

SIGNIFICAÇÕES DA VIOLÊNCIA NO CINEMA BRASILEIRO¹

Mauricio Matos dos Santos Pereira²

Resumo: O artigo focaliza as significações da violência no cinema brasileiro do final dos anos 1990 e do primeiro quinquênio dos anos 2000, na encruzilhada entre a antropologia urbana, os estudos culturais e a história social brasileira. Desde *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, a violência é peça-chave na transformação do transe em crise, transformando o subalterno de identidade estabilizada em invenção de si como devir. Em filmes como *Cidade de Deus*, *Carandiru*, *Falcão*, *Notícias de uma Guerra Particular* e *Quase dois Irmãos*, este devir torna-se outro. Não se trata mais da violência das elites, mas daquela imposta pelo tráfico de drogas. O “eu-vivo” é o conjunto aberto destas relações, seja com segmentos reconhecidos socialmente, seja com organizações ilegais para o fornecimento da droga.

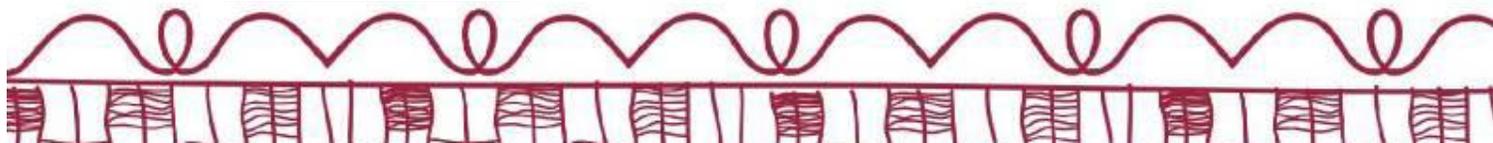
Palavras-chave: Cinema brasileiro. Violência. Subalternidade.

Quando se recorta a produção do cinema brasileiro entre a segunda metade dos anos 1990 e a primeira dos anos 2000, é perceptível como o tema da violência em suas relações com o tráfico de drogas é recorrente em uma série de produções, assumindo a feição de um documento social composto por múltiplos discursos não apenas cinematográficos, já que os filmes estabelecem relações com acontecimentos recentes da vida política tais como o final do autoritarismo, a abertura nos anos 1980 e sua consolidação nos anos 1990, sem falar nas suas relações com o ocaso dos movimentos de resistência e com o surgimento do tráfico de drogas a partir dos anos 1970.

O que se pretende não é tornar visível a especificidade do discurso cinematográfico e, quando se focaliza a sociedade, considerá-la como uma realidade inquestionável, mas o objetivo é mostrar como a figuração do tráfico de drogas no cinema se articula com circunstâncias localizáveis na história recente da vida política nacional e com a efetividade de lugares de poder constituintes da formação histórico-

¹ Este trabalho é fruto de Tese de Doutorado defendida no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade-PÓS-CULTURA/UFBA.

² Doutor Multidisciplinar em Cultura e Sociedade – UFBA/PÓS-CULTURA, professor de estudos sobre a contemporaneidade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos IHAC/UFBA e de teoria da comunicação na Universidade Salvador-UNIFACS. E-mail: mauricio.matos@terra.com.br



cultural no Brasil, seja pelas interpretações do que o cinema tem a dizer decorrerem do lugar de onde se fala na sociedade, seja ainda pelo direito do cinema não se constituir necessariamente como cópia bem-fundada de uma suposta situação que “já existe” na sociedade.

Para não passar por estes riscos, torna-se difícil aceitar esta “verdade do tráfico” a ser mostrada pelo cinema, pois esta sua obrigação seria o critério para que um filme possa ser considerado bom: denunciar os “verdadeiros problemas do Brasil”. O olhar não tem como premissa a crença numa relação imediata e simples entre cinema e sociedade, nem se orienta pela busca de imagens bem fundadas.

