UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

CHRISTIAN TADEU GILIOTI

**TERRA ARRASADA:
IMAGINAÇÃO E POLÍTICA NO CINEMA DA ERA LULA**

Versão Corrigida

São Paulo
2018

CHRISTIAN TADEU GILIOTI

***Terra arrasada:
imaginação e política no cinema da era Lula***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Filosofia, sob a orientação do Professor Doutor Paulo Eduardo Arantes.

Versão Corrigida

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

G474t Gilioti, Christian Tadeu
Terra arrasada: imaginação e política no cinema da
era Lula / Christian Tadeu Gilioti ; orientador
Paulo Eduardo Arantes. - São Paulo, 2018.
262 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Filosofia. Área de concentração:
Filosofia.

1. cinema nacional. 2. ideologia. 3. imaginação.
4. lulismo. 5. luta de classes. I. Arantes, Paulo
Eduardo, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA TESE

Termo de Ciência e Concordância do orientador

Nome do (a) aluno (a): Christian Tadeu Gilioti

Data da defesa: 17/12/2018

Nome do Prof. (a) orientador (a): Paulo Eduardo Arantes

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 13 de fevereiro de 2019.

Prof. Dr. Paulo Eduardo Arantes

Banca examinadora

Prof. Dr. Paulo Eduardo Arantes (Orientador)

Universidade de São Paulo (FFLCH-USP)

Prof. Livre Docente Ismail Norberto Xavier

Universidade de São Paulo (ECA-USP)

Prof. Dr. Anderson Gonçalves da Silva

Universidade de São Paulo (FFLCH-USP)

Prof. Dr. Adilson Inácio Mendes

Universidade Anhembi Morumbi (UAM)

Nota de agradecimento

Agradeço ao professor Paulo Arantes pela orientação e por todo o apoio.

À professora Otília Arantes e ao professor Franklin Leopoldo e Silva pela atenção e pela disponibilidade em ajudar nas questões burocráticas que se apresentaram durante a pesquisa.

Aos professores Ismail Xavier, Anderson Gonçalves e Adilson Mendes pelo tratamento honesto, generoso e crítico em relação ao trabalho, assim como pelas sugestões durante o percurso e a defesa.

Aos camaradas Arthur Vonk, Cássio Lacerda, Daniel Lago Monteiro, Lúcia Skromov e Vinícius Pastorelli pela interlocução teórica e prática, pelo companheirismo e pela ajuda efetiva – imprescindíveis.

À Poliana Pertence pelos anos compartilhados, pela força e por todo o incentivo – sem os quais este estudo não floresceria nem resistiria.

Aos companheiros de “república” Alexandre de Oliveira Marques e Shigueru Watanabe Jr., pela amizade e pelos animados “laboratórios de ideias”.

A todos que contribuíram para a formulação do ponto de vista defendido, das mais diversas maneiras: os professores Alex Calheiros, Edu Teruki, Gilberto Tedeia, Ivone Daré Rabello, José Pasta, Silvio Rosa e Rubens Machado Júnior; os camaradas Adirley Queirós, Bruno Carvalho, César Takemoto, Douglas Anfra, Fernando Frias, Fernando Vidal, Francis Vogner, Gustavo Assano, Givanildo Manoel, José Cesar de Magalhães Jr., Julio Miranda, Leonardo Masaro, Ludmila Costhek, Maíra Lacerda, Nicolau Bruno, Paulo Yacha, Patrícia Kruger, Rafael Pereira, Silvio Carneiro, Silva Viana, Tatiana Maranhão e Thiago Mendonça – além de muitos que não foram citados e integraram ou ainda integram o *Seminário das Quartas*, o *Grupo História da Experimentação*, o *Cordão da Mentira* e o *Zagaia*.

Aos meus pais – Iraci e Vagner – e irmãos – Jr. e William – pelo trabalho e pelo amor.

À Marcela.

RESUMO

GILIOTI, Christian Tadeu. **Terra arrasada: imaginação e política no cinema da era Lula**. 2018. 000 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, 2018.

Resumo: Este estudo se propõe a investigar o processo social brasileiro recente, em diferentes dimensões, a partir da seleção e análise de alguns filmes nacionais produzidos a partir dos anos 2000. Levando-se em conta as transformações da conjuntura nacional durante o que se convencionou chamar de “era Lula”, a opção pela crítica de cinema com base materialista é uma tentativa de captar algumas dessas movimentações e, além disso, dar continuidade à tradição de investigação dos sentidos de nossa produção cinematográfica consolidada após sua fase de Retomada. Vistos em conjunto, os filmes não apenas permitem a visualização, em panorama geral, da situação de boa parte das classes sociais no Brasil, como também são capazes de figurar algumas projeções do imaginário nacional. Do ponto de vista estritamente estético, a configuração formal dos gêneros cinematográficos, reconhecida em perspectiva histórica, será confrontada com o estilo de cada uma das obras, garantindo assim a reflexão acerca das imbricações entre a lógica da obra de arte e a lógica da sociedade.

Palavras-chave: cinema nacional; ideologia; imaginação; lulismo; luta de classes.

ABSTRACT

GILIOTI, Christian Tadeu. **Waste Land: imagination and politics in movies from Lula's era**. 2018. 000 f. Thesis (Doctoral). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, 2018.

Abstract: This study aims at investigating the recent Brazilian social process, in its different dimensions, from a selection and analyses of some Brazilian movies released after the year 2000. Taking into account the transformations of Brazilian context in the period commonly called “Lula's era”, the option of movie criticism, from a materialistic perspective, is an attempt to capture some of its movements and, in addition, to continue the scholarly tradition on the meanings of our film industry that has been strengthened since the age of its Renewal. Taken as a whole, the movies not only allow a view, a general panorama, of the conditions of social classes in Brazil, but they are also capable of illustrating part of national imaginary projections. From a strictly aesthetic point of view, the formal arrangement of cinematographic *genres*, recognized in a historical perspective, will be set against the style of each work analyzed individually, thus assuring a reflection on the interconnection between the logic of the work of art and the logic of society.

Key Words: Brazilian movies; ideology; imagination; Lula's era; struggle of classes.

christiangilioti@yahoo.com.br

O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda que trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.

Machado de Assis

Não se pode gritar mais forte que a guerra ou a Revolução. É mais fácil sucumbir. O senso de medida na arte assemelha-se ao da realidade em política.

Leon Trotsky

SUMÁRIO

Introdução: Por que cinema na era Lula?.....	11
Prólogo: Nação Póstuma.....	37
Capítulo 1 - Paz é Guerra.....	69
1.1 Pai-caveira: nova mitologia “nacional” em <i>Tropa de Elite 2</i>	70
1.2 Efeitos “colaterais”.....	108
Capítulo 2 - Engajamentos da Classe.....	117
2.1 O coração dos de baixo: moral proletária em <i>Peões e Família Bráz – Dois Tempos</i>	118
2.2 Sombra e luz: projeções fantasmagóricas em <i>Quanto vale ou é por quilo?</i> , <i>Os Inquilinos</i> , <i>Trabalhar Cansa</i> , <i>O som ao redor</i> e <i>Que horas ela volta?</i>	130
2.3 O golpe e as cabeças: revisionismo <i>sui generis</i> no <i>Jogo das Decapitações</i>	146
Capítulo 3 - Imaginação e Explosão.....	158
3.1 Intenções “subversivas”.....	159
3.2 Estética da conspiração: o cinema emergente de Adirley Queirós.....	169
Epílogo: Aos que virão.....	196
Filmes analisados.....	206
Filmes citados.....	207
Bibliografia.....	210
Imagens.....	219

Introdução
POR QUE CINEMA NA ERA LULA?

O estudo do cinema impõe a compreensão das guerras. A Primeira Guerra Mundial, seguida pela Revolução Russa, pela Crise de 1929 e dez anos mais tarde pela eclosão da Segunda Guerra Mundial formam juntas a sequência de acontecimentos que “legitimará” nos Estados Unidos – a partir da década de 40 – revisão e aprimoramento da *doutrina de segurança nacional*. O intervencionismo dos serviços de inteligência na produção de cultura em larga escala se torna permanente. Entre outros efeitos, *cinema industrial* e *perspectiva militar* unem-se em torno de objetivos bastante específicos: produzir filmes capazes de “*reativar os espectadores, arrancá-los da apatia diante da desgraça do perigo iminente, dessa desmoralização das massas tão temida pelos comandantes militares e pelos chefes de Estado*”¹ – por certo, também pelas burguesias imperialistas. Mas se é fato que a reflexão sobre o potencial bélico proporcionado pelo desenvolvimento técnico e suas imbricações artísticas e políticas foi encampada pela burguesia, enquanto estratégia não deixou de ser igualmente crucial aos revolucionários russos nas décadas de 1920 e 1930 – ao menos era isso que Walter Benjamin afirmava um ano após a chegada dos nazistas ao poder na famosa conferência “*O autor como produtor*”. Com os olhos voltados à União Soviética, Benjamin ressalta a decisão de Sergei Tretiakov e o sentido da concepção materialista e militante da atividade que escolheu como ofício: “escritor operativo” (em contraposição ao “escritor informativo”²), Tretiakov era exemplo da convocatória internacional dos artistas russos em torno da tarefa de libertação da classe trabalhadora. Na trincheira do cinema, poderia muito bem citar – entre Dziga Vertov e Sergei Eisenstein – Alexander Medvedkine e suas viagens pelo vasto território soviético a bordo do *cine-trem*, cuja história é resgatada em documentário pelo cineasta Chris Marker, *Elegia a Alexandre* (1993) – o “último bolchevique”³. A fervura das ideias transbordava em invenções nos meios de produção, fazendo com que nenhum outro povo em todo o século XX – e certamente até os dias de hoje – tenha experimentado tamanha liberdade e entusiasmo artísticos como os russos entre 1905 e 1935. Todavia, em vista da “assunção” geopolítica consolidada

¹ VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema: logística da percepção*; trad. Paulo Roberto Pires. – São Paulo: Boitempo, 2005, p. 31.

² Cf. BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor: Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934”, in: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas v.1).

³ Narrada com precisão de síntese logo no início do documentário de Marker, a trajetória do cineasta russo coincide com os destinos da história no interstício do “breve século”: “*Medvedkine tinha dois anos quando Lênin escreveu “O que fazer?”. Dezessete anos em 1917, quando “você já sabe”. Com vinte anos passou pela Guerra Civil na Rússia, e em seus trinta, passou pelos “Processos de Moscou”. Com 53 Stalin morre, e sua própria vida terminou na véspera da Perestroika. Sua vida pessoal foi entrelaçada com a história da União Soviética e com os principais acontecimentos do século XX*”.

pelo cinema hollywoodiano desde meados da década de 40, cabe interrogar: em que pé andam a indústria cultural imperialista e a arte revolucionária nos dias de hoje?

Sem menosprezar as consequências do embate mais decisivo do século XX (*imperialismo* vs. *bolchevismo*), em vista do escopo e dos objetivos que movem este estudo – o cinema brasileiro na era Lula – e, principalmente, em função da conjuntura a partir do golpe de 2016, os caminhos de interpretação adotados interessam sobretudo aos que decidiram interferir a *práxis*. Certas palavras de Paulo Emílio Salles Gomes voltam a ser atuais: “*Dar as costas ao cinema brasileiro é uma forma de cansaço diante da problemática do ocupado e indica um dos caminhos de reinstalação da ótica do ocupante*”⁴. Aparentemente superadas nos momentos de apogeu lulista, a dinâmica brutal da luta de classes e a relação “centro-periferia” – com sua clivagem imposta pelo novo imperialismo⁵ – voltam a se colocar como problemas incontornáveis. Ao mesmo tempo, transformar parte da recente produção cinematográfica brasileira em objeto de exame crítico tem a ver, entre outros fatores, com a profusão de filmes engajados na *questão nacional* lançados na última década. Trata-se de um dos desdobramentos do período anterior, a década de 1990, momento em que a indústria de cinema no Brasil

⁴ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória do subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 2ª Edição, (Coleção Leitura), 1996, p. 111.

⁵ David Harvey está entre os pensadores marxistas contemporâneos que cravaram a atualidade do debate acerca do novo imperialismo no início do século XXI, justamente quando os Estados Unidos pareciam absolutamente isolados como potência mundial, mas, contraditoriamente, apresentando francos sinais de decadência. Seguindo a trilha aberta por Lenin (cuja tese central – exposta no famoso “livrinho” *Imperialismo, etapa superior do capitalismo* – apontava para a catástrofe da guerra como a última e verdadeira saída para sanar a desproporção entre o desenvolvimento das forças produtivas e o acúmulo de capital combinados à disputa pela partilha de territórios de expropriação passíveis de subordinação aos interesses do capital financeiro), Harvey se debruça sobre a contradição: *imperialismo político* vs. *imperialismo econômico*. No fundo, sua preocupação parece ser a compreensão da dinâmica imperialista do capitalismo em função da complexidade de suas dimensões. A *lógica territorialista* em contradição ou complementaridade à *lógica capitalista* é reconhecida como ‘questão-chave’ para a compreensão dos novos desdobramentos da economia-política mundial: “*A acumulação do controle sobre territórios como fim em si tem claramente consequências econômicas, que podem ser positivas ou negativas da perspectiva da extração de tributos, dos fluxos de capital, da força de trabalho, das mercadorias etc. Mas o quadro se altera substancialmente numa situação em que o controle territorial (que pode ou não envolver a apropriação e a administração concretas de território) é considerado um meio necessário da acumulação do capital. O que distingue o imperialismo capitalista de outras concepções do império é que nele predomina tipicamente a lógica capitalista, embora, como veremos, haja momentos em que a lógica territorial venha para o primeiro plano. Mas isso evoca então uma dúvida crucial: como pode a lógica territorial do poder, que tende a estar desajeitadamente fixada no espaço, reagir à dinâmica espacial aberta da acumulação interminável do capital? E que implicações tem esta última para a lógica territorial do poder? Inversamente, se a hegemonia no sistema mundial é uma propriedade de um Estado ou de um conjunto de Estados, como pode a lógica capitalista ser administrada de modo a sustentar o hegemon [líder]?* (Cf. HARVEY, David. *O Novo Imperialismo*, tradução Adail Sobral, Maria Stela Gonçalves. – 8.ed. – São Paulo: Edições Loyola, 2014, p.36).

dava apenas seus primeiros sinais de renascimento. A Retomada surgia nos anos FHC cristalizando os esforços em resgatar e problematizar no plano estético e político certa tradição do cinema brasileiro, incrementado agora pela reestruturação dos meios de produção, pelas flexibilizações e “inovações” nas políticas de fomento cultural e pela crescente vulgarização da tecnologia digital. Constituindo novos monopólios, a dinamização e diversificação da indústria audiovisual consiste em um dos efeitos locais da reestruturação provocada pela Terceira Revolução Industrial – avalanche que recaí sobre a América Latina e outras regiões subalternas do mundo e que pode ser traduzida como um verdadeiro “*desmanche neoliberal*”, nas palavras de Roberto Schwarz. Os anos 90 são marcados pela supremacia geopolítica dos Estados Unidos, disseminando em escala planetária a revolução tecnológica e a globalização financeira, reforçada pelo trabalho ininterrupto com vistas à padronização dos imaginários e à propagação ideológica no mundo todo. O período foi convulsionado por crises cíclicas cada vez mais recorrentes, o que, entre outros fatores, contribuiu para impulsionar a eleição de Lula. À época o país tinha mais concentração de renda, desemprego e miséria que os dias atuais. Todavia, vale ressaltar que em toda a América do Sul o choque de neoliberalismo aplicado na década de 90 culminará no sucesso eleitoral de diferentes extratos da esquerda não apenas no Brasil, como foram os casos da Argentina, do Paraguai, do Uruguai, do Chile, da Bolívia, da Venezuela etc. Em certo sentido, além de implicações políticas, o fenômeno é carregado de consequências culturais. No contexto brasileiro, os anos 90 insuflaram o engajamento de alguns cineastas em torno da “redescoberta” do poder do cinema enquanto criador de novas “imagens nacionais”, poder esse que se pretendia capaz de figurar e investigar a degradação do contemporâneo. Aos poucos, em meio a iniciativas de interesse menor, consolidava-se uma geração de produtores e artistas até certo ponto tributária do Cinema Novo e das vertentes modernistas (nos seus diversos matizes, momentos e ímpetos). Filmes como *Central do Brasil* (1998), *Notícias de uma guerra particular* (1999), *Hans Staden* (1999), *Abril despedaçado* (2001) e *Cidade de Deus* (2002), entre tantos outros, pretenderam-se dotados de alguma originalidade no balanço entre o tempo presente e as heranças do passado; por essa razão não deixaram de ser emblemáticos da transição que marca a passagem dos anos 90 ao século XXI.

No livro *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*, Lúcia Nagib analisa parte dessa cinematografia que de modo crescente resgatou *tópicos fundamentais da nação*, dando figura aos elementos cruciais do imaginário local

diretamente atrelados a boa parte de nossos *mitos fundadores*. A capacidade esclarecedora da crítica é garantida pela aclimação histórica da análise, que privilegia o contato com elementos estéticos dos filmes para, a partir desse exame, extrair variações de imaginário que, em muitos níveis, respondiam à realidade nacional do período. Efeitos do assassinato da *imaginação utópica* condensada pelo cinema até o AI-5, *nostalgia* e *distopia* se transformam nos polos entre os quais o cinema da Retomada nasce e oscila. Nos filmes escolhidos por Nagib, ainda que de modo disperso, há sempre correspondências com efeitos narcotizantes e catastróficos produzidos pela integração forçada do Brasil à *nova ordem mundial*⁶: a perda da identidade nacional em meio à globalização; a fetichização que pretende tornar o sertão consumível às massas urbanas após a consolidação do imaginário *kitsch*; a intertextualidade pós-moderna e sua aposta no desenraizamento histórico da obra de arte; o melodrama de veio religioso como resposta aos males da mercantilização ostensiva; o impulso de superação do atraso patriarcal através de gestos de heroicização embrutecedora da figura feminina; a adesão ao modelo eurocêntrico de civilização como sintoma de recalçamento das tensões constitutivas de nossa formação; a idealização conservadora do negro e da favela como reflexos da iniciativa realista de superação da injustiça social; a formalização narrativa da violência urbana como denúncia da crise do processo de “modernização” do país; o imperativo do gozo e o espetáculo da violência como indícios de alienação e despolitização em estágio avançado.

Com o desenvolvimento dos anos Lula, continuou não havendo coesão organizada entre o conjunto dos cineastas de algum modo *engajados no tratamento dos problemas nacionais* e tampouco *adesão integral* à causa da reconstrução de um novo imaginário calcado no compromisso de ciência e indignação perante o “atraso brasileiro” – ainda que reconheçamos maior politização. Por outro lado, a conjuntura já não era mais a mesma. A mundialização do neoliberalismo combinava agora o aprofundamento da crise nos países centrais em decorrência do fortalecimento do capitalismo periférico (os BRICS como expressão maior) com a intensificação da transferência de investimentos no Sul Global, produzindo no Brasil a ressurreição “artificial” do ideário ‘nacional-desenvolvimentista’, porém, autoproclamado como *neodesenvolvimentismo*. Dessa vez, pautado pela gestão da pobreza, pelo fortalecimento de setores estratégicos da burguesia local e pela ideologia da soberania nacional, mas,

⁶ NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. Prefácio: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

por outro lado, também pela focalização de políticas orientadas para “grupos vulneráveis” e principalmente pela missão de erradicação da fome, o país parecia prestes a “decolar” não apenas economicamente (o capital financeiro e o agronegócio de vento em popa) mas, em certo sentido, também culturalmente. Na era Lula, produto industrializado ou de autor, floresceram no cinema gêneros e estilos variados, com destaque ao documentário e sobretudo à efervescência experimentalista e regional dos coletivos de artistas mais ou menos precarizados. Extrapolando Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre – eixos tradicionalmente hegemônicos na produção cinematográfica de maior projeção – ganham destaque os polos em Contagem, Ceilândia, Recife e também os coletivos politicamente engajados e atuantes dentro dos limites do próprio eixo Rio-São Paulo. A produção menos subordinada à indústria audiovisual corporativa, quase sempre, encontrou-se atrelada ao incentivo do Estado e suas “parcerias”. Via de regra, ela obteve circulação restrita se comparada ao mercado de *blockbusters* estadunidenses e megaproduções da Globo Filmes, ganhando reconhecimento e visibilidade a partir dos festivais e mostras. Muito embora diminuto, o circuito paralelo ao *mainstream* apresentava timbre experimental e forte afinidade com o debate acadêmico, mostrando-se palatável especialmente aos meios intelectualizados. Todavia, em linhas gerais, seja nos círculos alternativos, seja na grande indústria, o *imperativo de nacionalidade* muitas vezes se fazia valer – com frutos. Assim, algo do ‘engajamento’ da Retomada não apenas persiste como se intensifica ao longo da última década. Em que pese o fato de carecer maior debate, análise e teorização, a nova geração de cineastas configurou a formação de um movimento, pouco aprofundado em questões de fundo, mas vivo. Muitos dos filmes de intenção política obtiveram grande reconhecimento e acabaram circulando em espaços de frequência popular ou penetrando no interior das casas por meio da TV ou mesmo da *internet*. A pujança alcançada pela distribuição foi conquistada em função de programas ou projetos da própria superestrutura estatal – articulando ministérios, bancos e estatais, emissoras de TV (principalmente a Globo). Por outro lado, também da militância de educadores, artistas e ativistas organizados em grupos, coletivos, partidos ou movimentos sociais. Com resultados distintos e às vezes até antagônicos, muitos desses filmes revelam tendências de imaginação nacional que romperam o binômio paralisante da geração anterior “nostalgia vs. distopia” e, em termos materialistas, não deixaram de figurar ou mesmo “ressuscitar” confrontos de classe – reatualizando também nossa problemática relação com o estrangeiro.

