitos foram deixados de lado nesta obra de Sacramento.

Vejam agora o que se passa com o *Tropa de Elite*, de José Padilha. Este filme foi montado de tal forma que a narrativa toda é feita a partir do capitão Nascimento (Wagner Moura), membro de uma tropa de elite da polícia, o BOPE. (É interessante que em *Ônibus 174* toda trama se passa em torno de outro Nascimento, Sandro, o raptor do ônibus que teve sua ação interrompida pelo BOPE e terminou assassinado – acidentalmente, segundo a versão oficial – pela polícia.) Com uso e abuso da narrativa em *off*, o espectador é levado a observar do ponto de vista deste policial a violência nos morros do Rio de Janeiro em 1997, época em que o Papa fez uma visita àquela cidade. Nascimento tem por missão tentar conter os tiroteios no morro, ao mesmo tempo que procura um substituto para ele mesmo, já que está sofrendo de estresse, está em vias de ter seu primeiro filho e sofre pressão da esposa para se dedicar mais ao lar. Se em *Carandiru* praticamente não se vêem os policiais, a não ser nas cenas finais do massacre, aqui a câmara cola em Nascimento e passamos a raciocinar com suas palavras. Para ele o morro (local onde se localizam as favelas) é apenas um antro de «malandros», e esta população toda deve

ser tratada com violência. Ao invés do carrasco sanguinário do filme de Babenco, este policial, figura identificatória chave na estrutura dramática do filme, é um ser humano em crise e que ama sua esposa e sua filha que nasce em meio a uma de suas incursões no morro. Ao percebermos sua emoção ao ver a filha recém-nascida, identificamo-nos com ele como sendo uma pessoa como nós e digna de amor. Ao invés da encenação do monopólio da violência como parte de uma estrutura de poder na qual a polícia atua como um braço do Estado, não apenas para manter o seu poder, mas para sacrificar os marginalizados de modo bárbaro, abjetando-os, agora vemos uma cena na qual os «malandros» como que «merecem» a violência de um policial extremamente competente, *exemplar*, e que *se sacrifica*, ele mesmo, por este trabalho. Deste modo Padilha introduz a complexidade na estrutura trágica do filme. Como em certos filmes de *western*, Nascimento é um baluarte da «moral» que se opõe tanto aos corruptos decadentes da tropa convencional de polícia, como também aos malandros do morro. Ele é o educador, ortopedista da sociedade, que vai endireitá-la, mesmo que isto lhe custe o casamento – ou a vida. Ao longo do filme somos apresentados a outros dois discípulos do capitão Nascimento, André Matias (André Ramiro) e Neto (Caio Junqueira). Acompanhamos a luta deles dentro da PM, combatendo os oficiais corruptos e depois a cruel formação e o ritual de entrada no BOPE, um verdadeiro ritual iniciático, cheio de violência (em cenas que citam muitas semelhantes de filmes de guerra norte-americanos, com seus sargentos violentos e vulgares). Neste treinamento, a violência que é imposta aos recrutas dentro de um ritual de desumanização serve tanto de filtro para os policiais corruptos e «sem caráter», como é também uma escola de desidentificação com a dor do outro. O BOPE é apresentado assim como um local totalmente externo ao «sistema», sem nenhum tipo de corrupção: o que dificilmente corresponde à realidade.

Outros personagens centrais do filme são membros da classe média: Maria (Fernanda Machado), a bela estudante da PUC e ativa na ONG no Morro da Babilônia, que se torna namorada de Matias; e Edu (Paulo Vilela), seu colega na faculdade e na ONG, típico garotão de classe média, que trafica droga entre os estudantes. Em uma cena na sala de aula na PUC assistimos a uma discussão em que os alunos e o professor (claros representantes da classe média) são postos em xeque, com suas leituras de Foucault e Deleuze. O discurso politicamente correto de crítica das instituições totais de poder é desnudado como um aperitivo para aliviar a consciência de intelectuais, e é apresentado como sendo totalmente insuficiente e até absurdo diante da força bruta da violência. Este ponto também serviu para provocar muita crítica: a classe média intelectual não gostou de se ver, talvez pela primeira vez, espelhada deste modo caricato. Ao incluir a classe média, Padi-