Que verdadeiros problemas são estes capazes de fornecer subsídios para avaliar se um filme é “bom” ou “ruim” se, em termos históricos, a modernização não atendeu a todos como prometia, não houve a conscientização das massas como a realização do projeto de resistência política contra o regime, além do povo não ter alcançado o poder?

Assim como o discurso da modernização nos anos 1960/1970 não alcançou trinta anos mais tarde uma suposta “realidade” a ser conquistada; poder-se-ia argumentar como não há o correspondente histórico da expressão “violência do tráfico”, mas uma complexidade de gestos possível a partir das prisões entre presos políticos e presos comuns e de inúmeros outros acontecimentos na história da vida política desde os anos 1960/1970, como a anistia e o empobrecimento dos segmentos desprivilegiados.

O cinema do tráfico se organiza como perspectiva de um problema social, que não se deixa capturar pela relação deveras simplista do discurso como cópia fiel da realidade. Quando se usa a expressão “violência do tráfico” para se referir à figuração da violência no cinema dos anos 1990 e início da década de 2000, ou se trata da reação do subalterno às políticas de produção da desigualdade existentes, ou de uma violência complexa surgida a partir do final dos anos 1970 que não coincide nem com a repressão nem com a luta armada, embora mantenha relações históricas com elas.

Para analisar esta violência, busca-se compreender as estratégias de violência acionadas no contexto de emergência da resistência política, o Estado e os presos comuns na ditadura militar no Brasil (1964-1984), com o cuidado de não afirmar que o golpe tenha determinado historicamente o surgimento do tráfico no Brasil.

Ao mesmo tempo em que a cúpula militar impunha a qualquer preço a normatização, o controle e a garantia da ordem, o contexto histórico continha o desvio, a contestação e a fragilização do discurso de poder que o Estado empenhava-se em manter em torno da promessa de uma “verdadeira democracia”. Não há um poder

unificado do Estado para o povo, considerando este último de maneira substantivada, mas estratégias diferenciadas de violência. Ambos os movimentos, tanto o de conservação quanto o de transformação, articulam-se como forças de constituição do contexto, sendo a violência ponto de partida para a disseminação de múltiplas estratégias de poder. De um lado, forças preocupadas em manter o domínio da situação através da sustentação de mitologias no campo da política; do outro, uma miríade de vozes dissidentes que vão se avolumando a partir dos anos 1970.

As forças políticas estão associadas aos militares, à classe empresarial e aos grandes proprietários rurais que juntos compõem o grupo de poder, além de manterem relações com o projeto de transformação social anunciado pelos movimentos da Luta Armada no Brasil e em toda a América Latina, e com uma multiplicidade de organizações como força de combate ao Estado.

Para garantir a legitimação do sistema autoritário, Maria Rezende³ assinala que a chamada estratégia psicossocial dos militares centrava-se não apenas na ocupação dos cargos de poder, mas na permanência do regime. O projeto era de longo prazo e previa um sistema de auto-alimentação articulado à possibilidade de novas adesões. Para que tal estratégia funcionasse, o discurso da “preservação dos valores essenciais do povo brasileiro” construiria uma subjetividade adequada ao regime.

Este contexto funciona como ponto de partida para a compreensão do lugar da violência na vida social brasileira desde os anos 1960, herdeira esta última de estratégias de poder do Estado e dos segmentos dominantes naturalizadas sobre os subalternos, intensificadas pelo golpe em 1964 e pela entrada do mercado nacional na rota do capitalismo internacional.

A contribuição de Michel Foucault torna visível a complexidade desta violência, na medida em que os militares herdaram violências do regime clássico da soberania, sem deixarem de acionar estratégias disciplinares decorrentes da emergência da sociedade moderna e técnicas de controle dos biopoderes surgidas a partir do final do século XVIII⁴.

Jair Ferreira e Daniel Reis argumentam que, ao contrário de unir as organizações em torno de um único centro de comando, as diferenças surgidas nos modos de atuação política fragmentam a esquerda dando início ao que eles chamam de a “Nova

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

⁴ FOUCAULT, Michel. “Aula de 17 de março de 1976”. In: **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 285-315.