Dentro dos marcos do capitalismo, figurações cinematográficas da experiência social nos diferentes “empreendimentos audiovisuais” sempre serão atributos de determinada mercadoria cuja produção e distribuição se articula à divisão social do trabalho. Sendo a maioria dos trabalhadores da indústria audiovisual submetida a regimes de super-exploração, o amálgama de embates resulta dessa “guerra permanente” pela sobrevivência. A redistribuição de recursos em termos quantitativos e territoriais ao longo dos treze anos de PT foi ampla, mas incapaz de revolucionar as políticas de incentivo ao cinema e à cultura em geral. A disparidade de meios entre grandes e pequenos se manteve enorme⁷. O próprio sistema de editais legitimava a “democratização” *desigual* da alavancagem orçamentária e sobretudo da circulação, burocraticamente amarrando a produção da arte aos critérios neoliberais e politicamente contaminados por relações privatistas e de *lobby*. No fundo, de uma maneira ou de outra, constrange-se a autonomia dos filmes material e politicamente, a depender do *potencial* de mercantilização ou de “impacto político”. Acompanhando o inchaço do chamado “terceiro setor” e da fraseologia da “inclusão” pela via do empreendedorismo cultural (a qual veio crescendo desde a década de 1990), as grandes produções nacionais se desdobraram em “projetos sociais” de forte apelo publicitário e considerável “viabilidade econômica”. Somando tudo isso à manutenção da garantia da propriedade dos meios de produção e distribuição de informação mais robustos nas mãos da família Marinho (Grupo Globo), bem como o crescimento da concorrente, a Record de Edir Macedo, criaram-se condições para crescimento “silencioso” da hegemonia cultural golpista conjuminada a setores da burguesia militar e financeira dos Estados Unidos. Durante a era Lula, no olho do furacão, inexoravelmente, crescia a massa de trabalhadores precarizados, expressão da maioria: jovens e adultos cronicamente estagiários; especialistas em escrita de projetos condicionados pela *accountability* neoliberal que rege os editais “públicos”; estelionatários de pequeno e médio porte; “consultores” e “pesquisadores” pejetizados e super-explorados em “micro redes” verticalizadas a partir das “etapas” da “prestação de serviços”; roteiristas de talento

⁷ Enquanto *Tropa de Elite 2* contou com um orçamento de cerca de 15 milhões de reais, *Era Uma Vez em Brasília* foi realizado com 350 mil. Internacionalizando a perspectiva, a relação de defasagem é ainda maior: as grandes produções hollywoodianas ultrapassam os 300 milhões de dólares, as europeias e chinesas 100 milhões, enquanto Bollywood produz uma média de 2000 filmes por ano com orçamentos que atingem não raramente 3 milhões – sendo o mais caro 34 milhões de dólares.

materialmente (e subjetivamente) subordinados aos desejos dos patrões; idealistas em busca de fama e ascensão; atores e especialmente atrizes estupradas nos chamados *castings* (*rituais de sofrimento* reguladores dos ritmos de ascensão, desilusão e ruína dentro do “fantástico mundo” do *showbusiness* e sua perversa vocação à imposição do arrivismo e da subserviência); críticos empregados na mídia corporativa – ou alternativa – submetidos à produção em massa e oriundos do mundo acadêmico ou da imprensa corporativa (profissionalizados ou “amadores”); técnicos com encaixe no “mercado de trabalho” audiovisual (como dizem os de cima, “puxadores de cabo” obrigados a competir em defesa de sua permanência como força de trabalho explorável); produtores “resilientes” às novas lógicas da dominação, disponíveis a todos os caprichos e demandas (a luta pela organização e execução da logística administrativa impõe não raramente como prova de destreza e prontidão servir cafezinhos amargos nos momentos oportunos); os serviçais dos *cinemarks* enclausurados nos guichês da bilheteria ou vendendo refrigerante e pipoca; até os pipoqueiros de rua ou os varejistas do comércio ilegal de DVDs – e tantos outros esbulhados na cadeia produtiva da indústria audiovisual. Em suma, para que a mercadoria cinematográfica se concretize e se realize é necessário um conjunto de “atores” vulneráveis – o que os força a posição “flexíveis”). Este o quadro do proletariado garantidor de toda a riqueza extraordinariamente acumulada pelos segmentos burgueses que controlam as finanças e os principais meios de produção da indústria audiovisual.

É a partir do convívio ora “pacificado” ora acirrado com as contradições colocadas pelas relações sociais de produção do cinema (indo mais além: da própria indústria audiovisual como um todo) que as possibilidades estéticas de formalização da *experiência social* e expansão da *imaginação crítica* se manifestam; trabalho alienado, abstrato, precarizado, porém, necessariamente *coletivo* e *inventivo* em muitos níveis. Embora determinados pelo poder dos monopólios da circulação, é no momento de contato com o “público-alvo” que os significados mais profundos de cada filme-mercadoria se configuram. A realização social do cinema, enquanto *consumo* por parte dos espectadores, representa o ápice da fetichização do imaginário que oculta as relações de trabalho necessárias à produção e circulação dos filmes; assim como, por vezes, a realização social do cinema projeta-se com poder de catalisação e mobilização. A depender dos objetivos, filmes podem estabelecer modelos de autoridade narrativa em larga escala; produtor de sentimentos e desejos por meio de engenharias da imagem e do som, o cinema pode tencionar ou revelar as formas da dominação ou até mesmo

duplicar a farsa – sintomas recorrentes, cujas imbricações se agravam no âmbito ideológico e repercutem na luta de classes.

Como disse anteriormente, tratarei de examinar algumas dessas mercadorias “nacionais” como produtos da indústria cultural, cujos motivos, temas e formas se mostram abertamente entroncados nos debates sobre o Brasil, sobre a nossa identidade (ou desintegração desta), com ênfase na safra produzida durante a era Lula. Todavia, a própria decifração da temporalidade e da extensão imaginária alcançada pelo lulismo é questão das mais complexas. Para alguns, embora aparentemente restrita aos anos de 2003 a 2016, é possível cogitar que, em função da centralidade adquirida por Lula a partir de sua prisão, trata-se de era que tende a se prolongar no tempo graças à consolidação de sua figura no imaginário da esquerda e especialmente das camadas subalternas do proletariado brasileiro. Tal perspectiva, prejudicada pelo grau de idolatria que carrega, defende que Lula seria uma espécie de herói que persistira na história como “o homem do povo que chegou ao poder” e, apesar das dificuldades impostas pelos poderosos, “melhorou a vida da sua gente”⁸. Ocorre que boa parte dos filmes analisados foram produzidos no período de hegemonia lulista na superestrutura federal, o que provocava, por outro, uma lenta e paulatina polarização de ordem política que se manifestou também no cinema. No decorrer da pesquisa, aquilo que formalmente os filmes apresentavam acabou por revelar certas afinidades, contradições e mesmo oposições bastante imprevisas, entre si e com elementos da cultura e da dinâmica social do país como um todo. Isso explica em grande medida a escolha final da divisão dos capítulos, da reunião de filmes e da abordagem crítica praticada nas análises. A partir do

⁸ Não por acaso, a propósito da condenação confirmada em segunda instância no dia 24 de janeiro de 2018 (com “direito” ao aumento da pena de 7 para 12 anos), antes mesmo da prisão de Lula e das condenações subsequentes, o historiador Lincoln Secco afirmava em entrevista ao jornal *El País Brasil* que a intransigência dos golpistas “*pode ter criado um lulismo mais radical, sem Lula e sem o PT, como é o peronismo*”. A interpretação contempla um imaginário produzido, por assim dizer, como “efeito-colateral” da própria Operação Lava-Jato: “*O que aconteceu foi um recado claro. Lula não pode ser candidato e deve ser preso como um exemplo. Agora, o PT vai reagir com força verbal à sentença, mas será difícil no curto prazo mobilizar resistência nas ruas, porque os dirigentes atuais não comandam mobilizações há 20 anos e desconhecem sua base social. Se Lula vai mudar de tática? Isso dependeria exclusivamente dele. Ele poderia sim recorrer a algum tipo de desobediência civil, resistência pacífica, manifestação de massa ou boicote às eleições. Isso mudaria tudo. Lula tem uma biografia consolidada à qual agora se acrescenta o papel de perseguido político. Ele foi condenado por ter um apartamento que não está em seu nome e no qual jamais morou. A percepção da sua base social vai mudar. Ele se torna vítima dos poderosos. As cenas do julgamento são simbólicas. É possível que os juízes tenham contribuído para consolidar o mito Lula por uma ou duas gerações e venhamos a ter um lulismo mais radical sem Lula e até sem essa atual direção do PT, como foi o peronismo depois de proibido oficialmente na Argentina*”. A hipótese fica ainda mais fortalecida depois da trágica e apoteótica “despedida” de Lula no Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, carregado “nos braços do povo” antes de partir para o cárcere – à revelia do desejo da militância. (Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/01/24/politica/1516815938_008656.html).

processo de imersão crítica nas obras, resultou a sequência de cotejos que estrutura a tese, sobretudo, com base em contrapontos. Ao mesmo tempo, por se tratar de um trabalho de crítica de filmes nacionais lançados no período que abarca ao menos uma década de hegemonia política do PT, quase todos anteriores ao golpe de 2016, as análises se mantiveram rigorosamente enraizadas na conjuntura da época, muito embora reforçadas em significação pelo peso do balanço do período. A quadra histórica que demarca a Nova República em geral e a trajetória do PT em particular deve ser observada não apenas em si mesma, mas, também, em contraposição à intensidade dos ataques e a dimensão da reestruturação dos Poderes que veio depois e permanece em marcha. Esse aspecto novo – e histórico – do Brasil contemporâneo contribuiu para revelar tendências à época pouco evidentes, assim como realçou outras, mais fáceis de visualização ou, em alguma medida, já observadas e reconhecidas em conjunto durante a era Lula.

Por outro lado, é importante definir a posição e o alcance da pesquisa empenhada em cinema nacional perante a magnitude dos efeitos causados pelas décadas de crescimento da indústria audiovisual basilar do imperialismo ocidental. Antes mesmo da revolução provocada pelos meios digitais, nota-se que em termos geopolíticos a universalização do acesso à rede televisiva, controlada por grandes capitalistas em articulação estratégica às forças militares, já haviam derrotado o cinema enquanto *potência maior de expressão do imaginário social*. Contraditoriamente, em vista do tamanho e da complexidade de meios dispostos pela indústria audiovisual na atualidade é fácil perceber que a rede televisiva (convencional ou “gourmetizada” pelos planos de assinatura) junto à *internet* tornaram o cinema paradoxalmente menor e maior, especialmente o de envergadura nacional. A enxurrada de vídeos que toma conta das telas de computador por meio do *youtube* todos os dias não necessariamente bloqueia ou prejudica a circulação de filmes na rede virtual; ao contrário, através da *web* e das redes sociais potencializadas pelo uso de aparelhos celulares cada vez mais avançados, serviu para “democratizar” os meios e expandir o alcance da circulação. Ocorre que, no limite, a Terceira Revolução Industrial (tendo como vanguarda a indústria bélica e o alto escalão da intelectualidade militar) incrementa progressivamente os meios de produção e transmissão de informação com vistas a dinamizar a acumulação e o controle sobre as populações: pulverização globalizada de filmes, *games*, programas, aplicativos, serviços *full time* de comercialização e financeirização, *blogs*, textos, mensagens, áudios, *memes*, imagens, vídeos e, na mesma proporção, mineração ininterrupta de dados em meio a

uma verdadeira guerra informacional, multiplicando as “inovações” das modalidades de inteligência, insurgência e terrorismo digitais. Não é à toa que cresce no mundo tanto o consumo de *Smartphones* e *Smart TVs* quanto o esforço – por parte do Capital – de restringir e elitizar o acesso à *internet* e às redes sociais seja através da privatização monopolista conjugada à mercantilização feroz do espaço virtual, seja por meio do aparelhamento, proibição ou criminalização de seus usos.

Na experiência contemporânea, à reflexão sobre a produção social dos imaginários é cada vez mais difícil definir com precisão o peso do nacional e do estrangeiro. Em todo caso, o processo parece ressoar as viragens da superestrutura, assinaladas, por Virilio que caracterizavam o projeto imperialista dos Estados Unidos nos anos 40 (em última instância, resposta à necessidade de mobilização das massas imposta pela Segunda Guerra Mundial iniciada em 1939). A partir dos “ataques de 11 de setembro de 2001” o bombardeio ideológico por parte dos Estados Unidos se revela novamente ampliado e ostensivo. Na exportação ao vivo das imagens do “acontecimento do milênio” – as Torres Gêmeas e o Pentágono em chamas – o imperialismo prenunciava a formação (real e imaginária) da “tempestade perfeita” – a guerra, novamente, estava declarada. Dessa perspectiva, a Crise de 2008 não fez mais do que concretizar a corrosão do próprio sistema, empurrando de vez amplas parcelas da população mundial à morte. Instalado agora no coração do Império, o *american way of war* sancionado pela sujeição dos estados nacionais aos mandamentos do Capital financeiro vem tornando “fantasmas” cidades inteiras – cenários de abandono e desordem semelhantes aos deixados pela conquista do Oeste no século XIX e intensamente explorados pelo *western hollywoodiano* no decorrer daqueles fatídicos anos da década de 1940 – figurações de destruição que encontraram em Hiroshima e Nagasaki sua realização mais eloquente, afinal, em muitos sentidos a bomba atômica consiste na “pedra filosofal” do mundo pós-*Auschwitz*. Enquanto experiência social vem de longe esse sentimento de “indeterminação” entre o que é produto das massas ou da indústria – e não apenas em termos de imaginário. Durante o interregno cravado entre o tenebroso fim da Segunda Guerra Mundial em 1945 e o início dos anos 70, enquanto no centro o *welfare* embalava as sociedades salariais, na periferia a guerra civil – concreta ou iminente – permaneceu barbarizando as populações subdesenvolvidas: sob a névoa da guerra, África, Ásia, Oriente Médio e América Latina se transformaram no principal *front* das batalhas imperialistas – palco de lutas anticoloniais, reestruturações

produtivas, revoluções, golpes, ditaduras e genocídios – estabilizando uma dinâmica perpetuada até os dias de hoje.

O *estado de emergência* imposto pelas Grandes Guerras e sua geopolítica progressivamente nuclear alavancada pela Guerra Fria – geopolítica, diga-se de passagem, aplicada ao cinema e ao *showbusiness* em geral – é o sintoma da situação crítica do metabolismo do Capital. Desde meados da década de 70 a burguesia deixa transparecer certa dificuldade em seu combate contra a ameaça de estiolamento da “coesão social”: em vista da combinação endógena e exógena característica do desenvolvimento de suas contradições, o imperialismo ocidental se viu forçado a aprimorar as estratégias de *contra-revolução permanente* no Sul Global e aplicá-las às populações recalcitrantes do centro do capitalismo. Embora avançando por quatro décadas, a *nova ordem* imposta por Margaret Thatcher e posteriormente sacramentada em termos geopolíticos pelo “Consenso de Washington” apresenta desgaste e enfrenta resistência desde o início. Nesse sentido, toda a euforia em torno da queda do Muro de Berlim e da provisória consolidação da União Europeia contribuiu – sob o prisma da crise mundial dos dias de hoje – apenas para alimentar as ilusões burguesas acerca da perenidade do modo de produção capitalista. Gestada pela desindustrialização da Europa e da América e pela alavancagem financeira sem precedentes, a depressão de 2008 foi o golpe de misericórdia na *pax americana*⁹. Típicos das sociedades ditas “pós-industriais” e suas narrativas triunfalistas diante do arruinamento soviético, os

⁹ Na percepção de Francisco de Oliveira, uma crise que “*não nasceu no centro, nasceu na periferia. Daí a dificuldade de tratá-la. Ela nasceu da revolução que a China e a Índia imprimiram ao capitalismo. Esses países colocaram no mercado uma força de trabalho que o Ocidente em toda a sua história não conseguiu botar. É uma revolução extraordinária. Como no filme Melancolia [de Lars Von Trier], é como se viesse outro planeta e explodisse a Terra*”. (“É a primeira crise que nasceu na periferia”, diz Chico de Oliveira. Entrevista à Folha de São Paulo, 18/08/2011. Disponível: <http://www1.folha.uol.com.br/mundo/961378-e-a-primeira-crise-que-nasceu-na-periferia-diz-francisco-de-oliveira.shtml>). A menção ao filme é mais do que oportuna. Em *Melancolia*, a falência da civilização burguesa ocidental figurada pelo colapso do ritual de matrimônio nos termos da propriedade privada funciona como alegoria do próprio colapso do neoliberalismo, assim como a grande explosão final. A *imaginação melancólica* construída pelo cineasta nórdico é própria da *espera* pela hecatombe perene que ocorreu, mas, paradoxalmente, jamais se concretiza em absoluto. Patricio Guzmán – não por acaso partindo de um *ponto de vista privilegiado* – formaliza a contradição universal: em *Nostalgia da Luz* (2015), a busca das memórias da *explosão geradora* é confrontada com a procura dos restos mortais ocasionados pela *escuridão sumária* que tomou conta da “terra-mãe”, justaposição de dois tempos da história social chilena (o anterior e o posterior à ditadura): o passado *teológico-político* de algum modo se fazia *portador dos anseios de libertação socialista*; o presente *científico-tecnológico* terminou por *reificar* ou mesmo *executar a imaginação* – ainda que valendo-se de alguma “magia”, excetuando evidentemente os cientistas e cineastas que conhecem a história. No Chile, o florescimento da *consciência para-si* de uma geração de trabalhadores e estudantes politizada entre os anos de 1925 e 1973 (e que se compreendia predestinada ao futuro) foi aniquilado pelo General Augusto Pinochet, uma entre tantas outras “encarnações” do Capital que desde os tempos de Potosí derramam sangue sobre a América Latina – nessa guerra de longa duração, em certo sentido, *Nostalgia da Luz* evoca um imaginário historicamente periférico que segue fazendo testemunho.

sentimentos imperialistas de supremacia foram esmagados pelo “*armageddon*” de *Wall Street*. Reaquecendo a luta de classes em escala planetária e descompensando as relações capitalistas transnacionais, a irreversível pauperização do centro vem conduzindo as imaginações ao consenso de que uma nova *solução final* se avizinha – como sublinhou Mészáros, a

*“cega ‘lei natural’ do mecanismo de mercado traz consigo o inelutável resultado de que os graves problemas sociais necessariamente associados à produção e à concentração do capital jamais são solucionados, mas apenas adiados e de fato transferidos ao plano militar, dado que o adiamento não pode se dar indefinidamente”*¹⁰.