lha escapou da crítica feita ao filme *Cidade de Deus* de Meirelles, que mostrava a favela como um espaço fechado em si mesmo, sem ser parte de um sistema mais complexo. As cenas de tortura do filme de Padilha também foram criticadas. Nos interrogatórios dos moradores do morro, os policiais utilizam sacos plásticos para sufocar os interrogados, que também são espancados. São de fato cenas feitas com muito «realismo», que podem ser lidas tanto como denúncia, ou ainda também como um certo gozo, do telespectador diante do espetáculo da dor. Mas no cinema que apresenta a violência é impossível escapar deste tipo de ambigüidade: ela lhe é estrutural. Mas é evidente que existem casos radicais de voyeurismo.² Na última cena do filme, estamos tão identificados positivamente com Matias, provável substituto de Nascimento, que temos a descarga final de uma catarse (gozo) prazerosa quando ele faz explodir a cara do traficante Baiano (Fábio Lago), que se debatia a seus pés (cena, aliás, que lembra a famosa cena final do filme de Clint Eastwood de 1992, *Unforgiven* – um *western* sobre o fim deste gênero –, quando o protagonista estoura a cara do «malvado» Little Bill Daggett). Esta cena é paradigmática no filme de Padilha. Baiano (e seu nome já o coloca *pars pro toto* como representante de uma situação social) é desfigurado, tem a face estourada, o que ele implorara para não ser feito, para mantê-lo reconhecível em seu enterro. Desfigurando-o, Matias mata-o duas vezes. Apagar a face é também uma alegoria da destruição do outro e da outridade: a face, nosso ponto mais visível, vulnerável e frágil, torna-se apenas um alvo. A «outridade» de Baiano com relação a Matias é, no entanto, frágil. Ambos têm a mesma origem social. Talvez para acentuar esta frágil diferença, as cores de pele dos atores revertem a situação tradicional no Brasil: é o negro (Matias) que está por cima do branco e que o mata para se «livrar do mal». Baiano já havia sido devidamente «demonizado» ao longo do filme. Em uma cena bem estudada, ele matara a sangue-frio dois membros de classe média, pertencentes à ONG, colocando um deles dentro de uma pilha de pneus e queimando-o vivo. Esta cena também é das mais fortes e violentas do filme. Na passagem final, Baiano, imobilizado no chão, vê Matias apontar-lhe a enorme escopeta. Atrás de Matias vemos o sol que ora ofusca os olhos de Baiano (e do espectador), ora é ocultado pela imagem de Matias. A câmara alterna entre um ponto de vista e outro, para no fim mostrar um branco total, após o tiro. A «redenção sacrificial» foi alcançada. O espectador (vale dizer: a classe média que vai aos cinemas no Brasil) sai mais «leve» da sala de espetáculo.³

A polêmica desencadeada em torno deste filme atribuiu muitas vezes uma postura fascista ao seu diretor, José Padilha. Justamente este ponto de vista de Nascimento e do BOPE, que o filme assume na sua narrativa, teria suscitado esta acusação. O diretor se defende dizendo que mostrou a realidade. A questão, no

entanto, é que não se mostra realidade alguma, mas apenas se *constrói* a realidade. E, em segundo lugar, o dispositivo trágico funciona neste filme no mesmo sentido de seu emprego na grande mídia, ou seja, de júbilo diante da cena do sacrifício do *homo sacer*. Mas dizer isto não significa concordar com o qualificativo de fascista, aplicado ao diretor ou ao filme. O filme tem qualidades estéticas, de resto, que não podem ser ofuscadas por este debate. São justamente estas qualidades, sua capacidade de contaminar o ficcional com o documental, que levam a que este filme seja discutido mais como um retrato de uma situação social, e menos como uma construção artística. É verdade que o diretor mesmo e muitos dos defensores do filme assumem este caráter de «retrato» da obra, mas isto pouco importa. É importante, porém, que do ponto de vista da recepção, o filme encontrou um amplo público, que viu nele a reafirmação de um tipo de pensamento, este, sim, fascista, na medida em que prega não só a criminalização da pobreza, mas também a execução dos marginalizados. Esta recepção deve ser vista como uma extensão ou continuação do filme. Se em filmes como *Carandiru* faltava uma identificação positiva com a autoridade, aqui vemos *um bastião da lei protegido em uma redoma de identificação positiva*. Nascimento é apresentado como vítima do sistema, mas também como alguém que sabe lutar e tenta endireitá-lo. Neste sentido, ele é uma espécie de justiceiro em crise. Em um local apresentado como anômico, a lei é a do mais forte. Ele, além de sua força, representa alguém de caráter imaculado, capaz de pôr ordem no caos. O teatro da violência serve aqui para reforçar o superego da sociedade, isto é, suas instâncias policiais, mesmo que as aproximando de um modelo de superviolência.