Esquerda⁵”. A fragmentação da esquerda está presente desde antes do golpe, mas, a partir de 1961, com o surgimento da luta armada, tais estratégias vão estabelecer relações com transformações históricas mais gerais ocorridas em todo o ocidente.

Com a exaustão do reformismo e a crise de legitimidade do Partido Comunista Brasileiro -- PCB, que até então funcionava como referência nacional, a intensificação do poder repressivo do Estado não é causa desta fragmentação que origina a Nova Esquerda. Para os autores, diversos foram os elementos que contribuíram com tal processo, tais como a explosão de marxismos e de discussões voltadas à emergência da luta armada e ao desenvolvimento de estratégias de violência para a derrocada do regime, o impacto de 1964, as experiências internacionais, além das diferenças no interior da resistência e de alguns aspectos ligados ao contexto pós-1964⁶.

Para além da discussão se determinado aspecto contribuiu mais ou menos para a fragmentação da esquerda, ou em que sentido a repressão de Estado perceptível a partir de 1961 determinou a emergência da Luta Armada, torna-se importante como a noção de resistência política deixa de ser concebida como bloco, tornando-se múltipla no Brasil e em todo o ocidente pelas estratégias diferentes para conter o regime. Aqui, como em outras nacionalidades, diversos são os métodos e estratégias de atuação.

A partir da segunda metade dos anos 1970, o crime organizado emerge na história da vida política associado a alguns aspectos sócio-econômicos decorrentes do período pós-ditadura e das conseqüências do sistema adotado nos anos 1960/1970 pelo então regime militar na captura e no aprisionamento dos “subversivos”, sem deixar de estar ligado também a outros fatores sociais como a desigualdade, que já havia antes do golpe e não deixou de permanecer depois de 1964.

Na cadeia, as relações são favoráveis ao surgimento de novas violências e à fragilização do projeto de modernização emplacado pelo grupo dominante. O discurso da abertura separa os presos políticos dos detentos comuns. Segundo Carlos Amorim⁷, a mistura de ambos os tipos de presos numa mesma cela tornou possível a contaminação

⁵ REIS FILHO, Daniel Aarão; SÁ, Jair Ferreira (Orgs.). “Introdução”. In: **Imagens da revolução**: documentos políticos das organizações clandestinas de esquerda dos anos 1961-1971. São Paulo: Expressão Popular, 2006, p. 15-32.

⁶ Os autores argumentam que tais aspectos estão relacionados à clandestinidade, que dificultava os contatos políticos e as reuniões; ao cerco da polícia, que desencorajava ou abreviava as discussões, à realização de congressos, ao ritmo desigual das lutas internas e à constituição, em cada organização ou partido, de micro-centros de poder desinteressados em processos de reunificação que poderiam pôr em risco suas posições. Cf. REIS FILHO, Daniel Aarão; SÁ, Jair Ferreira (Orgs.). Op. Cit., p. 24.

⁷ AMORIM, Carlos. “O presídio é como uma mancha de tinta num tapete persa”. In: **CV-PCC: a irmandade do crime**. Rio de Janeiro: Record, 2005, p.49-53.

de estratégias de violência diferenciadas adotadas pela esquerda e pela criminalidade comum.

De um lado, uma violência social naturalizada derivada da formação sócio-econômica do Brasil que movimentava raça, classe e gênero e se dirige aos subalternos. A partir do final dos anos 1970, esta violência torna-se complexa, altera a relação entre Estado e sociedade, deslocando as relações sociais e o lugar da subalternidade. O crime se organiza. O subalterno torna-se outro. Nasce as facções criminosas do tráfico de drogas. Nos anos 1980 e 1990, o tráfico de drogas se firma em todo o território nacional, naturalizando-se na vida dos moradores das grandes cidades do país, ao mesmo tempo em que desloca as relações do corpo social com o Estado.