Muito além da fachada ideológica que buscava reduzir o sentido das imagens de destruição do *World Trade Center* nos termos de um confronto de “morfologia culturalista” (Mundo Árabe vs. Ocidente), o verdadeiro lastro da *imaginação* “pós-apocalíptica” mobilizada pela indústria audiovisual estadunidense jamais deixou de ser a guerra do Capital contra o Trabalho. No quadro contemporâneo, filmes como *Elysium* (Neill Blomkamp, 2013) dão conta do desenvolvimento do cinema do Império enquanto *máquina de projeções distópicas*. Encerrando um arco que se inicia com o cinema

¹⁰ MÉSZÁROS, István. *Para além do capital: rumo a uma teoria da transição*; trad. Paulo Cezar Castanheira, Sérgio Lessa. – 1 ed. Revista. – São Paulo: Boitempo, 2011, p.1001. Cabe assinalar que a partir da eleição de Donald Trump em 2017, o racha entre a “Casa Branca” e o *deep state* (o “partido da guerra”) vem provocando, para além do crescimento exponencial do protagonismo diplomático chinês (entre outros fatores, em função da concentração do maior contingente do operariado – e efetivo militar – mundial, o que torna a China e seu “capitalismo de Estado” capaz de impulsionar o projeto de colonização, industrialização ou proletarianização seletiva e planificada da força-de-trabalho mundial, com especial ênfase na Ásia e na África, por meio da reconstrução da “rota da seda”, *one belt, one road*), a “deixa” para Rússia disponibilizar sua tecnologia bélica na colaboração aos países e territórios estratégicos sob ataque dos Estados Unidos, circunstância que retroalimenta a retórica imperialista do “perigo russo” na Europa e na América Latina. O processo não vem de hoje e tem relação com o histórico de derrotas (parciais e totais) nas brigas em que os “americanos” provocaram ou resolveram se meter. Como no combate bíblico entre Davi e o gigante Golias, do ponto de vista “moral” a situação no Iraque, Afeganistão, Líbia, Síria e Venezuela – assim como a heroica resistência palestina – vem colocando o imperialismo ocidental no seu “devido lugar”, o que, por outro lado, fortalece o imperialismo oriental. Enquanto Vladimir Putin tira da manga seus mísseis teleguiados e esfrega na cara do Ocidente sua vitória na Síria, reascendendo o horizonte de supremacia bélica nas águas e no ar, Trump decreta o fim da OTAN – deixando órfã uma gama considerável da burguesia europeia e, mais do que isso, amarrando uma bomba-relógio nas costas dos principais chefes-de-estado do Velho Mundo; agora, os gestores públicos da sociedade salarial arruinada terão de escolher: ou se curvam de vez entregando as finanças públicas e alinhando os setores estratégicos ao sistema de alavancagem produtiva dos Estados Unidos (à custa do aumento da exploração e da repressão contra os trabalhadores europeus e imigrantes), ou se preparem por conta e risco para enfrentar sozinhos os problemas de “vizinhança” que aparentemente crescem na Eurásia e na norte de África. Na prática, tudo indica que o “partido da guerra” enfrenta seu pior momento e, de fato, luta para encontrar alternativas em meio à crise – assim como Donald Trump e a ala que representa lutam pela afirmação de uma América que já morreu e só voltará a existir nas páginas dos anais da História.

alemão de matriz expressionista no decorrer da República de Weimar (1918-1933)¹¹, o filme acaba por expor o “risco” de *escravização molecular-digital* de toda a classe trabalhadora tendo como cenário os estertores do modo de produção capitalista – fantasia de soberania total não mais mundializada, mas, por assim dizer, resultante de uma apartação “supra planetária”. Gigantes como Hollywood, HBO, Fox, Netflix etc. cumprem papel fundamental na legitimação desse imaginário. A imensa produção e circulação de mercadorias sob o controle das corporações da indústria audiovisual se consolidou como um dos principais instrumentos da guerra imperialista. Mas falar de exploração molecular-digital implica novamente em reconhecer que o caráter global e capilarizado dessa indústria corresponde não apenas a um fenômeno marcado pela fusão do uso militar e civil de tecnologias avançadas, mas também pela progressiva flexibilização e precarização do trabalho. Em meio à *dissolução do estado de bem-estar social* e a queda do padrão de consumo nos países centrais, a perspectiva de combate do Império busca obsessivamente a consolidação da alienação das massas, materialmente atomizadas e aparentemente impotentes diante da percepção imediata de injustiça que experimentam. Há pelo menos quatro décadas parcelas cada vez maiores da população mundial vêm sendo doutrinadas a compreender o mundo neoliberal do trabalho como experiência sacrificial e bélica. A pobreza e as demais dificuldades materiais precisam ser dissolvidas no fanatismo, onde a visão de mundo apresenta traços “mágico-religiosos” e se orienta nos termos de um sentimento de soberba ou fracasso individual, liderança ou incompetência na *guerra santa e tecnológica de todos contra todos* – reproduzindo assim a mesma lógica que rege a economia política capitalista, determinada por uma gama de esferas de comando *high tech* e belicistas – muitas vezes à sua própria revelia. Sob a ótica de Stephen Graham, o *novo regime de dominação* (raramente racionalizado até as últimas consequências) é o *regime de guerra híbrida*: processo de *militarização* atravessado pelas sociedades contemporâneas que, de fato, parece não ter precedentes:

“a colonização da prática e do pensamento urbanos por ideias militarizadas de ‘segurança’ não tem fonte única. Aliás, essa colonização emana de uma gama complexa de origens, que englobam

¹¹ Cf. KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988. Adilson Mendes, a propósito da arguição, destacou que o horizonte da pesquisa apresenta afinidades com a obra de Kracauer e que poderia trazer no título, ao invés de “Terra arrasada”, “De Nascimento a Bolsonaro” ou “De capitão a capitão”. Guardadas as devidas proporções, a perspectiva do trabalho se aproxima de algumas prerrogativas utilizadas por Kracauer quando o crítico imbrica, no decorrer da República de Weimar, a ascensão do nazismo ao cinema alemão produzido na época.

vastos complexos industriais multinacionais que se estendem para além dos setores militar e de segurança para abranger as indústrias da tecnologia, da vigilância e do entretenimento; um leque amplo de consultores, laboratórios de pesquisa e universidades corporativas que vendem soluções como balas de prata para solucionar problemas sociais complexos; e uma complexa massa de pensadores militares e de segurança que hoje argumentam que a guerra e a violência política se concentram esmagadoramente nos espaços e circuitos cotidianos da vida urbana”¹².

O novo urbanismo militar – próprio do tempo “*em que a humanidade se tornou uma espécie predominantemente urbana pela primeira vez em seus 150 mil anos de história*”¹³ – afirma-se como aurora da *ordem ultra tecnológica* do Capital; por isso, em termos imaginários, encontra na *ficção científica* uma potente forma de expressão de sua realidade e atualidade históricas. Com efeito, a revolução científica, quando reconhecida na sua dimensão planetária, adensa ainda mais as dificuldades dos estudos sobre a cultura em geral. O que dizer, então, da experiência cinematográfica brasileira recente? Afinal, sobredeterminado pelos recentes incrementos da superestrutura, o que representaria o modesto cinema nacional diante do armamento bélico que a indústria audiovisual do Império dispõe – bastante superior em tecnologia, abundância e alcance?

* * *

Em certo sentido, se antes mesmo da crise de 2008 a degradação da experiência social no centro do capitalismo, motivada principalmente pelo processo de desindustrialização dos países desenvolvidos, levou as imaginações locais e estrangeiras ao sentimento de “*brasilianização do mundo*” (como atinou Paulo Arantes, em 2001¹⁴), as correspondências dessa *internacionalização da desordem* no campo e na cidade em escala planetária de um modo ou de outro acabaram por incidir – também em termos mundializados – como tendências de imaginário industrialmente formalizadas: *produtos audiovisuais globais*. Durante as duas últimas décadas, o drama do “*mundo do trabalho*” – com recorte nas camadas “*médias*”, por exemplo – serviu de mote ao cinema tanto aqui quanto no estrangeiro, com afinidades muito maiores do que se

¹² GRAHAM, Stephen. *Cidades sitiadas: o novo urbanismo militar*; trad. Alyne Azuma. – 1. ed. – São Paulo: Boitempo, 2016, p.37.

¹³ Idem, *ibidem*, p. 27.

¹⁴ Cf. ARANTES, Paulo. “A fratura brasileira do mundo”, em *Zero à Esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004.

costuma assinalar; diretamente interessados em denunciar os efeitos da crise neoliberal que atinge amplas parcelas da classe trabalhadora europeia, muitos filmes do centro apresentam estranha familiaridade com produções nacionais: isso ocorre, por exemplo, em *Trabalhar Cansa* (Juliana Rojas & Marco Dutra, 2011), *Os Inquilinos – Os incomodados que se mudem* (Sérgio Bianchi, 2009), *O som ao redor* (Kleber Mendonça, 2013) e *Que horas ela volta?* (Ana Muylaert, 2015). O segundo capítulo deste estudo trata disso, afinal, ele busca apresentar em perspectiva a figuração confusa da luta de classes própria da vida urbana nacional e suas ressonâncias com a experiência social no seio das decadentes nações do Velho Mundo (até pouco tempo, “protetorados” do igualmente *decadente* Império Americano) e do próprio cinema hollywoodiano. São filmes em que ganham destaque os embates entre frações da classe trabalhadora: tratam, explicitamente, da desagregação ou do acirramento da socialização entre camadas subalternas ou lumpemproletarizadas e as que costumam se ver acima em função de seu predomínio nas profissões liberais, nos cargos de coordenação ou chefia dentro das empresas, nos empreendimentos capitalistas “bem-sucedidos” de pequeno e médio porte ou no trabalho formal aparentemente “estável”. Ainda no mesmo capítulo, o documentário de interesse didático e investigativo sobre os “valores” da classe trabalhadora brasileira será utilizado para ampliar a discussão acerca do modo de compreensão dos de baixo a respeito das condições materiais e políticas de existência do passado em comparação às proporcionadas pela era Lula, através do cotejo de *Peões* (Eduardo Coutinho, 2002) e *Família Braz – Dois tempos* (2010). Por certo a mediação periférica pesa na análise. Parte do esforço empreendido no estudo foi revisitar e analisar a ideologia lulista e toda a expectativa em torno da vitória em 2002, retroalimentada posteriormente pela decolagem imaginária própria dos anos “gloriosos” (2007-2012). Do mesmo modo, não há como dissociar da era Lula as consequências da *crise* no bojo do Capital (em síntese, o desencontro histórico do sonho neodesenvolvimentista brasileiro com o desmoronamento por completo das bases que ergueram o *welfare state*, o que em si já anunciava um péssimo prognóstico ao centro e à periferia). Nesse sentido, *planeta favela* seria a expressão mais aguda do processo de lumpemproletarização das populações do Sul Global, arrasamento que encontra na “fratura brasileira do mundo” a contraface da precarização nos chamados países centrais. Não por acaso, os filmes reunidos no capítulo 2 e no próprio conjunto da tese, além da exploração dos conflitos de classe, apresentam inadvertidamente interesse em

retratar a experiência social brasileira contemporânea como um *processo de transformação* da realidade – em chave triunfalista, vacilante, crítica ou difamatória.

Contudo, outras tramas do entrelaçamento da periferia com o *centro nervoso do sistema* se organizam: a pulverização bélica de filmes e séries de *ação* transfigura a guerra do Capital contra o Trabalho em aventura polícial, enigmas de detetive, combates sangrentos contra narcoguerrilhas latino-americanas, milícias africanas ou terroristas do mundo islâmico, conspirações nas principais cúpulas de governo, batalhas interplanetárias, sagas de vampiros e zumbis e até confrontos de ordem sobrenatural – os quais, via de regra, fusionam o avanço tecnológico a cosmovisões maniqueístas, míticas e imperialistas. Curiosamente, a produção brasileira mais alinhada ao repertório belicista do Império Americano (com intenção de “super-realismo” muito embora estruturalmente forjada dentro dos moldes clássicos do *western hollywoodiano*) terminava por conquistar (até as produções evangélicas surgirem) o posto de recordista de bilheteria do cinema nacional de todos os tempos – *Tropa de Elite 2 – Agora o Inimigo é Outro*. Objeto de análise no primeiro capítulo, submetido a uma espécie de esquadrinhamento formal e social, o filme se revela *produto imperialista de impacto político* em nada desprezível. Este ímpeto devastador próprio dos tempos da pilhagem neocolonial, moralmente reinstaurados e celebrados em *Tropa de Elite 2*, reaparece em *Branco Sai, Preto Fica* (2016) e *Era uma vez em Brasília* (2017), muito embora decantados como *imaginação insurgente* e *ficção científica*, ambos produtos do cineasta periférico Adirley Queirós. Os filmes periféricos se afirmam como devaneios de superação, forçando a outra ponta do arco de polarizações e recuos dos imaginários em disputa nos termos do urbanismo militar contemporâneo; produzidos no momento de acirramento e polarização local e mundial, figuram como foco principal do terceiro capítulo. Ao contrário da adesão ao autoritarismo exaltada pela figura de Capitão Nascimento (Wagner Moura), ganha luz a imaginação produzida por trabalhadores (e artistas) precarizados da Ceilândia que ousam sonhar com o controle dos meios de produção ultratecnológicos da indústria audiovisual – o que os coloca, por assim dizer, não apenas como alvo dos batalhões de operações especiais, mas, sobretudo, na mira dos robôs de *Elysium*.

O escopo escolhido no estudo, com efeito, representa um determinado recorte dentro de universo maior, mas, inevitavelmente, encontra no imaginário despertado pela era Lula sua base e mesmo sua efetiva demonstração. Em síntese, todos os filmes tomados para análise esboçam homologia com formas sociais hegemônicas ou contra-

hegemônicas, expressões cinematográficas características de boa parte dos embates políticos dos últimos vinte anos. Com alguma pretensão de totalidade, as análises demarcam os compassos da luta de classes pressionada pelas relações sociais – *internas* – de produção e pela economia política da guerra imperialista. A dificuldade se encontra na separação e identificação dos elementos por assim dizer internos aos filmes, mas, por outro lado, sem desprezar suas conexões com a cultura e política de caráter superestrutural parcialmente mundializado. Ao mesmo tempo, as imbricações com o plano do imaginário social (nacional e estrangeiro) e suas linhas de força mais decisivas obriga certa generalização das figurações de modo a compor uma constelação de filmes que configure, ao menos, o esboço de um desenho de época.

Em última instância, a recente intervenção de “inteligência” militar dos Estados Unidos na América Latina resulta da ameaça concreta de redução de seu poder. Nesse sentido, é digno de nota o fato de Raúl Zibechi (importante intelectual e militante uruguaio, certamente entre os maiores estudiosos e críticos do *subimperialismo brasileiro* praticado na América Latina e no continente africano durante o lulismo¹⁵) ter publicado – um ano após o *impeachment* – contundente denúncia acerca da atuação determinante de *Washington* na queda de Dilma Rousseff e, sobretudo, na prisão do Vice-Almirante Othon Luiz Pinheiro da Silva. Ao contrário do que ainda defendem alguns setores da esquerda brasileira autoproclamada como “radical”, para Zibechi a “Operação Lava-Jato” foi sim intervenção neoimperialista cirúrgica: “*a questão não é a corrupção, senão a necessidade de deitar abaixo um projeto de longo prazo que sonhava modificar a relação geopolítica de forças sem arriscar-se a um combate*”¹⁶. A mais recente presença dos Estados Unidos no Brasil¹⁷ consolidada pelo *impeachment* de Dilma Rousseff se desdobra em destruição do resto de Estado e direitos sociais e trabalhistas, intervenção cada vez mais ostensiva das Forças Armadas contra a população civil, entrega aos estrangeiros das maiores reservas de floresta, água e petróleo, abandono integral do projeto de soberania, absolutismo garantido ao Supremo

¹⁵ Cf. ZIBECHI, Raul. *Brasil potência: entre a integração regional e um novo imperialismo*, coord. trad. Carlos Walter Porto-Gonçalves, Rio de Janeiro, Consequência, 2015.

¹⁶ Idem, *O fim de um sonho*. *Revista Eletrônica Passa Palavra*, 21/08/2017 (Disponível em: <http://passapalavra.info/2017/08/114847/>).

¹⁷ As incursões diplomáticas e militares dos Estados Unidos no Brasil vêm de longe (século XIX) e foram mapeadas com afinco por Moniz Bandeira. No mais, para os que se preparam permanentemente para a Revolução, resta a confiança de que, em algum momento, o proletariado brasileiro repita a reação que teve a partir da aurora da Primeira República: “*Antes, no Império, o Governo evitava os Estados Unidos, enquanto o povo os olhava com esperança e admiração. Depois, com a República, tanto mais o Governo se aproximava dos Estados Unidos tanto mais o povo os recusava, desconfiado e hostil*”. Cf. *A presença dos Estados Unidos no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1973, p.205.

Tribunal Federal e disseminado em todos os tribunais, distribuição mafiosa de montanhas de divisas públicas a cada processo de “negociação” no Congresso, mobilização e aliança de grupos neofascistas com bases policiais, ruralistas e evangélicas, criminalização e condenação política de Lula e de toda a esquerda, aumento da fome, da mortalidade infantil, dos homicídios e do desemprego em massa, acompanhado de eleições fraudulentas e ostensivamente controladas pela repressão, cinismo e desmoralização totais por meio da imprensa corporativa e sobretudo pelas chamadas *fakenews* disparadas em massa nas redes sociais – é possível que muito em breve surjam iniciativas de neutralização total das “forças oponentes”, ou seja, investidas em que objetivo final é a eliminação das condições materiais e legais de existência do conjunto da esquerda. As eleições de 2018, nesse sentido, não passam de mais uma etapa desse processo progressivo de intervenção, que se move por meio de “aproximações sucessivas” – e sinalizam a militarização e judicialização totais da gestão da luta de classe por aqui. O problema é que não se trata apenas da tradicional sanha expansionista dos Estados Unidos, mas, sobretudo, de uma resposta emergencial à *presença chinesa* que viceja no Brasil e no restante do planeta (que poderá permanecer *favela*, porém, imperialmente *made in China*):

“Ao assumir o papel de grande fábrica do mundo, o país criou dinâmicas decisivas que radicalizaram a divisão internacional do trabalho, descentralizando a indústria, por um lado, e também desindustrializando e reprimarizando várias economias, impulsionando uma grande demanda de recursos naturais, o que vem, por sua vez, reconfigurando uma divisão internacional da natureza: ao longo da última década, a demanda chinesa foi o principal fator responsável pela alta dos preços internacionais das commodities e consolidou-se como motor da expansão da indústria extrativa em nível global. A China é atualmente a segunda maior economia do mundo, uma potência geopolítica e econômica e o maior comprador internacional de matérias-primas”¹⁸.

A motivação do argumento não é trivializar a análise internacional da conjuntura em detrimento da dinâmica interna – a qual sofre investidas transnacionais embora sendo ela própria também ‘causa-motora’ de violências estruturais típicas da periferia. Sem sobreposições, o caminho escolhido é pensar as duas instâncias – centro e periferia – reconhecendo-as como reais trincheiras da disputa imperialista, desiguais e atualmente (em função da guinada produtiva chinesa a partir do fim dos anos 90) mais dinâmicas

¹⁸ MORENO, Camila. *Brasil made in China: para pensar as reconfigurações do capitalismo contemporâneo*. São Paulo, Fundação Rosa Luxemburgo, 2015, p.12.

do que nunca, atuando em combinação e inexoravelmente atravessando uma nova sorte de crises, guerras e pré-revoluções. Por definição, condicionado pela trajetória histórica que o antecede e em grande medida informa, o neodesenvolvimentismo da era Lula conjuga reordenações neoliberais da estrutura e, conseqüentemente, também da superestrutura. Gerindo a pobreza e “fortalecendo” o mercado interno, esse neodesenvolvimentismo buscou incrementar os setores estratégicos da indústria bélica nacional e conciliar os interesses dos principais segmentos da burguesia (quase todos subalternos ao imperialismo) – medidas pactuadas no “fio do bigode”, tendo por objetivo *o permanente fortalecimento da presença e do poder do Brasil no cenário internacional*. Ocorre que no século XXI apenas a combinação do ideário democrático-popular (que deu corpo ao Partido dos Trabalhadores) junto ao fenômeno de popularização da figura presidencial de Lula (2003-2010) entre as camadas mais exploradas e humilhadas do país (o “subproletariado”, nas palavras de André Singer¹⁹) poderia impulsionar o projeto neodesenvolvimentista aos patamares efetivamente atingidos, caminhando em frentes antagônicas e chegando aos extremos. Em resumo: de um lado, recuo ou moderação na realização das chamadas “reformas de base” combinado a um novo modelo de financeirização e intervencionismo militar, com direito à bolha imobiliária, invasão do Haiti e posterior implementação de Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) no Rio, uso da Força Nacional e do Exército em Jirau e Belo Monte – ou seja, endividamento dos pobres, guerra aos favelados de Porto Príncipe e dos morros cariocas, repressão pesada aos operários das megaobras, massacre de camponeses, ribeirinhos, quilombolas e indígenas. De outro lado, 40 milhões de brasileiros retirados da fome, aumento substancial do salário mínimo, geração massiva de emprego formal (na maioria, precarizados), popularização da “casa própria”, subsídio material à “agricultura familiar” nos assentamentos rurais e expansão considerável dos serviços da Rede de Proteção Social, com ênfase na Atenção Básica de Saúde e na Rede Federal de Ensino Tecnológico e Superior, além da ampliação do acesso – subsidiado pelo Estado – às universidades privadas via Prouni²⁰.

¹⁹ Cf. SINGER, André. *Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador* – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

²⁰ Através da nacionalização da Estratégia Saúde da Família (por vezes gerida pela iniciativa privada) e da construção de Institutos e Universidades Federais, não raramente pulverizados nas regiões mais atrasadas (em termos materiais e de acesso ao conhecimento artístico e científico em geral), além de respaldados pela “territorialização” do saneamento básico e da energia elétrica, tais “equipamentos” e programas de inclusão começaram a desestabilizar os poderes regionais de tipo oligárquico – os quais ainda carregam muitos dos traços do coronelismo do passado.