Ver o que um filme pode fazer a partir de uma montagem que elegeu um membro do BOPE para que nos identifiquemos com ele não é pouca coisa e pode nos abrir muitos aspectos na teoria da violência no cinema. Isto de um modo geral e não apenas pensando-se no cinema brasileiro. Vale a pena levar mais adiante a comparação deste filme com o modelo do *western* e com a tragédia. Os «pistoleiros sem nome» encarnados por Clint Eastwood têm muito em comum com o capitão Nascimento, apesar de este último apresentar crises existenciais e ter uma vida em família, atributos raros dentro do padrão do herói do *western*. O paralelo se dá na função de heróis que encarnam a força e a violência, a competência necessária para lidar com o mal e com a anomia do ambiente ao redor. Existe um *castigo* dos violentos «fora-da-lei», não importando se este castigo para ser executado exigiu também a violência extrema e mais uma dúzia de mortes. Este modelo utiliza do dispositivo trágico a idéia de uma justiça sistêmica, ou seja, quem fez o mal tem de pagar. O sistema corretivo é baseado no modelo pré-institucional da justiça de sangue: o olho por olho. Se na tragédia clássica, como Walter Benjamin apontou,

existe a representação da passagem deste modelo antigo de justiça para o modelo do tribunal, esta passagem não se dá sem ambigüidades, já que as Fúrias, como lemos na *Orestéia* de Ésquilo, são incorporadas ao novo sistema jurídico. A justiça instituída por Palas Atena nasce de um voto, como a deusa afirma na tragédia, no partido dos homens.⁴ Ela é violenta, masculina e falocêntrica. Está do lado de Apolo e de Zeus, o deus solar: lembremos do sol ofuscante no final de *Tropa de Elite*. O mesmo se dá no *western*, onde os heróis ostentam não só seus revólveres e espingardas, mas também as mulheres são vistas como troféus sexuais. Já a masculinidade do capitão Nascimento está em crise junto com a sua existência, mas mesmo assim ele permanece um representante do partido dos homens e da (sua) justiça feita pela violência. Mas a Justiça dos deuses, que paira como horizonte na tragédia clássica, deixou a cena trágica na modernidade e muito menos aparece nestas representações da violência no cinema. Mas na modernidade, seja nas tragédias modernas desde Shakespeare, seja no *western*, permanece a representação trágica da vida como eterno ciclo de vinganças, de cobrança e acerto de contas com relação ao mal passado. Também o par medo e compaixão e a sua catarse, do modelo de tragédia aristotélico, é explorado tanto no *western* como neste filme. A diferença é que, se na tragédia o homem é apresentado como a-histórico, aqui, em *Tropa de Elite*, o histórico é insistentemente apresentado. O teor documental da obra é evidente, apesar de toda sua artificialidade, enquanto produto da indústria cinematográfica.

Tropa de Elite permite uma retomada crítica do que tem sido escrito sobre o neo-realismo do cinema brasileiro. A idéia de se atribuir um «narcisismo às avessas» ao cinema brasileiro dos últimos dez anos, defendida por Fernão Pessoa Ramos (2003), apesar de ser uma tese interessante e em grande parte correta, é limitada porque atribui a esta produção uma característica que não lhe é exclusiva nem poderia diferenciá-la tipologicamente. Antes de falar em um narcisismo às avessas ou de um «naturalismo cruel», outra expressão de Ramos, devemos observar as nuances da produção em questão. Existe uma produção cinematográfica que não tem a esquerda como seu público-alvo e que deve ser levada em conta. O naturalismo não é um apanágio exclusivo da nova produção brasileira, mas é verdade que ele foi e está sendo reativado em um contexto onde a apresentação da violência tende a ganhar muito com ele. Por fim, o narcisismo às avessas pode ser visto em muitas obras não brasileiras, especialmente nos Estados Unidos, com seus Michael Moores, *South Parks* e em filmes como *Swordfish* (Dominic Sena, 2001). A questão no caso brasileiro é como representar a catarse em meio a um descrédito geral nas leis e em seus representantes. Daí o modelo do *western* – mesmo que modificado e adaptado ao local e época – aparecer como atraente. Se na tragédia o sol da justiça