Em 1981, o grande público toma conhecimento do Comando Vermelho-CV com o episódio da Rua dos Bancários, quando o traficante Zé do Bigode, em companhia de alguns outros fugitivos, foi morto após um tiroteio nunca visto antes pela polícia carioca. Foragido do presídio da Ilha Grande em 1980, seu objetivo era angariar fundos para financiar a fuga daqueles que continuavam encarcerados.

Para conseguir seus objetivos, Bigode alugou um apartamento no Conjunto dos Bancários, estreitou relações com os funcionários das agências buscando informações como a movimentação nas agências, os dias de pagamento, as quantias depositadas e etc⁸. Abaixo, suas palavras para a polícia dão o testemunho de que alguma coisa havia mudado em relação ao padrão do crime como prática de marginalidade:

“(...) podem vir, seus miseráveis. Tenho bala pra todos vocês. Nós já desmoralizamos o sistema penal. Agora é a vez da polícia. Podem vir, porque aqui está o Comando Vermelho (...)”.⁹

Cinema brasileiro nos anos 1960/1970

Para analisar esta transformação da violência, interessam as questões mais recorrentes no cinema brasileiro produzido no contexto da ditadura militar no país que, ao mesmo tempo em que funcionam como heranças do cinema dos anos 1990/2000, apresentam ainda sinergia com a história da vida política no Brasil para se autenticarem no tempo, tornando o tráfico um produto cada vez mais rentável no mercado de cinema.

⁸ Essa arquitetura traçada pelo bando de Bigode apresenta relações explícitas com os movimentos de resistência dos anos 1970, quando algumas organizações da ‘nova esquerda’ orientavam seus militantes a se infiltrarem nas massas como forma de conhecê-las e poderem atuar no sentido da conscientização para a luta de classe.

⁹ Cf. AMORIM, Carlos. Op. Cit, p. 150.

Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), de Glauber Rocha, torna visível este cinema da resistência política nos anos 1960/1970 comprometido com a crítica da indústria cultural. Trata-se de um modelo de cinema político moderno que previa a construção da violência de forma associada a acontecimentos tão diversos da vida política recente, colocando em discussão não apenas os objetivos do Estado naqueles anos conturbados de perseguições, espancamentos e torturas, mas os limites da ação política de esquerda concebida na/pela tarefa de conscientização social como projeto preliminar indispensável à transformação sócio-econômica.

Na terra do sol, o povo está em transe. Não se trata de afirmar que ele “conseguiu” assumir sua condição de classe, alcançou o estágio pretendido da consciência social e se libertou da opressão histórica que vinha sofrendo no Brasil e em toda América Latina, mas, segundo Francisco Teixeira¹⁰, em *Deus e o Diabo*, a violência impossibilita o subalterno de viver de acordo com os discursos do profetismo e do banditismo. Os personagens não tomam consciência da realidade social de um Brasil que não conseguia se modernizar e rejeitam as prerrogativas da luta política, que previam a transformação social em torno do mito de um povo unido.

O povo não está unido. Não há conciliação na relação homem *versus* mundo naquela região ainda feudal de um Brasil que não se modernizou. Da mesma forma, o subalterno não foi reconhecido pelo processo político instituído e vive desde muito tempo sob duras condições de vida. Ao mesmo tempo em que Manoel não é um indivíduo com direitos conquistados na história nacional, a imagem do Brasil como Nação moderna em pleno desenvolvimento não convence, não apontando, portanto, para um Brasil unificado no futuro como no discurso dos militares à época.

Não se trata de crime organizado, mas de uma violência estrutural na formação histórica da sociedade e de um modelo de governabilidade em benefício das elites. Como o subalterno não foi reconhecido, ele não está dado e não pode ser localizado pela ação das políticas públicas ou pelos estereótipos das elites. Seu objetivo é tornar-se devir, se inventar diante de um futuro possível para conseguir sobreviver.