A contextualização ajuda a dimensionar o *turbilhão de expectativas e frustrações* que tomou conta do país e interferiu na produção cinematográfica durante a era Lula; tensionados de ponta a ponta, os dilemas do pacto lulista foram amplamente explorados pelo cinema recente. Quando prestando contas ao campo dito “progressista”, no plano geral o PT reconhecia a necessidade de resolução das mazelas estruturais; setores mais à esquerda (junto aos movimentos sociais, sindicatos e outras organizações coordenadas pela Frente Brasil Popular) disputaram e em muitos aspectos perderam para a “governabilidade” – a garantia do agronegócio, da mídia corporativa, das “campeãs nacionais” e do capital rentista. Fatalmente o *pendor à soberania popular sem organização revolucionária* repercutiu no imaginário social. Conciliando com a China, a Rússia e os Estados Unidos, o Itamarati articulava a recolocação internacional da Nação e dos *países emergentes* adotando uma política externa “ativa e ativa”²¹; em meio ao declínio do Império Americano, nossa diplomacia chegou a alçar maiores voos e exatamente por isso foi abatida pelo golpe de 2016, consolidando assim a derrota do modelo neodesenvolvimentista. Os parâmetros limitados (embora significativos) do sentimento de elevação das condições materiais da classe trabalhadora e do lumpemproletariado no Brasil da era Lula derivam em larga medida dessas contradições – e, para retomar o que foi dito anteriormente, vem daí a gama de filmes cujo interesse em torno do “novo” projeto nacional é manifesto em abordagens profunda ou moderadamente críticas, além das abertamente entusiastas. No comando de cargos decisivos do poder Executivo, os “quadros do Partido” lançaram mão de diferentes “táticas” (às vezes por opção, às vezes por total desvantagem de força); acossada por todos os lados, imprimiu o ritmo acelerado de negociações orientadas internamente pelas *tecnologias neoliberais de gestão da pobreza* em articulação com uma *nova doutrina de segurança nacional* – sombras do velho projeto desenvolvimentista que nos seus diferentes matizes jamais abandonou a busca pelo avanço de patamar no concerto das nações. A “janela de oportunidades” escancarada durante os anos de *frenesi* em torno do “Descobrimento do Pré-Sal” consagrou o casamento com o programa nuclear *made in Brazil* (“genuinamente” *nacional e soberano*). A omissão da maior parte da direita e da esquerda diante da corrida neodesenvolvimentista em busca do *submarino nuclear* capaz de redimensionar nosso *poder de dissuasão* na defesa da “Amazônia

²¹ AMORIM, Celso. *Teerã, Ramalá e Doha: Memórias da Política Externa Ativa e Altiiva*. São Paulo: Saraiva, 2015.

Azul”²² ficou escamoteada e por vezes recalcada pelo *ódio aos pobres* (por parte das camadas sociais médias ou mais abastadas), assim como por uma certa fantasia de *revanchismo social* (por parte dos de baixo)²³. Durante a era Lula superar o atraso nacional parecia uma missão palpável a muitos, corroborada pelas sucessivas vitórias eleitorais que mantinham o PT na presidência da República, muito embora apresentando certa “disritmia” nos resultados das eleições para o executivo e o legislativo estaduais e municipais – picos de expansão e contração do número de representantes eleitos sob a legenda do Partido, visivelmente despencando a partir de 2014 – o que fatalmente contribuiu na preparação do terreno “institucional” necessário ao *impeachment*. Vale repisar: pouco mais de treze anos de PT no poder Executivo proporcionaram conquistas à população mais sofrida do país, porém, descumprindo com a promessa de realização das reformas mais profundas que impulsionariam o Brasil, de fato, ao avanço de patamar. Os erros foram fatais e contribuíram para uma conjuntura progressivamente hostil (principalmente a partir de junho de 2013). Em síntese, a incapacidade do Partido e sua base empurrarem o país na direção do socialismo durante o intervalo inusitado de pouco mais de uma década em que a esquerda esteve no “poder” – somada à incapacidade de reversão do golpe – refletem, em última instância, o fracasso do “programa democrático-popular” (ao menos na sua dimensão de disputa institucional dentro dos moldes da Nova República). As oposições de esquerda, setores internos ao

²² Extraído do site oficial da Marinha do Brasil: “*Há quem diga que o futuro da humanidade dependerá das riquezas do mar. Nesse sentido, torna-se inexorável o destino brasileiro de praticar sua mentalidade marítima para que o mar brasileiro seja protegido da degradação ambiental e de interesses alheios. Na tentativa de voltar os olhos do Brasil para o mar sob sua jurisdição, por ser fonte infindável de recursos, pelos seus incalculáveis bens naturais e pela sua biodiversidade, a Marinha do Brasil criou o termo “Amazônia Azul”, para, em analogia com os recursos daquela vasta região terrestre, representar sua equivalência com a área marítima*”. (Cf. <https://www.marinha.mil.br/content/amazonia-azul-1>).

²³ Reatando com a temática de *Abril Despedaçado*, *O som ao redor* está entre os filmes “lulistas” mais representativos do veio imaginário marcado pela rixa e pela revanche que até 2012, como projeção ideológica lulopetista, confundia-se também com a sensação de empoderamento nacional-popular. Na visão de Ivone Daré Rabello, a *vingança* que estrutura toda a trama do filme pernambucano seria representativa do triste fim de uma nação que após 1964 segue permanentemente bloqueada: “*A forma artística, que, insisto, figura a contemporaneidade como resultado da derrota de uma possibilidade histórica de transformação e testemunha a plena inserção do Brasil na órbita da ordem mundial, realimentando a reprodução do capital, das injustiças e dos temores de classe, anseia por mudanças. Sem ruptura radical entre o passado e o presente, iniquidades continuam, bem como a promiscuidade entre o tradicional e o moderno, que o prolonga. Não há desagregação, mas agregação sob a lógica mercantil e, do lado dos oprimidos, aumento da rivalidade ressentida. Os conflitos e a iminência deles, nas fantasmagorias das classes média e alta, vinculam-se ao revanchismo vingativo*”. (Cf. RABELLO, Ivone Daré. “*O som ao redor: sem futuro, só revanche?*”, in: *Novos Estudos: Cebrap*, n.101, março de 2015, p. 101-102). Interessante notar que a relação combinada entre os fatores nacionais e estrangeiros definida pelo Golpe de 64 e ratificada pelo processo de redemocratização (conquista popular tutelada pelos militares e pela burguesia e rapidamente enfraquecida pelo neoliberalismo já no início dos anos 90) fez da “*plena inserção do Brasil na órbita da ordem mundial*”, ao longo da era Lula, o índice de seu “sucesso” e ao mesmo tempo seu próprio fracasso.

partido, movimentos sociais e muita gente do povo sofreu e pagou caro durante os anos de “hegemonia lulopetista”. Tomando apenas o cenário restrito às esquerdas, tais desgastes prejudicaram ainda mais a defesa de Dilma em meio ao *impeachment*, quando muitos sequer desconfiavam do que estava por vir. Em certo sentido, muita gente confundia “não aprovar seu governo” com “não lutar contra o golpe”. Parte das raízes desse conflito está no sentimento de falência da via eleitoral (do ponto de vista de amplos setores da população), cenário agravado pela absoluta insistência dos dirigentes do PT em continuarem seguindo por essa trilha quase que exclusivamente. No outro extremo, posições discursivamente radicais, porém, desarticuladas de movimentos de massa organizados e dos próprios trabalhadores – ou seja, completamente condenadas ao fracasso. A confusão, por certo, tem relações com 2013. Capturando as “jornadas de junho” ao diluir a pauta dos 20 centavos na “indignação” verde-amarela (confusa e amorfa), a insurgência popular abala não apenas as bases do “consenso” provisoriamente consolidado pelo pacto lulista de acomodação “democrática” dos interesses das classes, como também sinaliza a corrosão das estruturas de controle social que davam sustentação à Nova República.

Os filmes escolhidos respondem a essa conjuntura e servirão para repertoriar certa variedade de figurações dos conflitos de classe e da profundidade de adesão ou ruptura ao imperialismo e seus mandamentos neoliberais. A situação peculiar de crise estrutural do sistema capitalista e reordenação geopolítica evidenciada já na passagem do novo milênio acabou por ampliar ainda mais o peso da chegada do PT à presidência do Brasil, o que fatalmente interferiu nos quatro continentes – repercussão acanhada perto do que seria necessário, mas, ao mesmo tempo, bastante incisiva diante da postura subalterna dos antecessores (com poucas exceções) ao longo da maior parte da história da diplomacia brasileira. Todos os filmes que configuram propriamente o foco das análises e relações apresentadas ao longo deste estudo em alguma medida são “conscientes” da função social e política que pretenderam desempenhar. Esse aspecto é fundamental pois sugere que o fenômeno adquiriu traços iniciais de *formação*: diálogo, negação, influência, confronto, incorporação, elaboração e síntese. A comunicação entre filmes e cineastas (alguns militantes), respaldada por um pequeno círculo de críticos (acadêmicos ou ligados à mídia corporativa), pela distribuição e visibilidade razoáveis (com presença nos festivais do estrangeiro) e pelo número de espectadores (nem sempre grande, muito embora considerável e acima de tudo *cativo*) acabou por sedimentar *base para reflexões de dimensão pública e ordem nacional*.

A necessidade de elaboração crítica desse debate acabou por orientar a tese em termos estruturais. Em suma (para arrematar o que já havia sido indicado), dos extremos à direita e à esquerda e matizando posições “intermediárias”, parte das variações do imaginário cinematográfico próprias da era Lula terminaram agrupadas em capítulos de acordo com suas afinidades estéticas e políticas, em alguns casos realçadas nas suas figurações internas por meio de análises comparativas – quando o que se busca são as características mais gerais.

O capítulo 1 (*Paz é Guerra*) faz crítica ao cinema de estrutura industrial e determinação imperialista; a primeira parte toma *Tropa de Elite 2* como condensação maior do processo de *militarização do imaginário e da política* típico das grandes metrópoles neoliberais em franco *processo de lumpemproletarização*; além disso, estabelece relações com a produção audiovisual reacionária em termos mais abrangentes, abarcando outras manifestações como o documentário *5 Vezes Pacificação* (Rodrigo Felha, Cadu Barcellos, Luciano Vidigal e Wagner Novais, 2012), programas de TV policiaiscos, além de videoclipes e demais subprodutos que infestam especialmente as redes sociais.

O capítulo 2 (*Engajamentos da Classe*) estabelece comparações com vistas a apreender, de um lado, os resíduos de revolta, insubordinação, inadaptação ou resistência diante das condições materiais impostas e, de outro, desvendar fantasias, medos e ilusões que, resultantes da divisão social do trabalho, determinam os *graus de ciência, competição, dominação, adoecimento e morte da própria classe trabalhadora*; atinada aos acontecimentos do centro e da periferia, importante ressaltar a função desempenhada pelo tempo histórico nessa filmografia, seja na expressão ficcional, seja no documentário: *Quanto vale ou é por quilo?*, *Os Inquilinos*, *Trabalhar Cansa*, *O som ao redor* e *Que horas ela volta?* entroncam nos *quase quatro séculos de escravismo* sua fundamentação e por isso são cotejados; outra abordagem reúne *Peões* e *Família Braz – Dois Tempos*, os quais *colocam em cena trabalhadores brasileiros concretamente herdeiros da acumulação primitiva dos tempos coloniais* – muito embora, a partir de um recorte temporal que, em contraste à regra geral, encontra na histórica *formação do Partido dos Trabalhadores e sua trajetória no poder sua questão de fundo*. Ainda no segundo capítulo, uma última variante bastante problemática e orientada à contundência nas críticas aos (des)caminhos da esquerda remanescente do golpe de 64 – o *niilismo de Jogo das Decapitações* (Bianchi, 2013) a indiciar certa *crise de consciência* (e de socialização) entre a intelectualidade de esquerda, a classe trabalhadora e a juventude

acadêmica precarizada – *fração absorvente do que há de melhor e de pior nos dois polos tradicionalmente em oposição: o intelectual e o povo*. Submetida ao império da *visão deceptiva do mundo*, não deixa de ser sintomática de um processo de disputa ideológica que, não raramente, impõe o esmagamento de imaginários de superação do Capital.

No terceiro capítulo (*Imaginação e Explosão*) examinamos a produção “periférica” e em algum sentido militante, a qual apresenta *voltagem peculiar, dotada de elementos subversivos à ordem vigente embora eminentemente autorais*. Filmes de menor orçamento (e, por vezes, maior complexidade artística), destacam-se como produtos de um circuito cinematográfico contra-hegemônico: em Recife, *Pacife* (Marcelo Pedroso, 2009) e *Um lugar ao Sol* (Gabriel Mascaro, 2009); nas quebradas mineiras, *Vizinhança do Tigre* (Affonso Uchôa, 2014) e *Baronesa* (Juliana Antunes, 2017); mas, acima de todos, o *percurso de enfrentamento imaginário* produzido na periferia do Distrito Federal e cristalizado na filmografia de Adirley Queirós, especialmente em *A cidade é uma só?* (2011), *Branco sai, preto fica* (2014) e *Era uma vez em Brasília* (2017).

Apreciando o conjunto o leitor poderá compreender a “natureza” dos imaginários intencional ou espontaneamente evocados, sua fatura enquanto caminhos de compreensão das contradições do cinema durante o lulismo, em consonância ou tensionamento frente à guinada do novo imperialismo no mundo. Todavia, em se tratando de uma experiência recente de imaginação inextrincável do processo de construção e disputa de ideários nacionais no decurso da era Lula, iniciamos nosso prólogo com um breve balanço da relação entre as artes e a formação do *nacionalismo democrático-popular brasileiro* que em grande medida forjou ideologicamente o nascimento do próprio Partido dos Trabalhadores, com ênfase nas manifestações contemporâneas imbuídas e, ao mesmo tempo, radicalmente críticas a essa tradição. É justamente no combate a este “passado” ou na sua evocação em larga medida politizada que os filmes escolhidos para compor as análises contidas no conjunto da tese se revelam em termos mais amplos. Assim, *Cronicamente inviável* (Sérgio Bianchi, 2000) e *Serras da Desordem* (Andrea Tonacci, 2006) foram tomados como balizas de problematização acerca do papel desempenhado pela cultura no processo de *formação da ideia de nação brasileira* (processo que encontra no Romantismo e na dialética das fases do Modernismo seus momentos de maior potência). Por outro lado, por se tratarem de dois filmes lançados, respectivamente, no ocaso da era FHC e nos

primórdios da era Lula, contribuem para estabelecer uma *baliza comum*, a partir da qual alguns dos principais problemas, contrastes e linhas de continuidade de certas vertentes da imaginação cinematográfica que prosperou na Nova República podem ser melhor dimensionadas.

Por último, o Epílogo (*Aos que virão*) toma partido arrancando consequências das figurações decifradas; marcado pela conjuntura, expõe tendências e traça problemas a serem inevitavelmente encarados e, com sorte, testados em meio ao *novo urbanismo militar*.

Prólogo

NAÇÃO PÓSTUMA

Serras da Desordem (Andrea Tonacci, 2006) está para o *indianismo romântico* assim como *Cronicamente inviável* (Sergio Bianchi, 2000) para o *modernismo da “fase heroica”* – e vice-versa. Nos dois casos, filmes que procuram verter pelo avesso alguns elementos próprios de movimentos artísticos decisivos à construção do imaginário nacional – com vistas a superá-los não exatamente em elaboração estética, mas, sobretudo, recolocando alguns de seus termos e desdobrando-os em negatividade à luz do contemporâneo (portanto, aparentemente refratários a qualquer sorte de nacionalismo). No modo de figuração da personagem Carapiru, diferente da moldura edulcorada, pitoresca e esteticamente “fora de lugar” que José Alencar reservara ao indígena em *Iracema*, *Serras da Desordem* faz da figura do nativo o Outro que atua como centro de gravidade, definindo peso e sentido às demais representações (jagunço, sertanejo, antropólogo, cineasta etc., contudo, sem deixar de imbricar o “progresso civilizatório” Ocidental como um todo e sua relação com os povos originários que habitavam os continentes transformados em Colônia). Em função disso, a trajetória do indígena é projetada para ressaltar certa perspectiva “oculta” de interpretação da história do Brasil, antagônica à ideologia da *integração nacional* ou do “país do futuro” tradicionalmente bandeirante, romântica, positivista ou desenvolvimentista: *modos militares* de “compreender” os nativos. Assim, a montagem do filme configura uma perspectiva que atravessaria a contrapelo e de modo descontínuo não apenas a trajetória de Carapiru, mas também faz alusões que remetem à “violência originária” trazida pela invasão portuguesa e, sobretudo, à dimensão do desenvolvimentismo dos militares, delimitando certo interesse em pautar a história da formação nacional, especialmente os principais arranques e solavancos de *modernização conservadora* próprios do período inaugurado pelo golpe de 64. Por sua vez, *Cronicamente inviável* retoma o impulso de imersão cultural e territorial no “Brasil profundo” característico de *Macunaíma* – muito embora o pervertendo única e exclusivamente no sentido do *desvelamento da degradação social*. Transfigurando a expressão multifacetada do “*herói sem nenhum caráter*” desenhada por Mario de Andrade²⁴ na personagem de Alfredo (*intelectual niilista* e traficante de órgãos, capaz de produzir *juízos sombrios* a partir das impressões que absorve e ruma durante suas viagens a diferentes regiões do país), Bianchi

²⁴ Arthur Vonk apresenta uma leitura original, empenhada e bastante crítica em torno da decifração da “crise de consciência” que se expressa, a partir do Modernismo, como representativa da *condição ambivalente do intelectual brasileiro*. No que se refere ao “turismo pedagógico” de Mário de Andrade, que parece ser um dos alvos de Bianchi em *Cronicamente inviável*, sugiro a leitura do *excursus* “Turista em trânsito” (Cf. *Ao rés do chão, sem chão: Drummond e a crônica moderna brasileira*, Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, 2013).

submete uma certa ideia de “sociedade brasileira” à *ótica do intelectual vigarista*, afinal, ainda que sutilmente desinflacionada pelos planos desprovidos de intervenção da voz *over* da personagem, a *perspectiva corrosiva* – e corroída – faz da corrupção e da ausência de dignidade absolutas que se multiplicam em todas as relações sociais seu esteio, estruturação fílmica garantida pelo fluxo contínuo de *sketchs* desconcertantes em vista do teor de exposição e denúncia das formas locais de dominação. Desse modo, o filme percorre o Brasil pré-determinado à *demonstração da violência como princípio elementar da socialização brasileira*²⁵, enquanto Tonacci problematiza a formação nacional por meio da *formalização* – por contraste – *da barbárie enfrentada pelos povos originários*.

Com efeito, mesmo com muitas diferenças estéticas e políticas é possível notar em ambos certa *consciência sui generis do país* – o que provoca reencontros e rupturas com o imaginário nacional de outrora, dominado pelos teores críticos destilados pela *tradição progressista nacional*. Em perspectiva histórica, tendo a literatura romântica como germe, o acirramento dos debates em torno do “nacional- progressismo” brasileiro atravessa a segunda metade do XIX, desenvolve na virada do século e atinge seu apogeu entre os anos de 1930 e 1968 – contagiando os partidos de esquerda, os círculos artísticos e alguns setores da burguesia industrial e da intelectualidade oriunda das camadas médias (em geral, funcionários da burocracia). Nesses “anos dourados” de progressismo nacional, circulando por todas as direções e em quase todos os sentidos as correspondências entre a crítica, as letras e as artes em geral pulsavam revigoradas pelo “*sopro de radicalismo intelectual e análise social que eclodiu depois da Revolução de 30*” – como escreve Antonio Candido ao prefaciá-lo, em 1967, o significado de *Raízes do Brasil* naquela conjuntura²⁶. Aliás, um dos aspectos decisivos dessa tradição (no âmbito da crítica, por certo Antonio Candido figura como um dos principais representantes²⁷) é

²⁵De acordo com Ismail Xavier, *Cronicamente inviável* constrói uma certa fisionomia nacional em que a “*violência está em toda parte, às vezes como maneira de conduzir os negócios, às vezes como expediente de sobrevivência encontrado pelos pobres dentro da guerra civil não-declarada em que estamos todos encurralados*”. XAVIER, Ismail. “O concerto do ressentimento nacional”. *Sinopse*, São Paulo, ano IV, n. 8, p. 35-37, abr. 2002.p.36.

²⁶HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.09.