é essencial, no caso brasileiro parece que este sol se transformou mesmo na luz cega da violência – o brilho do final do filme de José Padilha. A impressão geral que se tem nesta sociedade, a julgar sobretudo pelo que afirma a grande imprensa, telejornais e rádio, é que o abjeto/*homo sacer* precisa ser ritualmente expelido para que se possa garantir a integridade da sociedade. O estado de exceção – que para Benjamin habita toda e qualquer estrutura de poder, como lemos em seu «Zur Kritik der Gewalt» ([1921] 1974) – manifesta-se na periferia de modo mais explícito. Este estado necessita de inimigos para justificar a exceção e se manter coeso. O inimigo interno (de modo geral, no terceiro mundo, os pobres e marginalizados, que são empurrados para os morros e favelas) é apresentado como o bode expiatório, matéria sacrificial, para o rito de catarse e manutenção do estado. O cinema entra nesta cena biopolítica com um papel a cumprir, quer isto esteja consciente ou não aos seus produtores.

Concluindo, vimos que numa sociedade marcada pela forte divisão de classes e pela violência exercida sobre os mais pobres, que são sistematicamente excluídos da cidadania, o cinema tem um papel simbólico-político importante a cumprir. Mas isto não implica que possamos reduzir a produção do cinema brasileiro a um denominador comum, como uma nova «estética da fome», a uma «cosmética da fome», ao neo-neo-realismo, etc. O que me parece mais interessante é confrontar uma análise detalhada da produção recente brasileira – incluindo também diretores que não colocam sempre a violência no centro de sua produção, como um Jorge Furtado – com o que vem acontecendo na cena internacional no cinema e nas demais artes. Parece-me que o que se extrairá deste panorama mais amplo poderá nos ensinar muito sobre o que se passa hoje com o dispositivo mimético-trágico. Este parece estar sendo muito bem utilizado não apenas por políticos belicistas (do primeiro e terceiro mundos), como também pelos pacifistas e «verdes». A questão é se podemos ainda agir de modo minimamente razoável em meio a tanto terror e compaixão.

São Paulo, 23 de Março de 2008

NOTAS

- ¹ Cf. André DU RAP, 2002; JOCENIR, 2001; *Letras de Liberdade*, 2000; MENDES, 2001; NEGRINI, 2002; PRADO, 2003; RAMOS, 2002; RODRIGUES, 2002; e o próprio VARELLA, 1999. Com relação a esta literatura dos cárceres paulistas, cf. meus dois trabalhos: Seligmann-Silva, 2003; e Seligmann-Silva, 2006.
- ² No início dos anos de 1960, Jacques Rivette, em um artigo chamado «De l'abjection», fez uma crítica a um *travelling* do filme *Kapò*, de Gillo Pontecorvo, que enquadrava a personagem Riva se suicidando na cerca do campo de concentração. «Voyez cependant, dans *Kapò* [– escreveu Rivette –,] le plan où Riva se suicide, en se jetant sur les barbelés électrifiés: l'homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d'inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n'a droit qu'au plus profond mépris» (*apud* Daney, 1992: 5). O que é questionado aqui é uma determinada estetização da catástrofe. «Pas de fiction après [le film *Nuit et Brouillard*, de] Resnais», comentou Serge Daney, inspirado nesse artigo de Rivette e reciclando o famoso *dictum* de Adorno de 1949. *Nuit et Brouillard* está na origem de uma nova ética da representação da dor, que tem o filme *Shoah*, de Claude Lanzmann, como seu maior sucedâneo. Na verdade, este debate sobre a «imoralidade» da representação da dor remonta à Antigüidade. Em outro capítulo deste *topos*, Santo Agostinho o retomou nas suas *Confissões*: «Mas por que quer o homem condoer-se, quando presencia cenas dolorosas e trágicas, se de modo algum deseja suportá-las? Todavia o espectador anseia por sentir esse sofrimento que afinal para ele constitui um prazer. Que é isto senão rematada loucura? [...] Que compaixão é essa em assuntos fictícios e cênicos, se não induz o espectador a prestar auxílio, mas somente o convida à angústia e a comprazer ao dramaturgo, na proporção da dor que experimenta?» (1987: 58)
- ³ É interessante analisar o espectador deste filme. Segundo algumas estimativas, mais de dez milhões de pessoas assistiram ao filme de modo ilegal, quer via Internet, quer em cópias piratas de DVD. O filme foi um dos líderes de bilheteria de 2007 no Brasil. Existe, portanto, uma classe média baixa que gostou muito do filme e se identificou positivamente com o seu «herói», capitão Nascimento.
- ⁴ «Serei a última a pronunciar o voto e o somarei aos favoráveis a Orestes. Nasci sem ter passado por ventre materno; meu ânimo sempre foi a favor dos homens, à exceção do casamento; apóio o pai. Logo, não tenho preocupação maior com a esposa que matou seu marido, o guardião [*patros*] do lar» (*Eumênide*, 974 e ss. [734 e ss.]).