Ao mesmo tempo em que Manoel, Rosa e os outros personagens desarticulam o povo como instância social unida contra a dominação, tal processo é simultâneo da reconstrução de um Brasil postergado pelo discurso dos militares da “verdadeira democracia” e pelo projeto de modernização como processo que caminha para a inserção dependente do mercado nacional na economia internacional. Em *Deus e o*

¹⁰ TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. “Agitação, transe, crise”. In: **O terceiro olho: ensaios de cinema e vídeo**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.65-72.

Diabo na Terra do Sol, Manoel vive situações associadas ao seu posicionamento de classe. Naturalizada, a violência não aponta para a unificação do subalterno, mas para sua fragmentação, tornando-se o catalisador que leva do transe à crise, impossibilitando o reconhecimento para este povo que falta ao longo da história da vida política.

Não é possível identificar Manoel sem falar em Satanás e sem localizar suas relações com o vaqueiro que ele foi antes do assassinato do coronel, ou com o marido no tempo anterior ao assassinato do profeta na capela de Monte Santo pela sua mulher. Manoel é devir, construção que não se totaliza, não se constituindo como entidade em um mundo em frangalhos.

Nasce o cinema do tráfico de drogas

Esta reflexão sobre os anos 1960/1970 antecede o cinema do tráfico de drogas, tornando-se importante para se interpretar a violência no cinema brasileiro dos anos 1990/2000. Na estética da fome, o objetivo era produzir um discurso que não apontasse para a vitimização do subalterno e não reproduzisse os lugares dominantes representados pelos militares e pelo sistema de produção de bens simbólicos internacional. A fome, a miséria, a violência e as duras condições de vida concorrem para a criação de um ato de fala do subalterno como expressão do terceiro mundo contra os discursos instituídos da modernização.

O cinema brasileiro produzido quase quarenta anos depois de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* vai tornar possível a percepção de que questões políticas outrora mobilizadas não conseguiram se efetivar com a derrocada do autoritarismo e a consolidação da democracia. Quem fala é o subalterno, mas seu discurso não aponta para seu reconhecimento e, por conta disso, sua fala é sempre estrangeira, minoritária em relação ao estereótipo da favela como lugar de carência.

Interessa discutir as acomodações que colocaram aquela imagem da violência tão comprometida com forças autoritárias e os movimentos da resistência, em correspondência com outro modelo de cinema que prevê sua inscrição no sistema *hollywoodeano* internacional, isto é, quais as questões mais recorrentes no cinema de 1960/1970 e como elas “retornam” como diferença nos anos 1990/2000.

Em *Quase dois Irmãos* (2003), de Lúcia Murat, a trama se desenrola a partir das prisões do regime militar quando o tráfico de drogas se dissemina e a contaminação de violências dos presos políticos com os presos comuns começa a desenhar as forças no

presídio. Trata-se da transição de uma violência naturalizada, historicamente construída com base na dominação dos segmentos subalternos, para outra, mais complexa e múltipla, que pressupõe o encontro com gestos de violência operados por facções organizadas.

O foco é a amizade de Miguel e Jorge, os dois personagens principais, mas o discurso ultrapassa suas histórias de vida em direção ao alinhamento de forças políticas no duplo contexto da redemocratização e do surgimento do narcotráfico. Miguel é subversivo, pertence à classe média e tem nível superior. Jorge, seu amigo de infância, morava na favela, negro-mestiço e pobre, além de mau saber ler. O diálogo expõe a impossibilidade do afeto em função dos diferentes lugares de cada um na estrutura social. À medida que Miguel e Jorge tecem uma memória da infância e dos primeiros tempos das prisões, a narrativa se mistura à história da vida política recente.

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

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

Em *Cidade de Deus* (2004), de Fernando Meirelles, e *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, a vinculação mercadológica do cinema do tráfico ganha destaque na construção das narrativas, não autorizando a hipótese por parte da crítica do esvaziamento de suas questões políticas. Por “político”, entendem-se as relações do cinema com o contexto dos anos 2000 marcado pela consolidação da democracia, pelo empobrecimento crescente e pela disseminação do tráfico de drogas. O tráfico e a guerra

das facções criminosas adquirem visibilidade, seus personagens são construídos para divertir a classe média adequando-se às diretrizes da indústria cultural.