²⁷Para uma análise detalhada das imbricações históricas e metodológicas que participaram da construção do ponto de vista crítico de Antonio Candido, ver ARANTES, Paulo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992; Idem. “Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo” in ARANTES, Otilia e Paulo. *Sentido da formação*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997. Ver também SCHWARZ, Roberto. “Originalidade crítica de Antonio Candido”, *Novos Estudos*, 32, março de 1992.

o reconhecimento de que para interpretar o sentido de algumas de nossas principais obras literárias será imprescindível encarar uma série de ambivalências e hibridizações, espécies de “anomalias” locais²⁸. Tal condição exigia criatividade teórica e vigor produtivo suficientes para dar conta da invenção de um jeito propriamente científico de compreender o Brasil (do ponto de vista periférico, mero capítulo da dinâmica mundializada do Capital, subjugado à Metrópole por trezentos anos – sem falar das marcas deixadas pelo escravismo que predominou em nosso modo de produção por quase quatro séculos). De fato, o salto industrializante inaugurado em 1930 repercutira e transformara não só as relações sociais de produção, mas também recriava as bases da atividade intelectual, movendo-a em direção à *práxis*. No célebre ensaio *Literatura e subdesenvolvimento*, o mesmo Antonio Candido delineia o giro ideológico de 180 graus – à época – em curso, giro que deslocava a concepção mítica de “paraíso tropical” e seus desdobramentos nacionalistas “românticos” ou parnasianos – verificáveis pela persistência de elementos do exotismo e da dependência subalterna frente as escolas europeias na pintura e na literatura, por exemplo – ao encontro com a *paisagem de atraso e iniquidade* que passa a repercutir em termos amplos:

*“(...) dada esta ligação causal “terra bela - pátria grande”, não é difícil ver a repercussão que traria a consciência do subdesenvolvimento como mudança de perspectiva, que evidenciou a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante. A visão que resulta é pessimista quanto ao presente e problemática quanto ao futuro, e o único resto de milenarismo da fase anterior talvez seja a confiança com que se admite que a remoção do imperialismo traria, por si só, a explosão do progresso. Mas, em geral, não se trata mais de um ponto de vista passivo. Desprovido de euforia, ele é agônico e leva à decisão de lutar, pois o traumatismo causado na consciência pela verificação de quanto o atraso é catastrófico suscita reformulações políticas. O precedente gigantismo de base paisagística aparece então na sua essência verdadeira - como construção ideológica transformada em ilusão compensadora. Daí a disposição de combate que se alastra pelo continente, tornando a ideia de subdesenvolvimento uma força propulsora, que dá novo cunho ao tradicional empenho político dos nossos intelectuais”.*²⁹

²⁸ Não por acaso, nosso crítico literário bebeu como também ajudou a preparar o caldo de cultura que estimulou uma importante geração de pensadores empenhados que assumiu, ao longo das três décadas seguintes, a tarefa de interpretar o processo de formação do Brasil. Entre outros, destacam-se os nomes de Caio Prado Jr., Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Raymundo Faoro, Celso Furtado e Paulo Emilio Salles Gomes.

²⁹ CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”, em *A educação pela noite*, 5ª. ed. Revista pelo autor, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul 2006, p.171.

A fatura dessa tradição crítica de início deitou raízes nos estudos literários, sociológicos, historiográficos e econômicos, mas aos poucos se expandiu para outros ramos. No fim da década de 70, por exemplo, já era possível entrever na “fabricação” universitária de reflexões sobre nossa produção artística certa difusão da consciência dialética acerca das peculiaridades nacionais³⁰, sobretudo no *ambiente acadêmico e seus arredores*. Nas décadas seguintes uma série de pesquisas surgiu tendo esse “modelo” como inspiração e, em muitos momentos, impulsionando a renovação do interesse pela história do país. Não foi pequeno o papel desempenhado pela arte na secular disputa em torno da construção do imaginário nacional e latino-americano, disputa que na década de 80 já se apresentava distinta – por sinal, como prenunciava o mesmo Antonio Candido, em 1970: “*não há interesse, para a expressão literária da América Latina, em passar da segregação aristocrática da era das oligarquias para a manipulação dirigida das massas, na era da propaganda e do imperialismo total*”³¹. Presos ao Brasil, é fundamental admitir que o abismo histórico e ideológico imposto pelo golpe de 64 resultou do êxito da operação imperialista; desse modo, a distância e a familiaridade que une e aparta *Raízes do Brasil* de *Geografia da fome* ou de *Carnavais, malandros e heróis* (e todos eles de *Elite do Atraso*) ajudam a dimensionar os avanços e regressões da “cultura”, a confusão ideológica e a adversidade das conjunturas e temperaturas políticas que o país vem atravessando – essencialmente a partir da Revolução de 30. Todavia, vale ressaltar que desde meados de 70 o “sopro de radicalismo” não apresentava mais a mesma força – haja vista que *as formas mais avançadas de socialização da intelectualidade de esquerda com as camadas propriamente populares* terminaram quase que inteiramente aniquiladas pelos militares a partir do Ato Institucional n.05 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968.

Os *anos de chumbo* demandaram (para alguns) recuos e tentativas de balanço. Grosso modo, no caso da crítica do cinema brasileiro o trânsito definitivo do jornais e das revistas para o interior das universidades – em que pese o rigor, a versatilidade e o

³⁰ Além da crítica de Paulo Emílio, vigorosa desde meados da década de 50, o ensaio “Cultura e política, 1964-69” e a tese *Ao vencedor as batatas* – ambos de Roberto Schwarz – estão entre os mais importantes trabalhos de consolidação dessa “tradição crítica nacional”, e datam, respectivamente, de 1969 e 1977. (Cf. SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos* – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978 e SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. – São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000). Outro marco é o famoso ensaio de Antonio Candido, “*Dialética da malandragem*”, publicado por sua vez em 1970.

³¹ CANDIDO, Antonio. *Literatura e Subdesenvolvimento*, p. 176.

pioneirismo de Paulo Emílio Salles Gomes³² – ocorrerá sistematicamente apenas a partir dos fins de 70 e início dos 80, momento em que o cinema se consolida no Brasil como *objeto de estudo academicamente privilegiado*, em certa medida adquirindo estatuto menos popular e mais “científico” – e, em certo sentido, progressivamente destituído da experiência cineclubista aniquilada pela Ditadura³³. Mas esse caráter de *crítica especializada* de “interesse nacional” também se deu graças ao salto heroicamente executado pelo Cinema Novo; o complexo de inovações estéticas e tensionamentos políticos condensado no movimento – vale ressaltar, de curta duração – acabou dando margem a reflexões ambiciosas sobre a conjuntura nacional num período determinante: a década de 60 e suas viravoltas diabólicas. Além disso, as vogas subsequentes – tais como o tropicalismo e o cinema marginal – não tinham como rejeitar o espólio do Cinema Novo que, por assim dizer, marcou indelevelmente o início dos anos 70 como o tempo das ilusões perdidas. O trajeto deceptivo do “cinemanovismo” frustra por décadas inteiras a crença no potencial concretamente revolucionário da atividade artística; figurando gestos de resistência na aceleração da história enquanto imaginação, em última instância (e contraditoriamente) o Cinema Novo terminaria como “porta-voz” da derrota frente à Ditadura – “*passagem, talvez a mais decisiva entre nós, da ‘promessa de felicidade’ à ‘contemplanção do inferno’*”³⁴.

Ao lado da produção teatral, musical, plástica e arquitetônica, o Cinema Novo roubara a cena nos anos 60 ocupando espaço que tradicionalmente estivera reservado à literatura. Não exatamente no que se refere ao apelo popular das manifestações artísticas, pois tal critério colocaria a música em patamar inalcançável. A analogia na verdade diz respeito ao grau de elaboração estética que, em diferentes níveis, frequentemente caminha a par e passo com o processo social. Até o fim da década de 40, entre os artistas nacionais eram os escritores que de maneira mais completa e cristalina apreendiam os obstáculos históricos e o ritmo das pulsões sociais. Na passagem dos anos 50 para os 60 há um deslocamento dessa hegemonia que reequilibra

³² A importância de Paulo Emílio para a construção de uma plataforma de estudos do cinema nacional é gigantesca e de valor inestimável. Entre muitas lições, o modo com que se aproxima do cinema nacional de aspiração “industrial”, direcionados às camadas subalternas. (Cf. GOMES, Paulo Emílio Salles, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1980. Também *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Paz e Terra, 1981 - 2 vols.).

³³ Cf. XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007 (originalmente publicado em 1983). Cf. também Xavier, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012 (coletânea de ensaios publicada em 1993, cujos textos, no entanto, foram redigidos ao longo da década de 80).

³⁴ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 32.

o jogo enquanto desconcentra o potencial crítico do campo literário, espalhando-o para outros ramos da produção artística – em especial ao teatro e ao cinema. As artes até então reconhecidas como menores ou coadjuvantes aos poucos começam a conquistar o cobiçado posto de vanguarda; embora carentes do percurso de formação secular de nossa literatura, inspiravam-se nela enquanto passavam juntas ao primeiro plano. Tal mudança não representou a súbita decadência da produção literária, mas serviu para ampliar o leque de possibilidades àqueles que pretendiam dedicar-se à produção ou crítica estéticas. As gerações formadas entre 1930 e 1970 viveu um período de hegemonia cultural da esquerda. Nesse sentido é notável a afinidade entre a tradição dialética de nossos principais críticos literários e os estudos de Jean-Claude Bernadet e de Ismail Xavier – afinal, uma parcela considerável da produção intelectual destes, com diferenças, toma alguns filmes e movimentos nacionais como prismas capazes de sugerir interpretações totalizantes da vida nacional.

Retomando os objetos, *Cronicamente inviável* e *Serras da Desordem* partem desses acúmulos e dissoluções de produção artística e crítica: entroncados no debate dessa tradição, confrontam estética e politicamente algumas de suas principais “teses”. O arco histórico das ideologias contrastadas ou indiretamente evocadas vai do *patriotismo indianista e imperial* próprio do “chefe da literatura nacional” – como era conhecido José de Alencar – ao *positivismo republicano-militar* das camadas médias no início do século XX; da *vanguarda que emerge* na *Semana da Arte Moderna de 1922* ao *integralismo infiltrado no nacional-desenvolvimentismo* característico do Estado Novo; da expansão dos *Centros Populares de Cultura* (CPC) na década de 60 à *incorporação tropicalista do fetichismo como forma*³⁵ – consolidada já início dos anos 70; da *luta sindical radicalizada* do operariado da Grande São Paulo – respaldada pela inserção territorial da *Pastoral da Terra* e das *Comunidades Eclesiais de Base* (CEBs) – que deu origem ao PT em 1980 e ao *neoliberalismo* da era FHC ou o *neodesenvolvimentismo* que definiu a era Lula – apenas para citar alguns dos movimentos imbricados e, de modo genérico, também indicar o alcance dos filmes.

* * *

³⁵Cf. SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-69”, em *O pai de família e outros estudos* – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998 e SCHWARZ, Roberto. “Verdade tropical: um percurso de nosso tempo”, em *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Em *Cronicamente inviável a consciência infeliz do intelectual* Alfredo – sua miséria política vertida em agonia – corresponde ao principal foco narrativo do filme, cristalização “filosoficamente” depurada da desfaçatez embutida no olhar dos frequentadores de um restaurante paulistano típico da “classe média”; por essa razão, enfatizaremos algumas das principais dimensões de sua atuação³⁶. Com efeito, em função do tratamento absolutamente impiedoso dirigido à esmagadora maioria de seu público previsivelmente letrado, o filme de Bianchi acabou fazendo mais barulho do que – supostamente – “deveria”: repertoriando e em certa medida desmontando os esquemas tradicionais de interpretação da condição periférica (que a partir da segunda metade do século XIX implicam tanto o imperialismo dos Estados Unidos quanto a subserviência característica das elites locais), em plena retomada do cinema nacional um filme de baixo orçamento “torcia o parafuso” ao ganhar uma fatia da mídia corporativa e incluir na ordem do dia, para além da denúncia do sadismo das burguesias e das camadas médias, também o “protagonismo” dos extratos subalternos na afirmação do processo de dominação neoliberal. Tratando-se de “efeito alcançado pela acumulação de cenas breves e grotescas, associadas ao comentário provocativo, trazido pela montagem de som e imagem do filme”³⁷, a incidência de *Cronicamente inviável* nas feridas da direita e da própria esquerda gerou admiração e desconforto – especialmente nos circuitos intelectualizados das mais diversas colorações e consumidor dos jornais da imprensa corporativa (naqueles tempos, em sua maioria ainda impressos). Raramente materialistas, em geral as abordagens sobre o filme destacavam seu conteúdo

³⁶ A propósito da presença e dos usos da voz over no cinema brasileiro, Ismail Xavier diferencia as propostas mais autorais das intensamente vinculadas à teledramaturgia de tipo mais convencional, expondo as potencialidades e os limites do chamado “cinema de resultados” – do qual *Cronicamente inviável* se distancia: “Pela frequência e variedade de funções, essa presença singulariza o cinema atual, mas trata-se de um procedimento que vem dos anos 1940 e ganhou impulso especial nos anos 1960-70, quando filmes modernos de grande ressonância o exploraram com originalidade, expandindo as possíveis relações entre a imagem e a voz, construindo dissonâncias, como no caso de Glauber Rocha, Júlio Bressane, Leon Hirszman, Rogério Sganzerla e Arthur Omar. O cinema recente fez incursões afinadas a essa experiência, como nos casos de *Miramar* (Júlio Bressane, 1997) e *Cronicamente inviável* (Sérgio Bianchi, 2000). E há explorações da voz over como expressão mais aguda da crise do sujeito ou da própria dificuldade de “dizer” o mundo – como em *Estorvo* (Ruy Guerra, 2000). Na grande maioria dos casos, entretanto, a voz tem assumido uma postura mais pedagógica, voltada para operações de costura e de informação, como se vê nos filmes cuja realização envolve uma conexão (estética ou de produção) com as experiências mais interessantes da tele-ficção, a exemplo de *Guel Arraes* e *Jorge Furtado*. Aí, a voz over facilita a fluência do processo e cria uma descontração própria à conversa na intimidade, quase sempre conduzida por atores carismáticos. A fala “natural”, dirigida aos espectadores, se ajusta a um protocolo de comunicação de coordenadas claras, na ação e no pensamento”. (Cf. XAVIER, Ismail. “Corrosão, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados”. In: *Novos estud.* - CEBRAP [online]. 2006, n.75, pp.139-155).

³⁷ XAVIER, Ismail. “O concerto do ressentimento nacional”. *Sinopse*, São Paulo, ano IV, n. 8, p. 35-37, abr. 2002, p.35.

moral e se alimentavam da polêmica provocada em torno de uma espécie de fatalidade nacional – isto é, nossa aparente “*solidariedade na opressão*”³⁸ que, desde os “primórdios”, afunda o país no fosso da ignomínia social.

Passados quase vinte anos do lançamento do filme, tal “constatação” parece de fato ter se transformado em *destino manifesto* às alas fascistas financiadas e comandadas pelo Capital estrangeiro que, progressivamente, avançam com voracidade no controle do Estado. Como se sabe, mediante denúncias públicas, desde as décadas de 80 e 90, há muitos relatos que afirmam o caráter permanente da repressão: queimaram, fuzilaram e esquartejaram indígenas, camponeses e trabalhadores periféricos. Ocorre que, após o golpe de 2016 e, sobretudo, com a execução de Marielle Franco seguida pela prisão de Lula, a direita novamente anuncia o fim da “tolerância” e, de chofre, o retorno do terrorismo (de Estado e paramilitar) contra o conjunto da esquerda e toda a população subalterna – enquanto o alto escalão executa a mais completa *liquidação* de riquezas que pertencem ao futuro da Humanidade. A imposição de diferentes modalidades de acumulação primitiva, resultantes das políticas de *reconversão colonial*, concorrem com o projeto de drenagem financeira ainda mais intensiva do Trabalho, quando as “categorias” do jargão da “democracia sustentável” reinante nas últimas três décadas, literalmente, passam a ser rifadas – os “direitos humanos”, os “direitos sociais” ou os “bens públicos inalienáveis”, entre outros³⁹. Todavia, a compreensão desta ordem e do novo patamar de ataque à esquerda e a classe trabalhadora, como garantia ao processo de acumulação em crise, aparece como um *conhecimento extremamente restrito*, estando a maior parte da população alijada deste “debate”. É por isso que, observando do retrovisor o *pessimismo paralisante* declarado em *Cronicamente inviável*, nota-se que ele aparece como uma espécie de “premonição”. Os anos 90, por mais duros que tenham sido, não se comparam ao movimento que chegou ao poder em 2018. Açoitando a “consciência” da *intelligentsia* tucana em plena era FHC, mas, ao

³⁸ Cf. COELHO, Marcelo. “*Cronicamente inviável*” traz denúncia moral e desconforto. Folha de São Paulo, 10/05/2000. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1005200022.htm>).

³⁹ O ataque às aposentadorias, por exemplo, objetiva a destruição das “noções mais básicas” que, por assim dizer, historicamente se construíram e orientaram diversos movimentos e instituições de solidariedade e formação entre gerações de trabalhadores; a “reforma da previdência” a ser imposta goela abaixo às camadas proletárias faz da desgraça da apropriação privada dos salários apenas um passo da marcha de acumulação; em três décadas; este estrangulamento promovido pelo Capital financeiro produz na população proletária e subalterna, inevitavelmente, ainda mais sofrimento. Parte considerável se lançará desesperadamente aos braços dos bancos privados nacionais, o grande abatedouro da burguesia rentista “brasileira”, afinal, o tempo de trabalho necessário ao “direito de aposentadoria” passa a ser mercantilizado como ativo, exponencialmente “capitalizável” em função do potencial de ilusão e espoliação futuros.

mesmo tempo, desmoralizando os movimentos sociais e a esquerda em geral, o filme de Bianchi reorganizava, com algum deboche, motivos “nacionais” do passado bastante “caros” ao presente. Ainda assim, o tom “reflexivo” coexiste com certa perspectiva corrosiva, mobilizada por uma certa amargura de tipo sentimental. Em última instância, encontra a sua expressão mais definida na transfiguração idealizada e pequeno-burguesa do *banzo*, a ostentação de certo “tédio” brasileiro, como compensação de ordem imaginária, isto é, efeito do desejo *interditado* de construção política concreta com as camadas subalternas.

Por certo, à época o feito de Bianchi encontrava lastro ao libertar “*o cinema brasileiro da timidez de um filho bem-comportado que marcou os filmes dos anos 90*”⁴⁰, muito embora, sem desconhecer que seu “*modo de desqualificar a experiência nacional procura afastar-se dos diagnósticos pessimistas de tipo conservador*”⁴¹. O interessante é que o caráter “visionário” da obra de Bianchi – observada dos anos 80 até os dias atuais – mescla não apenas certa “premonição” de acontecimentos de relevância nacional, mas essencialmente a *transição de postura e de tom* tanto no cinema quanto no interior do próprio “progressismo” brasileiro: seja no campo da esquerda originariamente de extração socialdemocrata e economicista, seja no campo dos supostos “liberais” das alas “bem pensantes” e aparentemente comprometidas com a Constituição de 1988, a *conversão ao neoliberalismo* foi avassaladora.

Dar forma à essa “conversão neoliberal” que marca a década de 90 destilando suas “verdades últimas” parece ser, em princípio, o projeto que moveu o cineasta em *Cronicamente inviável*. Para tanto, Bianchi se valeu de recursos não apenas técnicos, como também teóricos, explicitamente ligados aos debates acadêmicos sobre a formação do Brasil, o desenvolvimento da identidade e da cultura nacionais etc. Logo no começo do filme, a cena “naturalista” da colmeia de marimbondos em chamas serve de imagem do encontro de uma sociedade de “soldados do trabalho” com a fermentação fascista do novo projeto “colonial” apresentado pelo filme (se observarmos bem, em curso desde o início dos anos 90). A sequência traz – como sobreposição didática das imagens – mendigos e cães se alimentando de lixo, sedimentando associações entre os homens e os bichos – franca alusão à naturalização da cultura. A técnica, todavia, verticaliza a interpretação do fenômeno da miséria nos centros urbanos, a bem dizer

⁴⁰ XAVIER, Ismail. “O concerto do ressentimento nacional”. *Sinopse*, São Paulo, ano IV, n. 8, p. 35-37, abr. 2002, p.35.

⁴¹ Idem, p.37.

atingindo no coração a antiga *sentimentalidade modernista* nascida do embate entre as *consciências amenas e catastróficas do atraso*. Até meados de 1930, o *sentimento da dialética* no Brasil, enquanto “produto” de cabeças da pequena e da grande burguesia bastante eruditas e de posição material confortável, não havia conseguido se livrar completamente da imaginação depreciada pelo reconhecimento do horror que atravessa, historicamente, a situação da classe trabalhadora no Brasil. Exemplo da transição de imaginários é *O Bicho*, de Manuel Bandeira. Publicado em 1947, rapidamente o poema se consolida como uma das expressões mais fortes e populares – portanto, emblemática – do movimento modernista:

*Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.*

*Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.*

*O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.*

*O bicho, meu Deus, era um homem*⁴².