BIBLIOGRAFIA

- AAVV, *Letras de Liberdade* (2000), São Paulo: WB Editores Ltda.
- ANDRÉ DU RAP (2002), *Sobrevivente André du Rap (do Massacre do Carandiru)*, São Paulo: Labortexto Editorial.
- SANTO AGOSTINHO (1987), *Confissões*, trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina, Petrópolis: Vozes.
- ARISTÓTELES (2003), *Poética*, trad. Eudoro de Sousa, 7.^a ed., Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- BENJAMIN, Walter (1974), «Zur Kritik der Gewalt», *Gesammelte Schriften*, org. por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. II: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, pp. 179-203.
- BENJAMIN, Walter (1989), *Gesammelte Schriften*, org. por R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. VII: *Nachträge*.
- BENJAMIN, Walter (1985), *Obras Escolhidas*, vol. I, *Magia e Técnica, Arte e Política*, trad. S. P. Rouanet, São Paulo: Brasiliense.
- DANEY, Serge (1992), «Le travelling de Kapo», *Trafic*, 4, automne/1992, pp. 5-19.
- ÊSQUILO (2003), *Oréstia. Agamêmnon, Coéforas, Eumênides*, trad. Mário da Gama Kury, 6.^a ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- JOCENIR (2001), *Diário de um Detento: O Livro*, 2.^a ed., São Paulo: Labortexto Editorial.
- MENDES, Luiz Alberto (2001), *Memórias de um Sobrevivente*, São Paulo: Companhia das Letras.
- NEGRINI, Pedro Paulo (2002), *Enjaulado: o amargo relato de um condenado pelo sistema penal*, Rio de Janeiro: Gryphus.
- PRADO, Antonio Carlos (2003), *Cela Forte Mulher*, São Paulo: Labortexto Editorial.
- RAMOS, Hosmany (2002), *Pavilhão 9: paixão e morte no Carandiru*, 3.^a ed. São Paulo: Geração Editorial.
- RAMOS, Fernão Pessoa (2003), «Narcisismo às avessas», *Mais! Folha de S. Paulo*, 03.08.2003.
- RODRIGUES, Humberto (2002), *Vidas do Carandiru: histórias reais*, São Paulo: Geração Editorial.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (2003), «Violência, encarceramento, (in)justiça: memórias de histórias reais das prisões paulistas», *Revista Letras*, 43 (2), São Paulo, 29-47, 2003.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (2005), *O Local da Diferença. Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*, São Paulo: Editora 34.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (2006) «Novos escritos dos cárceres: uma análise de caso. Luiz Alberto Mendes, “Memórias de um Sobrevivente”», *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 27, Brasília, Janeiro/Junho de 2006.

VARELLA, Drauzio (1999), *Estação Carandiru*, São Paulo: Companhia das Letras.