A favela e o presídio tornam-se lugar da subalternidade. A construção da subalternidade assume uma dimensão espetacular relacionada à visibilidade de um cinema capaz de produzir riqueza de suas carências. De *Deus e o Diabo* para os anos 1990/2000, o que retorna em *Cidade de Deus* e em *Carandiru* é a invenção de um povo e de uma nacionalidade novamente postergados no contexto de consolidação da democracia como um sistema de governo que não superou as heranças do autoritarismo.

Uma nova violência retorna no cinema dos anos 1990/2000, num jogo de hibridizações com os ensinamentos herdados pelo Cinema Novo (1960) e com o alvorecer de novas características formais que as narrativas passam a adquirir, como forma de cumprir seus objetivos de mercado. Não se trata de contar novamente a violência social das elites, mas o foco é tornar a violência associada ao tráfico de drogas e aos movimentos de facções organizadas um produto rentável no mercado internacional. O importante é ter uma “boa história”, contribuindo com a formação de bilheterias e a inserção cada vez mais estável no mercado internacional.

O estereótipo do traficante não se encontra completo em *Cidade de Deus* e *Carandiru*, pois ele não foi reconhecido como cidadão no conjunto das relações sociais e, portanto, sua representação não aponta para a existência de um “alguém” como um objeto de referência situado antes da imagem. O subalterno que adere ao tráfico de drogas se torna simulacro: assim como não há um objeto de referência previamente existente, não há uma identidade previamente estabilizada pelas políticas de localização da diferença operadas pelos discursos dominantes.

O cinema do tráfico é o cinema do subalterno como simulacro, mas isto não implica nem a anulação de suas relações com a realidade social, nem o apagamento de sua condição social desprivilegiada. Zé Pequeno, em *Cidade de Deus*, assim como muitos outros, não foi reconhecido pelas políticas da cidadania, não se trata de um sujeito estável localizado no conjunto das políticas públicas.

A favela no cinema não abandona sua posição minoritária, mas torna-se devir, processo de construção da subalternidade em um contexto marcado pela redemocratização, pelo crime organizado, pela violência e pelo empobrecimento dos extratos populares. Não há eliminação possível das relações políticas entre a figuração do subalterno, o conjunto de forças políticas no contexto dos anos 1990/2000 e a

disseminação do tráfico de drogas como um problema inscrito na história da vida política no país.

Não se trata de comparar o modelo de cinema dos anos 1960, através da promessa de um governo socialista que atendesse aos interesses dos pobres, à luz dos lugares de poder que a facção criminosa do tráfico movimenta, ao fazer retornar nos anos 1990/2000 a violência e o direito de matar todos os que atrapalharem seus objetivos. De onde fala este subalterno, que parece retornar com outras bases nos anos finais do século XX, em confronto com Manoel em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*?

Em *Cidade de Deus*, há uma relação entre este devir-povo em suas relações com o traficante e com a emergência das facções criminosas articulada com transformações na vida política do Brasil. O foco não é mais o sertanejo pobre do interior de um Brasil pré-moderno, também não se trata da violência de classe decorrente da modernização das relações de trabalho no campo, nem das relações dos movimentos de resistência dos anos 1960 com a conscientização das classes populares como em *Quase dois Irmãos*.

O crime se organiza e a luta é por território. A violência das facções funciona como retorno da revolta de Manoel atentando contra a vida do coronel em *Deus e o Diabo*, mas aponta também para um devir-povo minoritário ao registro de uma subalternidade habitual, que captura o estereótipo do traficante em *Cidade de Deus* e em *Carandiru* de acordo com as diretrizes do mercado e com os interesses dos segmentos privilegiados.

A facção torna-se um devir, processo aberto de invenção do povo alheio às políticas públicas do Estado, mas também produto no mercado de cinema internacional. Como lugar de atuação das práticas criminosas, a favela não é coberta nem pelas políticas públicas, nem, conforme adverte Lúcia Valladares, pelo seu estereótipo como lugar de carência¹¹, mas é preenchida por estratégias de apropriação do território, tornando visível a construção do sujeito pelas relações que estabelece.