Ao expulsar os mendigos e priorizar os cães, a abertura do filme anuncia, por assim dizer, a frequência da crueldade nas relações sociais a serem figuradas. Ao mesmo tempo, de maneira simples e direta, as imagens e as alusões em *Cronicamente inviável* parecem interpelar, pela montagem, uma gama de motes da cultura nacional – seja valendo-se de recursos como o que acabamos de descrever, seja fazendo uso metafórico das intervenções musicais (por exemplo, a *bossa nova* que faz as vezes de expressão sonora de uma espécie de “estado de espírito” confortavelmente partilhado entre os que gozam de privilégios de classe enquanto jantam e conversam sobre os “problemas” da vida, do país e do mundo – personagens representativas das camadas dominantes ou historicamente assentadas no “trabalho à brasileira”). O tom, entretanto, revela-se bastante alterado. Inclusive, o modo como apresenta os mendigos e os cães perverte o sentimento do poeta: desloca-se da “consciência franciscana” *simpática aos miseráveis* à distância “crítica” que revela, com certo cinismo, aquilo que está oculto

⁴² BANDEIRA, Manuel. “O bicho”. Em *Estrela da vida inteira: poesias reunidas*. 2a ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora/ INL, 1970. p. 196.

pela dinâmica ordinária do processo social. Nos dois casos, o objetivo é a denúncia. A diferença está no fato que o teor ácido do modo de figuração de Bianchi em *Cronicamente inviável* busca romper com qualquer ilusão “pequeno-burguesa” em torno da condição dos de baixo. Entretanto, o veneno da dicção atua com ambivalência, pois a síntese que almeja exprimir se vale da aniquilação da visão predecessora, transformando o passado modernista em plataforma derrotada e carente de superação – e, não exatamente uma experiência histórica. Os pontos de vista – do espectador e do cineasta – estariam contaminados pelo imperativo da provocação moral “anti-modernista”. No entanto, a idealização do “gesto de radicalidade” supostamente embutido na coragem de fazer uso da mesma sorte de *intransigência* aplicada aos “privilegiados” *igualmente contra os pobres*, assemelha-se à fraseologia da “neutralidade” que serve de fachada ao caráter de classe na formação do sistema judiciário do país. Uma soberba característica da compreensão abstrata da luta de classes, capaz de se autoproclamar como especializada, aferrada à valorização do exercício de pensamento “autônomo”. O resultado é o culto à noção enviesada de “liberdade intelectual”, e, até mesmo, no sentimento de “isenção partidária”. No fundo, ela verte a desqualificação moral e “crítica” contra as classes subalternas independente das diferenças existentes entre os burgueses e os trabalhadores. Deste ângulo, a imaginação condensada em *Cronicamente inviável*, inconsequentemente, teria funcionado como artifício próprio da expansão em escala global dos *imaginários de perda do futuro*, reafirmando a “pasteurização” da luta de classes como celebração de uma *era de expectativas decrescentes* (como vem assinalando Paulo Arantes⁴³)?

É sobretudo por meio das intervenções da *voz over* que o filme acentua a nota da *desmoralização da consciência catastrófica do atraso enquanto força motriz de enfrentamento político* – modulando uma sorte de “má-consciência” constitutiva e permanentemente sobrepujada pela “depravação” nacional. Enquanto perambula em meio ao carnaval de Salvador, os pensamentos de Alfredo não apenas destroçam o “mito da integração”, mas, em certo sentido, também decretam o fim das perspectivas de dignificação dos pobres próprias da *paixão pelo popular* partilhada entre alguns dos nossos maiores escritores e intelectuais, comuns às obras de Oswald e Mário de Andrade ou à *literatura militante*, verificáveis nas obras de Carlos Drummond de

⁴³ Cf. ARANTES, Paulo Eduardo. *O novo tempo do mundo e outros estudos sobre a era da emergência*. – 1. ed. – São Paulo: Boitempo, 2014.

Andrade, Graciliano Ramos e Jorge Amado, entre tantas outras manifestações elevadas e críticas de literatura e cultura que marcam a experiência social brasileira desde a fundação do Partido Comunista do Brasil (P.C.), em 1922. Em termos gerais, a resolução dos conflitos entre as classes e suas frações proposta por *Cronicamente inviável* dialoga com (mas, ao mesmo tempo, renega) a *tradição progressista brasileira*; no limite, coloca em xeque a enorme influência dessas gerações sobre os experimentos de cultura popular de esquerda fermentada desde então – experimentos que, após variadas mutações acabaram reelaborados pelo próprio tropicalismo e, anos mais tarde, quase que inteiramente dissolvidos pela indústria cultural. A repugnância perante o rebaixamento material e “espiritual” das massas no Brasil, contudo, atravessa a fala e a visão de Alfredo de ponta a ponta, desde o início:

“Uma perfeita forma de dominação autoritária: a felicidade. Mas é interessante como ainda se insiste em criticar a Bahia. É claro que é só inveja da genialidade do projeto baiano. Enquanto o resto do mundo se esforça para dominar as massas seja pelo capitalismo, o socialismo, a guerra, a revolução, até o consumo, eles não... Eles só fazem o suficiente para gerar felicidade: mantem todo mundo pobre, colocam um som pra tocar e pronto! Tudo bem que eles sejam uns gênios, mas por que os que não querem ser felizes são obrigados a participar? Se todo mundo prefere ficar feliz, por que a gente não desiste de vez da bandeira da ordem e progresso e assume definitivamente essa ficção barata da felicidade moribunda, podre, mijada? Essa imagem aprimorada da brasilidade enlatada que é boa pra todo mundo... Eu já estou velho demais pra faturar com isso”.

É compreensível que o reconhecimento da *morte do imaginário progressista nacional* como tema em *Cronicamente inviável* apareça como uma das dimensões do filme, dentre outras – o que de fato é verdadeiro. Mas o estabelecimento das relações entre as evocações “modernistas” e o próprio mote da itinerância pelo vasto território nacional, somados à consistência intelectualizada da *voz over*, costuram na estrutura do filme um *ponto de vista narrativo* determinado por uma certa *interpretação histórica acerca das raízes da tradição crítica brasileira*. Levando-se em conta as “imagens do povo” que se sucedem enquanto Alfredo despeja seu mais profundo pessimismo, o teor de comentário e deboche às ideologias e críticas provenientes do *instinto de nacionalidade* historicamente gestado no passado se efetiva – e isso, como veremos, se confirma no decorrer de todo o filme. As *cenar desencantadas da carnavalização baiana* (quando o torpor, a indolência, a euforia e a brutalidade imperam entre a massa de negros, mulatos e turistas – “todos malandros e nenhum herói”, diria Alfredo),

agravadas pelo volume do *axé music* que acompanha a visão do intelectual, produzem mal-estar e distanciamento poucas vezes registrados na história do cinema brasileiro. No modo inteligente de articular o fenômeno de completa ignorância das camadas subalternas em relação à mercantilização de sua própria subjetividade, aclimatava o diagnóstico enquanto representação de um processo social em alguma medida verossímil e, com isso, contraditoriamente apresentava – no mínimo – grau extremado de sensatez. O filme de Bianchi oferecia um generoso “copo de lama” a ser tragado por qualquer um que estivesse realmente disposto a enfrentar o “enigma sociológico” chamado Brasil, com destaque à monstruosidade neoliberal que o país assumiu após o processo de “redemocratização”. Tamanha desenvoltura na maneira de tratar os problemas nacionais conferiu a *Cronicamente inviável* seu caráter marcante e distintivo em relação ao cinema produzido na Retomada. No fundo a “inovação” estaria na escolha do *ressentimento como traço definidor das consciências* (ainda que permanentemente em posições antagônicas)⁴⁴. A tábula rasa que a “consciência” de Alfredo usa para *desqualificar o socialismo e a revolução* tratando-os como sinônimos de ‘capitalismo’ e ‘consumo’ é a mesma que sustenta o sarcasmo covarde (porque não manifesto) e arrogante (porque sustentado pelo senso de superioridade) com que considera os de baixo enquanto “passeia” entre eles.

Sob a fachada pseudo-anarquista da indignação impotente do intelectual, bastante similar ao modo como o jovem Adam (Dan Stulback) enxerga a “realidade”, Alfredo se vê no direito de “descer o sarrafo” no mundo. Aliás, o olhar envenenado e ressentido de Adam não deixa de comprovar o predomínio da “consciência” de Alfredo para além das cenas em que de fato o intelectual protagoniza. Não por acaso esse é o modelo “interpretativo” e “valorativo” que a partir de então se multiplicará (repetindo a fórmula utilizada para configurar a “degeneração baiana”). Basta observarmos o esquema geral que movimenta *Cronicamente inviável*. A *perspectiva do intelectual corrupto* enquadra os significados da experiência social em outras partes do país, revirando os mitos da Nação e seus respectivos timbres, no sentido de expor a dominação em termos regionais. Essa voz coincide, por exemplo, com própria entrada da personagem Adam, ainda em Santa Catarina, quando o “escroque” branco e pauperizado aparece jardinando quintais antes de partir de ônibus para São Paulo. O discurso arma antecipadamente os termos e a dimensão do vexame em que o

⁴⁴Cf. XAVIER, Ismail. “O concerto do ressentimento nacional”. *Sinopse*, São Paulo, ano IV, n. 8, p. 35-37, abr. 2002.

Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) será posicionado, reduzido à condição aviltante não somente pela aparente corrupção dos líderes e pela apatia das massas, mas também pelo desfalque civilizatório perante a voltagem da luta de classes que atravessou o Velho Mundo nas etapas de desenvolvimento do próprio capitalismo:

“Uma perfeita forma de dominação autoritária: o trabalho. Mas é interessante como ainda se insiste em criticar o sul. É claro que é só inveja do projeto sulista. Enquanto o resto do país se esforçou para escravizar os índios e os negros, eles não. Eles só fizeram o suficiente para garantir a exploração da forma já conhecida: arrancaram a vegetação nativa, mataram todos os índios e trouxeram seus próprios escravos – poloneses, ucranianos. Aí botaram todo mundo pra trabalhar e pronto! [longa pausa, enquanto Adam urina sobre um canteiro de jardinagem] Se todo mundo gosta tanto de trabalhar por que a gente não desiste da felicidade preguiçosa e importa de uma vez por todas a civilização europeia? Só que daí a gente vai ter que trazer também o que fizeram questão de esquecer por lá: os movimentos revolucionários, as guerrilhas, o terrorismo, a anarquia”.

Tendo em conta que o *sermão fatalista* de Alfredo precede a famigerada cena de absoluta desmoralização da luta pela reforma agrária (um confronto que ao longo da era FHC se apresentava, talvez, como o principal catalisador da esquerda no país), a escolha de atacar uma organização de esquerda relevante como MST com base na condição, por assim dizer, “primitiva” da luta de classes no Brasil carece de melhor definição (ainda que habilidosamente atrelada à crítica ao esfriamento dos embates classistas no seio da própria “civilização europeia”). Em suma, arriscaria dizer que as “percepções” sobre o que faltaria aqui e no estrangeiro não se furtaram da tentativa – inglória – de escamotear o significado politicamente desfalcado de relação com organizações populares da avaliação e do próprio recurso. Daí o caráter postiço – e notadamente histriônico – da irreverência de Adam enquanto apanha dos de baixo e dos de cima na beira da estrada; ela se esconde por trás de um biombo fraseológico, o qual necessita da fachada de “radicalismo” – “principismo” encarnado pela personagem, cujo destino em São Paulo será a exploração, a perversão e a humilhação totais.

A embocadura sarcástica e impiedosa – apegada à demolição das narrativas de exaltação da brasilidade ou compensatórias dos desníveis incivis tipicamente locais – se repete em *moto-contínuo*. O conflito ‘patrão’ vs. ‘empregado’ que volta e meia se coloca (dentro do restaurante entre os próprios trabalhadores, entre estes e a clientela ou, caso mais emblemático, no embate final entre o garçom – prostituído – e seu chefe abusador, mas também nos conflitos domésticos e até mesmo no intervalo de uma

corrida de táxi) invariavelmente posiciona os de baixo em desgraça objetiva e subjetiva. *Cronicamente inviável* não dá brechas para sentimentos de benevolência em torno do popular, especialmente quando coloca em cena alguns de seus representantes. Para essa finalidade, o papel desempenhado pela gerente do restaurante Amanda (Dira Paes) é considerável. Novamente a intervenção dos juízos de Alfredo acaba por definir os traços da personagem e o significado de sua presença, inclusive avançando para o desvelamento das origens humildes da jovem arrivista relativamente bem-sucedida – cuja infância nas carvoarias do Mato Grosso (MT) em nada contribuiu para uma visão indignada frente à miséria e à exploração. Peça chave de uma rede clandestina de tráfico de órgãos e de uma ONG dedicada à “profissionalização” de indígenas expulsos para os grandes centros urbanos, Amanda participa do “jogo” (dentro e fora do restaurante) exatamente como manda o figurino de uma “sociedade de máscaras” *ressentida do estrangeiro* e integralmente *bestializada*:

“De novo? Mais uma infância destruída pelas maravilhas da escravatura? Esta por incrível que pareça foi a verdadeira infância de Amanda, a sofisticada e elegante gerente do restaurante do Luís. Mas inventar outro passado para Amanda, por exemplo, não chegaria nem a ser uma mentira. Se operários franceses e padeiros italianos podem virar aristocratas quando chegam aqui, Amanda também poderia passar a ser uma digna representante da aristocracia bucólica brasileira. Tradição aqui é questão de opinião”.

Como se pode notar, o exercício da “ironia” contém no seu bojo o rancor. Entretanto, no filme, esse recuo ao passado no sentido da *infância escrava* de Amanda é substituído pela “fabula” pitoresca da *infância folclórica* (plena de alegria, cachoeiras e frutas) – demolição do exotismo nativista e suas compensações. Tal virada, contudo, resulta do direcionamento dado pela voz do próprio Alfredo:

“Então vamos lá! Eis a pequena Amanda, filha da mais perfeita mistura de índios, negros, brancos e derivados. Crescida num lugar bem próximo da visão de um possível paraíso terrestre. Nutrida de todas as esperanças das lendas e mitos que chegaram até ela, através do encontro de todas as culturas legitimamente sul-americanas”.

A presença desse *niilismo cínico* definindo os parâmetros de interpretação da “vida social” – nacional e estrangeira – prevalece no filme como um todo e chega a transbordar a “consciência” de Alfredo, contaminando outras personagens. Dentro de

um ônibus abarrotado de gente, Alan trama suas conjecturas sobre a condição da classe trabalhadora:

“Não dá pra ter uma vida decente nesse aperto. Só se acreditar muito no trabalho, mas nem assim... Porque se você é obrigado a ficar nesse enrosco três horas por dia pra ir e pra voltar do trabalho, não dá pra acreditar que sua vida é decente... Mas tanto faz. Porque de qualquer jeito você tem que fingir que não entende por que se fode... Fingir que não entende todo mundo finge, senão todo mundo seria obrigado a fazer uma revolução... Pra eles pode ser que o mais importante então seja essa “sensação coletiva de sofrimento”, como se o importante fosse ser vítima a qualquer preço. O interessante é que todo mundo se fode junto, mas na hora de reclamar a coisa fica individual. Aí o melhor que o patrão tem a fazer é tratar mal, é claro! Assim o trabalhador vai pegar o ônibus lotado, quando for voltar para a casa, e vai sofrer, mais ainda! [risos]... Já que eu vou me foder mais cedo ou mais tarde, prefiro fazer isso por conta própria. Porque eu não tenho intenção nenhuma de ser vítima. Pelo menos, se eu fodo tudo por conta própria, o patrão se fode junto – o que é bom. [risos] Por que ele é o único que tem alguma coisa a perder... Mas parece que ninguém gosta muito dessa ideia. O pessoal gosta mesmo é de se foder na mão dos outros”.

Semelhante tom pode ser reconhecido nas elucubrações da filha decadente da burguesia carioca, Maria Alice (Betty Gofman) – após distribuir brinquedos a um bando de meninos de rua, enquanto os infantes se atacam em disputa:

“Todo mundo diz que a caridade não é revolucionária. Pra mim não tem problema nenhum ser caridosa. O problema é essa tendência neoliberal de achar que a grande revolução do mundo é não fazer nada... tolerar a desigualdade... Bobagem! O Estado tem que ter o seu papel... Ele tem que dar é crack pras crianças de rua! Já que elas vão morrer mesmo – de frio, de umidade, de coceira... Que seja com felicidade! Completamente entorpecidas!”.

O encadeamento das ideias não corresponde estritamente à mentalidade das personagens em questão, uma vez que carregam a voltagem típica de Alfredo. Por outro lado, aparecem como reverberações de classe, dando continuidade à didática – predominante em todo o filme – de virem a público na condição de representações ideológicas ou produtos da divisão social do trabalho. Comprimido dentro do ônibus, o “jovem lúmpem” encontra na imaginação de destruição dos capitalistas o intervalo de tempo – fugaz – em que sua existência adquire algum sentido (muito embora a mola propulsora de seu desejo se restrinja à absoluta – e ressentida – paixão por si próprio, contraposta ao ódio aos padrões e, conseqüentemente, ao absoluto desprezo pelo resto). Entretanto, no caso da personagem Maria Alice a figuração da “consciência” das

tradicionais famílias proprietárias – que entram em decadência com a chegada do neoliberalismo – revela uma sorte de saudosismo dos velhos tempos um tanto paradoxal, dado que a equação da ideologia simplificada da sociedade patriarcal brasileira (*escravista* no modo de produção, *cordial* na estrutura do Estado, *sádica* na socialização e supostamente “franciscana” na conformação dos valores dos de baixo) sofre curto-circuito: as bases da dominação não estariam plenamente assentadas, afinal, a horda de pivetes (não por acaso, em sua maioria negros) que “infesta” as ruas do Rio de Janeiro precisa ser controlada pelo Estado não mais exclusivamente pela via policial, mas por *novas tecnologias de controle social* (por exemplo, uma política de “redução de danos” por assim dizer “aprimorada”, isto é, distribuição sistemática de pedras de *crack* para as novas gerações da população urbana sobrando). Em outras palavras, o cinismo constitutivo da “consciência” de uma certa “elite nacional” que rejeita o neoliberalismo leva ao extremo e à caricatura algo da sua própria “natureza”, afinal, o “engajamento” do Estado exigido por Maria Alice no filme de algum modo já se concretizou – haja vista que o fenômeno da financeirização da miséria (processo que ganha corpo no Brasil a partir da década de 90 e explode na era Lula) subordina o Estado aos interesses das grandes corporações, verdadeiras financiadoras do assistencialismo “ongueiro” que, em última instância, normalmente atua como catalisador de *formas de inclusão e gestão dos pobres em circuitos – reais e potenciais – de acumulação*⁴⁵.

A ambivalência das visões de Alan ou Maria Alice, marcadas pela recusa à ordem vigente, mas, ao mesmo tempo, delimitadas por essa mesma ordem, fazem do encontro do *individualismo* com o *pessimismo* e a *indiferença* o núcleo de convergência com a “consciência” de Alfredo. Todavia, avaliando a interação entre o discurso depreciativo cristalizado na figura do intelectual com outros elementos presentes em *Cronicamente inviável*, nota-se que a *percepção* – em certo sentido – *maligna e permanente do atraso* não encerra todas as vias de acesso e construção dos significados. As intervenções musicais ou sonoras, assim como algumas tomadas que interrompem o fluxo convencional da narrativa, desestruturam a configuração predominantemente *desdenhosa* da matéria social brasileira, elevando o nível de apreensão à reflexão distanciada ou à indignação. A título de exemplo, a sequência de cortes e sons de tiro transformando um punhado de esfarrapados de São Paulo em alvos sucessivos, recurso

45 Cf. PONTES, Marcela Maria Carvalho. *De braços abertos: o lumpemproletariado na rede neoliberal de controle*. Dissertação (Mestrado em Cuidado em Saúde) - Escola de Enfermagem, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

que acaba por deslocar o espectador à posição “subjéctiva” de exterminador de miseráveis; do mesmo modo, o depoimento do jovem indígena (e estudante da USP) Riparandi a propósito do livro “Brasil ilegal” de Alfredo⁴⁶ e, principalmente, a gravidade concentrada na figura da mendiga entregue à miséria e ao apego irrevogável ao filho – espécie de nota imprevista, as cenas dessa mãe esbulhada e “conformada” encerram o filme destoando da *ausência afetiva* que o atravessa. Em todo caso, composto como variação revertida e desencantada de *Macunaíma*, *Cronicamente inviável* nega por completo aquilo que Gilda de Mello e Souza identificara no romance seminal de Mário de Andrade: “*uma espécie de utopia geográfica, que corrige o grande isolamento em que os brasileiros vivem, substituindo-o pelo elo fraterno da vizinhança*”⁴⁷.