O foco são as relações do tráfico com a favela e com a polícia, como força de repressão do Estado. A subalternidade não cabe no modo como o traficante é apresentado, nem determina sua posição na rede de relações que o tráfico impõe.

Em *Notícias de uma Guerra Particular* (1998), de João Moreira Sales, e em *Falcão: Meninos do Tráfico* (2006), de Mv Bill, as relações do tráfico mobilizam os moradores que aderiram às facções e aqueles que não assumiram este caminho. Diversas são as vozes que falam. Para quem mora na favela, não há um exterior em

¹¹ VALLADARES, Lúcia do Prado. "Introdução". In: **A invenção da favela: do mito de origem a favela.com**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2005, p. 13-21.

relação à violência, da mesma forma que, para os meninos pobres e negro-mestiços que aderem às facções, não é possível se admitir o final do tráfico de drogas.

Em *Notícias de uma Guerra Particular*, traficante, polícia e morador da favela não são opostos no discurso sobre tráfico, mas movimentam relações que não são exteriores à construção da subjetividade. O tráfico está dentro, faz parte da vida do subalterno, quer ele tenha aderido ou não ao crime. Janete, uma das moradoras que não entrou para o “movimento”, deixa claro que, se alguém passa mal durante as madrugadas e não tem dinheiro para comprar um remédio, a pessoa vai lá, mostra a receita e o tráfico compra o medicamento para ela. O tráfico se naturaliza nas relações com os moradores, agenciando perspectivas e valores a eles relacionados.

Alba Zaluar¹² salienta que a pobreza não determina a entrada dos jovens para as facções criminosas, muito embora contribua como elemento significativo para isso, articulado a uma série de outros fatores como a perda do pai morto pelo tráfico, o desamparo da mãe, a ausência de uma atividade remunerada, as promessas de sucesso do tráfico e a sensação de poder decorrente do porte de arma e do consumo de cocaína. São múltiplas as relações do tráfico na vida dos jovens moradores, alvo por excelência de uma violência naturalizada percebida desde o cinema dos anos 1960, em filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*; que agora se torna complexa, na medida em que se encontra com um conjunto de estratégias diferentes acionadas pelas facções criminosas.

Em *Falcão: Meninos do Tráfico*, não existe causa única para a transformação do garoto em Falcão¹³, tornando possível a ele morrer a qualquer momento pela polícia ou pelas facções inimigas, mas os procedimentos acionados pelo tráfico naturalizam a violência na vida desse menino, tornando-o um corpo que sobrevive em meio a uma lógica de guerra que organiza as relações no espaço do subalterno. Trata-se de um “eu-vivo” múltiplo que faz e se refaz nas relações com os líderes da facção a que pertence, na troca de tiros com outras facções ou com a polícia, expandindo-se até suas relações com os moradores e com sua mãe, esta última representando um mundo perdido anterior ao tráfico.

Não se trata de uma identidade estabilizada, mas do conjunto de relações dentro e fora da favela entre traficantes, moradores e os setores privilegiados da sociedade,

¹² “(...) A pobreza, então, deixa de ser a explicação para a criminalidade – afirmação comum entre cientistas sociais e que só aumenta os preconceitos contra os pobres – e passa a ser a razão para aplicar, com sucesso, o rótulo de criminoso no bandido pobre (...)”. Cf. ZALUAR, Alba. “Crime e castigo vistos por uma antropóloga”. In: **Integração perversa: pobreza e tráfico de drogas**. Rio de Janeiro: FGV, 2004, p. 22.

¹³ O termo designa o menino responsável pela segurança dos pontos de venda de drogas durante as madrugadas.

interessados muitas vezes no fornecimento da droga para o consumo próprio. Em função do contexto favorável ao crime, as relações do Falcão com o tráfico coincidem com o “direito” de portar arma de fogo e de matar, deslocando as relações do Estado no tratamento dado aos subalternos.