Aos olhos de Bianchi, tal fraternidade definitivamente perdera tempo e espaço na realidade neoliberal “globalizada” – sobrando o desemprego, a exploração, o genocídio, a empulhação, a ignorância e as piores disparidades entre as nações e as regiões e seus respectivos “regimes” (sendo a garantia dessa constatação, especialmente, o uso apurado e itinerante da *voz over*). A indeterminação entre a *revelação da opressão* e a *reafirmação da dominação* acompanha todo o percurso da obra de Bianchi, muito embora com calibrações distintas – sendo *Jogo das Decapitações* o filme em que, de fato, a transição formal ao polo estritamente depreciativo tende ao absoluto. Contudo, ao escolher a posição do “esclarecimento” como foco narrativo “depurador” do total descompromisso de todos com a efetiva transformação das condições materiais de existência, à época *Cronicamente inviável* profanara uma convicção bastante cara à tradição crítica brasileira – no entanto, sem lograr invalidá-la por completo:

“(...) quanto mais o homem livre que pensa se imbuí da realidade trágica do subdesenvolvimento, mais ele se imbuí da aspiração revolucionária – isto é, do desejo de rejeitar o jugo econômico e político do imperialismo e de promover em cada país a modificação das estruturas internas, que alimentam a situação de subdesenvolvimento”.⁴⁸

⁴⁶ Um dos maiores acertos de Bianchi em *Cronicamente inviável*, sem dúvida, está na contundência com que consegue apresentar extratos concentrados da conjuntura e, por vezes, rabiscar caricaturas de espírito combativo e grande eficácia política: no cinismo “sociológico” de Alfredo, por exemplo, está desenhada a face deformada do “príncipe dos sociólogos” que fez o que estava ao alcance para cumprir ao máximo as diretrizes estabelecidas pelo Consenso de Washington.

⁴⁷ SOUSA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde*, São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p.33.

⁴⁸ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*, p.186.

Cronicamente inviável fornece indícios de que o cenário mundial havia escurecido de vez já na década de 90 (realidade hoje agravada pelos efeitos da crise de 2008 e, conseqüentemente, pela intensificação da “presença” dos Estados Unidos no Sul Global) – e isso recoloca uma questão de fundo herdada do marxismo que, meio século atrás, balizava a aclimatação política radical exposta por Antonio Candido: *a liberdade se anuncia aos que virão como exigência de organização revolucionária internacional*.

* * *

Carapiru corre do “progresso” – o “ator” foge da câmera... Fosse para escolher a “imagem-dialética” em *Serras da Desordem*, poderia ser o *guajá* nu em disparada por estreito caminho de terra, pés descalços, carregando seu essencial de tecnologia (utensílios ancestrais), cercado de mata privada e sem horizonte aberto. Bastante pedagógico, o *deslocamento forçado* ensaia dentro e “fora” do filme certa relação imposta pelo desenvolvimento das forças produtivas. A força da cena resulta do contraste que deflagra em vista da sequência de imagens anteriores; dominada pela cadência de um samba, essa sequência é reveladora da transformação estrutural e do acirramento da luta de classes no Brasil ocasionado pelo “nacional-desenvolvimentismo” dos militares: serras derrubam árvores centenárias, Marighella morto, tronco arrastado, “nativo” travando contato com a câmera, manifestação na Catedral cercada pela polícia, torcedores aflitos na arquibancada, tratores revolvendo terra, placa de inauguração da Transamazônica, confronto entre trabalhadores e Tropa de Choque, megaobras de siderurgia, as personagens de Sebastião (Paulo César Pereiro) e da prostituta Iracema (Edna de Cássia) caminhando entre toras de “madeira-de-lei” (cena de *Iracema, uma transamazônica*), trilhos, estradas de terra cortando a selva, diamante na palma da mão, capataz anunciando com tiros a descoberta no garimpo de aluvião, salva de canhões no desfile militar, trem, imensos desertos vermelhos cercados pelo verde da Amazônia, explosões nas minas, tratores gigantes controlados por trabalhadores diminutos, fileira de vagões transportando carvão, locomotivas de um lado e de outro, pontes de ferro e concreto superando rios oceânicos, carriola e pá manejadas em meio à fumaça da carvoaria, boiada, lixão, garimpeiros enfrentando escadas “egípcias” na Serra Pelada, formigueiro humano, trabalho pesado, corpos chacinados velados à luz do dia e aos pés de uma Igreja, olhar exasperado de São João Batista (o profeta mirando o apocalipse), templo católico repleto de ouro, Itaipu,

protesto indígena na barragem, torres de energia, trabalhadores suspensos, metalurgia, frangos no frigorífico, abatedouro, mãe-de-santo, delírio nas arquibancadas, Lula liderando a Greve do ABC, velório de repercussão pública, oficiais das forças armadas intimidando jornalistas, Maracanã lotado, pátio de indústria automotiva repleto de carros, imponentes arranha-céus acinzentados e espelhados, zona portuária de proporções monumentais, indústria naval, cargas, esteiras transportando toneladas de ferro, construção civil, operário, pandeiro, desfile de carnaval na Sapucaí, vedetes, baile de salão, pilha de dinheiro, êxtase e fantasia, Cristo Redentor ao amanhecer, orla de Copacabana lotada, Mata Atlântica descendo do Pão de Açúcar e cobrindo a Guanabara (tempos “remotos”), sertão.

Sofisticada espécie de videoclipe (especialmente pelos graus de choque que alcança), a sequência formaliza o *desenvolvimentismo militar* (1964-85) enquanto *logística de mobilização*, integrando ao trabalho de “construção nacional” o maior contingente possível e, quando necessário, esmagando o restante (excedente de mão-de-obra absolutamente descartável). Carapiru corresponde a esse “resto” e por conta disso erra durante 10 anos pelo interior do país – enquanto o Capital nacional e *principalmente estrangeiro* (as finanças do Império) se expande pelo território. Entretanto, todo o *mecanicismo* implícito no ritmo de transição dos planos e sua associação meticulosa com a música não prejudica a representação do imaginário que, por assim dizer, subsiste a partir do concreto da reprodução social. Técnica, a sequência consegue resgatar o elemento do *transe* típico da nossa cultura, o qual, a partir do modernismo, adquire posição emblemática, relevante para a “autoimagem” popular e até mesmo nacional. Glauber Rocha está entre os cineastas que mais exploraram essa dimensão cultural profundamente brasileira; a fusão complexa das “matrizes do povo brasileiro” (índio, negro e branco), compelidas à interação forçada e consequente estabelecimento das relações de poder (resultado das etapas de evolução do capitalismo no Brasil) figura como ingrediente decisivo ao *caráter visionário* de sua obra – que tensiona o *mítico* e o *político* no modo de figuração dos dilemas da formação popular-nacional, transformando-os ora em entrave para a libertação, ora na verdadeira potência dos trópicos. Abordagem distinta acerca do *imaginário mágico-religioso* em nosso país pode ser encontrada nos escritos do crítico Anatol Rosenfeld, muito embora igualmente nutrida pelo caldo de cultura modernista que se espalha a partir de 30. *Negro, macumba e futebol* está entre os ensaios que melhor demarcam as mudanças de cultura entre os populares provocadas pela industrialização a partir da Era Vargas, balanço do

movimento que empurra o país assentado na economia agrária à formação de centros urbanos nos quais imperam o dinamismo da indústria e a agitação das massas; religiosidade, entretenimento e anseio por mobilidade e integração sociais se coadunam no futebol – esporte de maior repercussão entre os operários e a classe trabalhadora como um todo, mas também entre a própria burguesia. Nas palavras de Anatol, “a evolução para o futebol profissional no Brasil é um exemplo clássico da gravitação inevitável de uma trajetória que está ligada ao jogo como espetáculo de massas”⁴⁹. O fenômeno (de grande repercussão na imprensa) concentra a reativação do *imaginário dos ancestrais escravizados* no ambiente urbano, reativação mobilizada pelo esforço de *generalização da forma mercadoria* no país trazida pela industrialização das principais capitais; o encontro problemático, mas possível, entre *macumba* e *indústria*, encontraria na experiência do *transe* (das arquibancadas e terreiros) um meio de coligação do arcaico com o moderno? Percorrendo o debate sobre o desenvolvimento nacional, pode-se dizer que Tonacci também encontra o *materialismo* que, por assim dizer, Machado de Assis assimilou e reelaborou para compreender criticamente o Brasil⁵⁰. Até certo ponto, o que temos em *Serras da Desordem* é uma radicalização disso (especialmente se considerarmos o caráter impermeável de Carapiru frente às máquinas do “progresso” – da olaria ao escritório, do carnaval ao futebol, do cinema à televisão) e, sobretudo, sua recusa ao *entusiástico* que habita certas vertentes do imaginário representativo da “cultura brasileira” – ainda que seus parâmetros contraditoriamente sustentem e tragam à tona a órbita confusa e tipicamente nacional entre *exaltação* e *exposição*. Enquanto

⁴⁹ ROSENFELD, Anatol. *Negro, macumba e futebol*. São Paulo: EDUSP: Perspectiva; Campinas: Unicamp, 1993. (*Debates*, v. 258). p. 84.

⁵⁰ Fruto do exame da rigorosa da “experiência nacional” em articulação à dinâmica do estrangeiro, oferece uma chave periférica de compreensão do país e do mundo, tornando-a ferramenta de abertura e superação da própria imaginação que precisa conviver com o sentimento “nacionalista” sem, no entanto, recair em fraseologias desprovidas de lastro na realidade e, acima de tudo, desatadas da compreensão do caráter decisivo da divisão (social e internacional) do trabalho. Nesse sentido, a *questão nacional* se coloca ao escritor menos pelo veio emotivo e mais por condição histórica. A propósito do “nacionalismo” machadiano e suas tensões com o modelo romântico de figuração da nação, o sociólogo francês Roger Bastide – o qual aderiu com empenho à causa de difusão e crítica do modernismo brasileiro – encontrou uma passagem (na série de crônicas que compõem *A Semana*) em que Machado expõe com clareza a perspectiva que servia de base para sua ruptura com os preceitos do nacionalismo idealista: “O meu sentimento nativista (...) sempre se doeu dessa adoração da natureza. Raro falam de nós mesmos; alguns mal, poucos bem. No que todos estão de acordo, é no pays féérique. Pareceu-me sempre um modo de pisar no homem e suas obras. Quando me louvam a casaca, louvam-me antes a mim que ao alfaiate. Ao menos, é o sentimento com que fico; a casaca é minha; se não a fiz, mandei fazê-la. Mas eu não fiz, nem mandei fazer o céu e as montanhas, as matas e os rios. Já os achei prontos, e não nego que são admiráveis; mas há outras coisas que ver”. (Cf. BASTIDE, Roger. “Machado de Assis, paisagista”. *Teresa*, São Paulo, n. 6-7, p. 418-428, dec. 2005. ISSN 2447-8997. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116634/114230>>. Acesso em: 16 July 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2005.116634>).

inserção que “agride” e desloca Carapiru, a formalização *mecanicista* da sequência de imagens que descrevemos há pouco também desperta um certo estado de *transe* próprio do desenvolvimentismo militar – absolutamente incompatível com o modo de vida indígena. Tal incompatibilidade garante o tom irônico e distanciado, provocado pela recusa materializada na fuga da personagem.

Mas a amplitude das referências que *Serras da Desordem* incorpora abarca a história do próprio cinema. Como observa Daniel Caetano, o filme de Tonacci se vale de um certo *acúmulo formativo*, com ênfase nas experiências que exploraram as fronteiras do ‘documentário’ e da ‘ficção’:

“Serras da Desordem traz ao espectador uma ampla perspectiva de um imenso painel histórico audiovisual, ao mesmo tempo em que se mostra em sintonia com outras obras que puseram em questão a pretensão de realismo. Partindo do universo de construção de imagens que une Nanook, de Robert Flaherty, aos filmes de Luiz Thomaz Reis, documentarista responsável pelos registros cinematográficos de índios brasileiros feitos pela Comissão Rondon, e aos de Jean Rouch, documentarista francês cujos filmes na África simultaneamente registram o cotidiano de seus habitantes e refletem sua própria realização; recriando um imaginário de nação que revisa a tradição de imagens oficiais para o grande público, dos documentários de Jean Manzon às matérias do programa Globo Repórter; unindo as estratégias de representação e abordagem do mundo de Iracema, uma transa amazônica, o filme de ficção que se imbrica com documentário de Jorge Bodanzki e Orlando Senna, ao filme de Abbas Kiarostami Close-up, que usa como atores os próprios personagens do enredo que conta: é com a consciência destes predecessores que se monta Serras da Desordem”⁵¹.

Esse aproveitamento metódico – nacional e internacionalista – de obras, escolas e movimentos verificável em *Serras da Desordem* também foi identificado por Ismail Xavier que, no entanto, ao articular tais elementos à inserção abrupta de outros – documentos, ritmos e gêneros variados – extrai consequências em termos de *resultado estético* – isto é, com foco na recepção do espectador, sobretudo diante das torções de sentido que só encontram termo em contraste à figura de Carapiru correndo (o que, muito ao contrário, torna as coisas ainda mais complexas: afinal, onde termina a estrada?):

“O filme rabisca um leque de ações que nos afastam do personagem. Este vai retornar, mas não antes de longo intervalo preenchido por

⁵¹ CAETANO, Daniel. “Entre o caos e a desordem”, p. 91. In: *Serras da Desordem* / Daniel Caetano (org.). - Rio de Janeiro : Beco do Azougue : Sapho, 2008.

interrogações e re-leituras bem próprias ao cinema-processo de Tonacci. Flaherty sai de cena e dá lugar a uma colagem de fragmentos da história do documentário e gêneros correlatos (docudrama, cinema conceitual, evocação irônica de retóricas da publicidade e da reportagem, cinema-verdade). A mistura de estilos, a alternância de espaços e a ausência de coordenadas convidam a um diálogo entre filme e espectador que desafia, desconcerta, criando aquele senso de deriva já presente desde Bang-bang (1970)”⁵².

Nota singular de resistência ao processo “civilizador” brasileiro, *Serras da Desordem* realiza o prodígio de dar forma à inenarrável truculência secular própria do terrorismo necessário à expansão do capitalismo via acumulação primitiva – seja na formação terrorista dos primeiros polos industriais da Europa, seja no passado de invasão, pilhagem e o escravismo nas terras coloniais – memória “nacional” encarnada na figura do índio desterrado. As revelações condensadas em Carapiru não decorrem da exploração estetizante da violência ou idealista do pitoresco e da cor local, e tampouco de uma *abordagem ressentida dos problemas nacionais* (como predomina em *Cronicamente inviável*); obrigando estranhamento por outras vias que as usadas por Bianchi, elas resultam da construção severamente anti-ilusionista da montagem – em princípio, aprofundando os contrastes entre o indígena e a esmagadora maioria das pessoas, ressaltando sua absoluta *falta de ajuste à ordem vigente*. Todas as vezes em que o indígena é posto em cena diante do “homem moderno” ou interagindo com ele a condição é inferiorizada (haja vista que até perante a comunidade sertaneja Carapiru destoa, assim como o tratamento que recebe – muito embora jocoso e fraterno, inevitavelmente truncado). O hiato que o aparta desses sertanejos, por exemplo, sobrepõe duas “distâncias”: no interior da precariedade compartilhada a enorme *defasagem técnica* e, ao mesmo tempo, a *condição necessariamente errante* (em contraposição à subsistência sedentarizada aparentemente estável). Considerando a estrutura que Anderson Gonçalves decifrou, esse modo de figuração se repete nos momentos de *estagnação* e faz de Carapiru frágil – porém, autêntico – “ponto-de-fuga”:

“Na história de Carapiru há quatro lugares em que o ritmo do filme é mais lento: a floresta, a comunidade rural, Brasília e a reserva indígena. São também tempos de repouso que coincidem cada qual com uma família diferente, uma sociabilidade diferente, uma refeição diferente... A variação dos espaços, grupos e classes sociais rodeiam Carapiru e se mostram nesse contato, na maior parte choque,

⁵² XAVIER, Ismail. “As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério”, in: *Serras da desordem* / Daniel Caetano (org.). - Rio de Janeiro : Beco do Azougue : Sapho, 2008, p.12.

enquanto Carapiru permanece opaco. Primeiro, uma comunidade sem o regime da propriedade privada e a contígua instauração da propriedade; segundo, a vida no campo com o regime de propriedade estabilizado e a vida social simpática dos sertanejos; terceiro, a regulamentação pela burocracia e vida privada; quarto, o estabelecimento definitivo de um lugar novo para morar. Na verdade, trata-se de um continuum que o filme consegue interromper dando fôlego para o espectador acompanhar e continuar a estudar Carapiru, antes que ocorra uma nova deambulação que cesse a possibilidade de conhecimento. Os tempos de estacionar surgem como um adiamento do que está por vir e enquanto tal se põe como esperança de interrupção”⁵³.

Expectativa como subjetivação histórica dos oprimidos? Tomando em perspectiva a obra de Tonacci, nota-se que a abordagem anticonvencional da situação dos povos “pré-colombianos” exigiu longos anos de estudo e constituição de *elos de fraternidade* com os “nativos”, elaboração permanente para fixar, com alguma objetividade, a *imaginação catastrófica de apartação e desterro* que os atinge há 500 anos – o que explica a ausência da *imagem redentora*, privilegiando sempre uma espécie de “catástrofe” que encerraria permanentemente a existência dos indígenas. *Serras da Desordem*, contudo, também apresenta um Brasil em que as “marchas do tempo” se realizam encravando umas nas outras e, invariavelmente, desgovernadas pelo *toque de recolher* disparado a cada surto de *modernização conservadora* que avança sobre Carapiru, o *sem-jeito* removido à revelia de sua própria vontade (que permanece a todo instante embutida). Essa impotência em meio às forças e variáveis que governam sua vida galvaniza toda uma *tradição de sofrimentos* provocada pelo poder da propriedade privada, mutante ao longo de séculos. Curiosamente, com exceção do *idílio* que abre o filme (a floresta) e do *making of* que o finaliza (o retorno à encenação inicial), todas as demais *estagnações* encontram a ideia (imediata ou remota) de ‘família’ como célula *mater*: a comunidade no meio do sertão, o apartamento do antropólogo em Brasília, a reserva “protegida” pelo Estado – “famílias” por sinal que fracassam na missão de “acolhimento” e integração do “nativo”⁵⁴.

⁵³ SILVA, Anderson Gonçalves. “*Serras da desordem*, uma forma contemporânea”, em *Marxismo e produção simbólica*, - São Paulo: Nankin Editorial, 2013, p 203.

⁵⁴ Exemplo disso pode ser verificado no desencaixe das estratégias de enquadramento do nativo ditas civilizadas, durante sua estadia no Distrito Federal. Como bem descreve Anderson Gonçalves: “*Quando Carapiru, em Brasília, espécie de limiar burocrático, é, por assim dizer, detido para que possa cadastrá-lo (descobrir seu idioma, sua etnia etc.), surge, em imagens de arquivo, a gabolice midiática pretendendo contar a história de Carapiru: o reencontro com o filho perdido e o retorno ao lar. Parece mais um chiado apaspalhado. Durante todo o filme, a ausência de ‘psicologia’ no tratamento do personagem implicou concisão e opacidade em seus traços, de forma que a dramatização jornalística se torna de pronto risível, pois não há ‘interioridade’ para ser exposta. O sentimentalismo já foi completamente*

Entretanto, a frustração dessas expectativas resulta, acima de tudo, da *decisão militante* de Tonacci, isto é, o deslocamento de perspectiva proposto pelo cineasta ao fazer do encontro do *guajá* com o cinema parte do processo de *desencantamento* imprescindível à construção de alianças mais firmes – o que não deixa de configurar, também, outra sorte de *esperança* (crítica, sobretudo, aos equívocos do Cinema Novo nos momentos em que cedeu à “estandardização” da utopia, quando a perspectiva idealista perante o popular passa a projetar sobre as camadas subalternas uma espécie de “aura” redentora – à despeito das condições objetivas de organização do proletariado no Brasil). Realizado com poucos recursos e inteiramente comprometido com o exame e a transformação das relações sociais objetivamente estabelecidas, o *cinema-processo* de Tonacci adquire em *Serras da Desordem* seu ponto máximo. Ao usar o cinema como instrumento de investigação e intervenção, o contato com o indígena alcança aquele “*ponto de interseção entre duas culturas, que permite passar de uma a outra, sendo ambas irreduzíveis*”⁵⁵. O cinema enquanto *meio de produção* é problematizado pela própria *práxis* que o mobiliza; as relações sociais que permitem – efetivamente – a *construção do filme* se tornam matéria a ser formalizada e exposta politicamente ao público, adquirindo circulação e outros níveis de valor. É a partir da irredutibilidade concretizada na relação de Carapiru com a câmera que o *processo* – concreto e simbólico – de demolição das “ideologias nacionais” se realiza; uma relação que mimetiza na situação particular o impasse de caráter geral, isto é, o *sentido da colonização* vigente no contemporâneo, contudo, sem diluir a ótica tida como indecifrável do indígena. Assim, *Serras da Desordem* alcança no cinema aquilo que Paulo Emílio identificou como o grau mais elevado em termos de atitude estética e política: “*O que há de mais profundamente ético na cultura brasileira nunca cessará de dessoldar-se do ocupante*”⁵⁶.