O traficante não se livra da condição de subalternidade, mas o conjunto das relações sociais é abalado, o todo se move. A posse da arma e o desejo de matar lhe abrem um conjunto de relações capazes de demarcar seu lugar como um espaço múltiplo na periferia do Brasil contemporâneo, ao mesmo tempo em que desloca registros já constituídos de subalternidade vigentes desde os anos 1960/1970, particularmente no período que antecedeu ao crime organizado e ao tráfico de drogas.

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

Entre a boca de fumo e o baile, aproveitando o conceito de máquina de guerra¹⁴, o que está em jogo é a construção da subalternidade como uma dança entre o que pode e o que não pode ser inventado, trata-se de uma demarcação do território como uma forma de vida nômade¹⁵. Para compreender esta violência complexa que se enraíza, torna-se necessário situar o prazer de portar armas de fogo nos bailes como um desdobramento do prazer prometido pelo consumo de drogas. Entre o prazer da droga e o prazer sexual, há todo um deslizamento da funcionalidade das armas, todo um sistema de relações que se move dentro e fora da favela: das bocas de fumo para os bailes, há a demarcação do território diferencial em relação à ação das políticas instituídas, muda o

¹⁴ “(...) Se os nômades criaram a máquina de guerra, foi porque inventaram a velocidade absoluta, como ‘sinônimo’ de velocidade. E cada vez que há operação contra o Estado, indisciplina, motim, guerrilha ou revolução enquanto ato, dir-se-ia que uma máquina de guerra ressuscita, que um novo potencial nomádico aparece (...)”. Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Tratado de nomadologia: a máquina de guerra”. In: **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 60.

¹⁵ “(...) A vida do nômade é intermezzo (sic). Até os elementos de seu habitat estão concebidos em função do trajeto que não pára de mobilizá-los. O nômade não é de modo algum o migrante, pois o migrante vai principalmente de um ponto a outro, ainda que este ponto seja incerto, imprevisto ou mal localizado. Mas o nômade só vai de um ponto a outro por consequência e necessidade de fato; em princípio, os pontos são para ele alternâncias num trajeto (...)”. Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Op. Cit., p. 51.

ponto de ocupação da favela, a funcionalidade da arma e as relações de ordem subjetivas com a posse das armas.

Novas relações são possíveis, outras são esquecidas. Não há nem uma causa única nem um futuro certo para os envolvidos. Estando atento ao prazer do consumo de drogas, mas também ao fascínio dos moradores da favela pelo porte de fuzis, sejam os do tráfico ou não; este nômade que aderiu ao tráfico vive com o medo de morrer a qualquer momento. Todos os garotos de *Falcão*, assim como muitos dos entrevistados no *Noticias de uma Guerra Particular*, sabem que logo mais vão morrer, é apenas uma questão de tempo. Em *Notícias de uma Guerra Particular*, Paulo Lins é taxativo quanto ao fato de que não existe ninguém que tenha aderido ao tráfico, conseguido dinheiro e fama e tenha permanecido vivo. O que está em jogo é o medo como um elemento que garante a todos o foco de suas vidas no presente. Não há passado ou futuro, mas o conjunto de relações confecciona o presente da sobrevivência.

Todos morrem e nascem novamente. Não há vida fora do tráfico para esses meninos, pois, assim como não há vontade nem para legalizar as drogas nem para abdicar do prazer do consumo, não é com simulacro de política pública ou com moralismo de organizações evangélicas que novas relações serão possíveis na vida dos garotos apresentados em *Falcão* e em *Noticias de uma Guerra Particular*. Apenas a confecção do presente articulada com o consumo de drogas, o fascínio pelas armas, o prazer sexual dos bailes e o medo de morrer a qualquer momento, dão o contorno possível de um corpo negro e pobre habitante do Brasil que não foi reconhecido pela democratização, mas também do terceiro mundo como o corpo pobre da globalização.