A consequência desse artifício cinematográfico é a recolocação do debate sobre a formação nacional, que geralmente ou idealiza o nativo ou o destitui da posição de partícipe do “processo civilizador”. Essa é uma das razões pelas quais o *making of* escolhe o *comunismo primitivo* – enquanto idílio – “remanescente” no Novo Mundo (a sequência da tribo coletivamente “integrada” à natureza) como alvo da desconstrução

vedado. A ordem das coisas pelo jornalismo aparece, ao juízo do espectador, como uma ordenação que contraria a boa inteligência do acontecido”. Idem, ibidem, p.204.

⁵⁵Cf. ORICCHIO, Luiz Zanin. *Serras da Desordem*. Artigo publicado no Blog Luiz Zanin, Estadão, 27/03/2008 (Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/serras-da-desordem-1/>).

⁵⁶ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória do subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 2ª Edição, (Coleção Leitura), 1996, p. 109.

maior – estranhamento provocado pelo destaque à desfiguração do “bom selvagem” em regime de trabalho cinematográfico, desconstrução fortalecida pela perspectiva que a preside, permitindo a visualização, sob outro prisma, de uma das *etapas de produção do próprio filme*. No *cinema-processo* de Tonacci, a própria *divisão social do trabalho* estabelecida entre cineasta e equipe fica exposta: o *making of* que encerra o filme visaria

“(...) recompor a ação solitária que acorda nosso romantismo quando exibida pela primeira vez, voltar a ela como cena dirigida que envolve a ação do índio e a do fotógrafo. Vale o elogio à cultura ali condensada, mas vale também o reconhecimento do contato inevitável e da nova situação que emoldura tudo. Na assimetria dos poderes, a cena de Carapiru é o avesso de uma reposição do passado em sua pureza. O cinema aqui, tal como em *Iracema* (1974), de Jorge Bodansky e Orlando Senna, assume a sua parte na invasão da selva e no quadro geral de dominação instalada, e assume a sua forma como exposição dos termos de uma relação de poder em que o cineasta, queira ou não, assume o sujeito trazido ao jogo como seu personagem”⁵⁷.

De fato, a familiaridade de *Serras da Desordem* com *Iracema, uma transamazônica* é verificável sob muitos aspectos. Sobressaem: 1. a *opacidade* predominante entre a “câmera-olho” dos cineastas marginais e os indígenas. O estranhamento entre o público e as personagens *cinematograficamente inadequadas* de Carapiru e Iracema é constante, dado o enigmático que cerca o “nativo” – o peso da história ancestral presente no *guajá* e, com menor intensidade, também na *índia lumpemproletarizada*; 2. o veio estilístico capaz de promover o trânsito livre entre “documentário” e “ficção”; 3. em perspectiva geral, o posicionamento político de ambos os filmes – radicalmente antagônicos às variadas vertentes do desenvolvimentismo brasileiro. Aliás, uma forte influência – talvez, até incorporação – de *Iracema, uma transamazônica* pode ser constatada também em *Cronicamente inviável*, em parte pela tentativa de cruzamento entre os registros “documentais” e “ficcionais”, mas, principalmente, pelas *afinidades de caráter e imaginação* partilhadas entre o intelectual Alfredo e o caminhoneiro Sebastião (interpretado por Paulo César Pereio), capazes de atingir o grau de indiferença próprio dos arrivistas que, cedendo à vaidade e à covardia, transformam-se em parasitas da degradação social.

Em todo caso, *Iracema, uma transamazônica*, *Cronicamente inviável* e *Serras da Desordem* “conversam” com outros filmes de estética menos aversiva ao *topos*

⁵⁷ XAVIER, Ismail. “As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério”, in: *Serras da desordem* / Daniel Caetano (org.). - Rio de Janeiro : Beco do Azougue : Sapho, 2008, p.20-21.

basilar do modernismo brasileiro; por exemplo, a releitura cinematográfica de *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) – que faz da “*relação com a máquina*” o “*tema central na chegada do herói à cidade, quando os irmãos enfrentam a rua, a burocracia, os arranha-céus, a multidão*”⁵⁸. Em *Macunaíma* (no livro ou no filme) habitam formas jocosas do folclórico que funcionavam como resistência às fraseologias ufanistas e provocavam reflexão – o que já não ocorre aos mais jovens. Herdeiros do golpe de 64, trata-se da fração de cineastas que deflagram recusa à figuração do indígena (ou do miserável em geral) como “herói” cujos “*estratagemas permitem manejar as dificuldades, enfrentar o ‘darwinismo social’, o domínio do mais forte e o impulso explorador que rege todas as personagens*”⁵⁹. As molduras que enquadram as relações em *Iracema*, *Cronicamente inviável* e *Serras da Desordem* são variadas, entretanto, não se manifestam em nenhum sentido organizadas pelo princípio da *antropofagia*; ao contrário, procuram garantir a percepção de uma espécie de “fagocitose” empreendida pelo Capital⁶⁰.

Ocorre que a opacidade de Carapiru – sem precedentes no arco das personagens *canônicas* de nossa nacionalidade – contribui à formalização de uma espécie de *avesso* do imaginário “integrador” do índio, redesenhando assim seu poder figurativo; como observou Anderson Gonçalves da Silva, a impenetrabilidade ao olhar civilizado confere algo da ordem do infantil, aproximando o indígena da figura do *palhaço*. A propósito da cena em que entra no carro por uma porta para escapar pela outra, por exemplo, comenta: “*Carapiru, na gag do automóvel, apresenta um gesto de dicção sóbria contra a embriaguez do progresso*”⁶¹. Assim, na condição de representante dos oprimidos (como o *clown Augusto*), a figura de Carapiru concretizaria o *prodígio de ineficácia* capaz de colocar em xeque as injustiças do mundo. A depender do prisma, situação bastante adversa (aliás, como sugere o próprio Anderson Gonçalves da Silva – sobretudo quando nos recorda d’*A Terra* (1930) do cineasta revolucionário

⁵⁸ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 228.

⁵⁹ Idem, *ibidem*, p. 249.

⁶⁰ *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade apresenta, entre outras virtudes, a capacidade de promover uma severa crítica à forma mercadoria que, no âmbito da indústria cultural, chegou com tudo no Brasil a partir dos anos 70. Entretanto, os efeitos da *intervenção imperialista* após a desintegração da União Soviética estão cristalizados, com diferenças decisivas, em *Cronicamente inviável* e *Serras da Desordem* – vale frisar que eles delimitam os pontos de “convergência” entre o neoliberalismo da era FHC e o neodesenvolvimentismo da era Lula, duas “eras”, por assim dizer, “arrastadas” pelo *movimento elíptico de modernização e conservação* imposto pelos Estados Unidos desde a década de 40 e que acabou por lograr a derrubada dos frágeis pilares que “sustentavam” a Nova República brasileira.

⁶¹ SILVA, Anderson Gonçalves. “*Serras da desordem, uma forma contemporânea*”, em *Marxismo e produção simbólica*, - São Paulo: Nankin Editorial, 2013, p.202.

Alexandre Dovjenko. Ao traçar a linha de comparação entre o índio à deriva no Brasil do novo milênio e Vassili (o jovem cossaco cujo *prodígio* era, justamente, condensar *experiência* e *expectativa* – elementos indissociáveis e decisivos nos melhores momentos da Revolução Russa), o crítico expõe o sentido dos tempos e dos movimentos desempenhados pelo corpo quando *dança* ou quando *foge*: o cérebro e os músculos de Vassili realizam o oposto dos de Carapiru.

Levada às últimas consequências, a decifração encontra as origens expansionistas do modo de produção capitalista – a era das Grandes Navegações, afinal, Carapiru não deixaria de ser portador da “mensagem” deixada pelas Guerras de Conquista que moveram a Humanidade à etapa “termidora” do Capital, quando o desterro manifesta sinais da nova “globalização”. Definitivamente, *Serras da Desordem* ressignifica os termos da “consciência catastrófica do atraso” – propondo certa *consciência insurgente do “progresso”*. O gesto resulta do esforço de crítica do desenvolvimento histórico do capitalismo no centro e na periferia, tensionando ao máximo “antigas” contradições repostas pelas formas atuais de exploração e extermínio. A relação nada complacente com o espectador se dá como condição imposta pelo cineasta, a qual busca *mimetizar a opacidade do próprio índio* – desnível social e relação inconciliável que o filme, ao invés de escamotear, formalmente acentua. A interposição de um *hiato* entre Carapiru e o Outro (cineasta, espectadores ou qualquer um minimamente integrado ao modo de produção capitalista) inverte o paradigma hegemônico instaurando a “crise revitalizadora” identificada por Daniel Caetano – justo nesse *indeterminado* em que se efetiva a relação “*entre um homem que teve sua forma de vida atacada e a civilização que primeiro colonizou seu espaço e posteriormente se apropriou de sua imagem e de sua história para poder refletir sobre si mesma*”⁶².

* * *

É verdade que a oposição *ocupante* vs. *ocupado* mimetiza o corte cultural e material que distancia Carapiru do “civil”; todavia, há momentos em que até isso se deixa embaralhar. A sequência que compõe o *prólogo* do filme – a narrativa da “vida no idílio”, a chegada do trem, o massacre e a fuga – explicita, de início, a posição materialista da abordagem. Após a figuração da vida comunitária na aldeia, o trem

⁶²CAETANO, Daniel. “Entre o caos e a desordem”. In: *Serras da desordem* / Daniel Caetano (org.). - Rio de Janeiro : Beco do Azougue : Sapho, 2008, p. 92.

quebra a “quarta parede” progredindo de encontro ao espectador; o plano é extenso e realiza uma abordagem de “choque” que impõe a perspectiva do nativo: o impacto de temporalidades históricas antagônicas, materialmente e cientificamente desproporcionais. No entanto, tal mobilização é substituída pela condução pedagogicamente dialética das diferentes dimensões do fenômeno, formalizando o terrorismo contra os indígenas e a destruição da natureza no longo “desenvolvimento das forças produtivas” no Brasil. Diferente do trem hollywoodiano (simbólico do processo “civilizador” do Oeste) ou do soviético (mobilizando o Exército Vermelho em defesa da Revolução), a *máquina do progresso* em *Serras da Desordem* é figurada a partir da *ótica do ocupado* que, ao mesmo tempo, permanece submetido ao *regime armado* do Capital que desde a origem se fez valer por meios terroristas: o genocídio dos nativos, as “tecnologias de controle” garantidoras do regime escravista, o jaguncismo da República Velha, a devastação e a matança impulsionadas pelos ciclos desenvolvimentistas ou as milícias que hoje atuam nas regiões controladas pelo agronegócio ou pelo extrativismo – exterminando o que restou de indígenas aldeados, subproletarizando e barbarizando seus descendentes⁶³.

O vigor assumido pelo manejo do som e pela música, em particular, reforça a forma crítica – na relação que o prólogo de *Serras da Desordem* estabelece com o público e com as vertentes estéticas que evoca. Ao fazer uso da captação de falas e vozes, inseridas abertamente como recurso da montagem, assim como na condução musical que executa variações fúnebres que dialogam invertendo os sentidos de “O

⁶³ Uma década após o lançamento de *Serras da Desordem*, o documentário *Martírio* (2016) de Vincent Carelli também se destaca a partir da formulação crítica em torno do massacre dos povos indígenas no Brasil da era Lula, com ênfase nos Guarani e Kaiowa – sitiados no Mato Grosso do Sul. Durante a arguição, Ismail Xavier ressaltou sua importância em vista de suas qualidades estéticas e da capacidade de se afirmar com enquadramentos de imaginário e meios de produção peculiares quando comparados à maioria dos filmes interessados no processo histórico e social brasileiro. Os eventos políticos organizados pelos ruralistas e as audiências no Congresso, quando parlamentares revelam diante das câmeras as diferentes faces de sua truculência, são paradigmáticos da figuração de um certo horror diferente do produto hollywoodiano ou do “filme cult” contemporâneo (padronizado pelas técnicas do cinema de gênero). Trata-se, antes de tudo, da expressão bruta de uma classe social que jamais apresentará nenhum resquício de culpa ou pudor. Assim, além de construir junto aos indígenas a própria elaboração fílmica da *luta indígena*, Carelli apresenta um quadro de reorganização da direita no país, representativa do agronegócio e diretamente ligada ao golpe que derrubou Dilma Rousseff. *Martírio*, contudo, é o segundo filme de uma trilogia que teve *Corumbiara* (2009) como início e terá *Adeus* (ainda não finalizado) como termo. Com efeito, resulta do longo processo de formação de *cineastas indígenas*, por meio do projeto *Vídeo nas Aldeias*: faz pelo menos três décadas que o diretor franco-brasileiro utiliza o cinema como instrumento a ser apropriado como arma pelos indígenas. Não por acaso, a propósito da morte de Tonacci em 2016, Carelli reforça sua admiração ao trabalho do amigo: “Andrea foi a minha inspiração para me lançar na aventura do Vídeo nas Aldeias. Com a dinâmica de filmar e mostrar, a provocação era mostrar aos índios que eles poderiam produzir suas imagens com aquela câmera e a resposta dos índios foi estupenda. Tivemos vários amigos em comum”. (Cf. CARELLI, Vincent. “Carelli/Tonacci”. *Abraccine*, 22 de janeiro de 2017. Disponível em: <https://abraccine.org/2017/01/22/carelli-tonacci/>).

Trenzinho Caipira” de Heitor Villa Lobos, a abertura do filme instaura diferentes feixes de representação da pilhagem capitalista universal que destrói a natureza e faz dos povos originários cadáveres, “escravos” ou “colaboradores”. Atuando junto às imagens, a música potencializa “torções” e “comentários” de gêneros cinematográficos mais convencionais, articulada ao apelo imagético, ao interesse “documental” ou à *mise-en-scène* (como a abordagem musical na produção do “clima” de “filme de ação” durante a preparação da emboscada, no gesto do *guajá* ao recolher, sob ataque dos jagunços, a criança da “manjedoura” feita de folhas de palmeira, ou quando carrega nos braços o “filho” recém-nascido). Os planos que registram a vida dos indígenas na aldeia e, em seguida, no corredor dos vagões (já “proletarizados”), assim como a encenação da emboscada, não se configuram como representações “naturalistas”. Ao contrário, os estranhamentos são muitos, provocados pelas dissonâncias, pelas quebras de continuidade e de cronologia, pela alternância na composição e textura da fotografia (oscilando entre o preto-e-branco e o colorido), pela movimentação incomum da câmera etc.

Considerando todos estes elementos, a apresentação inicial de *Serras da Desordem*, estruturada como síntese, projeta-se também como expressão politizadora do espectador, a partir da recolocação de seu “ponto de vista” *ao rés da terra* – lado a lado à *perspectiva de arrasamento* que informa a percepção do “progresso” por parte do *ocupado*. Reestabelecendo a mesma tensão, porém, pelos avessos, Tonacci repõe a experimentação de “pontos de vista” com o espectador quando Carapiru visita a Torre de TV em Brasília, mais para o fim do filme⁶⁴. Muito embora ‘estagnado’, o indígena adquire *poder panorâmico de observação*; pela primeira vez, Carapiru se encontra capaz de dimensionar o processo “civilizador” de outro patamar, dotado, por assim dizer, da *perspectiva do ocupante*. Enquanto contempla a obra arquitetônica da capital do Novo Mundo, os dedos batucam irrequietos sobre o parapeito, até que dirige seu olhar ao céu, movimento realizado pela câmera que, fazendo as vezes da “perspectiva do índio”, realiza um *contra-plongée* cada vez mais acentuado, até registrar, na vertical, as barras de metal geometricamente encaixadas umas às outras sustentando a gigantesca antena. Ao resgatar a tradição cinematográfica que explorava “o poder de exprimir ideias abstratas utilizando apenas as propriedades latentes das coisas inanimadas”⁶⁵, a

⁶⁴ Inaugurada no ano de 1967, a Torre carrega a assinatura de Lúcio Costa.

⁶⁵ SOUZA, Gilda de Mello e. “Paulo Emílio: a crítica como perícia”, em *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2008, p. 262.

imagem figura a *poesia da ciência operária* e traz à memória a fotografia de outro artista da Revolução, Alexander Rodchenko. Combinada à música experimental que a acompanha, apresenta-se como um problema: entre o *construtivismo soviético* da era dos extremos e o delírio do *desenvolvimentismo brasileiro* de JK “ressuscitado” pela era Lula, permanece sobre a cabeça de Carapiru a simbologia que aponta tanto à *promessa de superação* quanto à *ameaça de morte*. Assim, as dissonâncias reforçariam de outro ângulo a atualidade do problema da “integração” dos povos pré-capitalistas, debate aparentemente ultrapassado, mas ainda carente de resolução – afinal, diante do desenvolvimento histórico da luta de classes no Brasil, restaria outra saída à Carapiru senão o *controle de todos os meios de produção* por parte do proletariado urbano, dos camponeses, dos quilombolas e dos indígenas (projeto que todos os ciclos de nacional-desenvolvimentismo, marcados pela conciliação com as burguesias locais e pelas concessões ao imperialismo, fizeram questão de abortar)?

Capítulo 1

PAZ É GUERRA

1.1 Pai-caveira: nova mitologia “nacional” em *Tropa de Elite 2*

A legenda que abre *Tropa de Elite 2 – O Inimigo Agora é Outro* (Padilha, 2010) é ambivalente: “*Apesar de possíveis coincidências com a realidade, este filme é uma obra de ficção. Rio de Janeiro – dias de hoje*”. Depois, munições sobre a mesa. Mãos desconhecidas carregam pistolas e metralhadoras. Movimento ágil e de curta duração, a cena desliza para um conta-gotas característico de ambiente hospitalar, utilizado para dosagem de soro ou medicação intravenosa. Um monitor cardíaco. Depois, a ampliação do quadro revela o quarto do hospital, onde alguém está de costas, à beira do leito, impossibilitando a visualização do outro enfermo. Na rua, um comboio de carros parte em direção ao “Hospital Beneditino”. Dentro dos automóveis e nas imediações, no rádio, homens articulam a emboscada. Os sons distorcidos de guitarra e de tambores rufando se intensificam anunciando o perigo. Nascimento à paisana percorre os corredores do hospital. Pela roupa, pode-se reconhecê-lo como a companhia do paciente registrada instantes atrás. Abatido, ele atravessa a saída. Antes de entrar no carro verifica o movimento; saca a pistola; intui o risco. Ao deixar o estacionamento, começa a perseguição. A via pela qual trafega é fechada nos dois sentidos; o protagonista está encurralado. Cercado por uma dezena de homens fortemente armados, seu carro é cravejado de balas, saraivada ininterrupta que, no enquadramento mais decisivo, forja a tomada subjetiva que simula uma espécie de imersão fatal da plateia à zona de conflito – como se um dos tiros atingisse o vidro da janela, ou a própria câmera, estilhaçando ilusoriamente a objetiva (um tiro que, fosse real, atingiria seu rosto). Tal expediente antecede o *slow motion* que fixa em *close* a lateral do automóvel sendo fuzilada. As pancadas dos disparos e dos impactos permanecem, abafadas, distendidas... Surge a voz *over* de Nascimento:

“Pode até parecer clichê de filme norte-americano, mas é na hora da morte que a gente entende a vida. Eu dei muita porrada em viciado, esculachei muito policial corrupto, mandei um monte de vagabundo pra vala...”

A suspensão dos ruídos instaura a tela preta. Breve pausa no escuro. A voz retorna:

“Mas não foi nada pessoal. A sociedade me preparou pra isso. E missão dada, parceiro, é missão cumprida”.

Assim termina a introdução, cuja função é instaurar a ordem que comandará a narrativa fílmica.

* * *

Partindo do pré-suposto de que *Tropa de Elite 2* é “obra” direcionada ao sucesso comercial, surpreende o anúncio de sua condição de produto, construção que tem parte com o dinheiro, a técnica e a imaginação. Vale o mesmo ao recurso da *voz over*, não tão recorrente no cinema industrial de inserção ampliada no mercado. Quem chamou a atenção a esses elementos foi o cineasta e crítico Eduardo Scorel⁶⁶. Além disso, analisando as legendas iniciais, destacou a duplicidade do texto que alerta a plateia sobre o caráter fictício da história mas, ao mesmo tempo, imprime atualidade e concretude a partir da delimitação territorial. Ficção e realidade em atrito? Para o crítico, “deliberada ironia”, sarcástica ao revelar interesse em estabelecer complicitades com o espectador, cujo efeito não deixaria de ser também uma certa blindagem no âmbito da recepção. O esconde-esconde através do qual verdade e mentira aparentemente se divertem, como o jogo que se estabelece entre o filme e o espectador, conviveriam com o apaziguamento de potenciais conflitos decorrentes da virulência do roteiro: “*como se houvesse um acordo tácito estabelecendo que um lado sofisma e o outro finge acreditar*”. Isso desobrigaria de antemão qualquer resposta concreta e oficialmente institucional por parte da polícia, das grandes corporações midiáticas, das autoridades públicas, dos defensores dos direitos humanos, enfim, de todos os que, de um modo ou de outro, acabam maculados pela verve indignada e restauradora de *Tropa de Elite 2*. O risco de reverberação política resultante de sua compulsão denunciata paira, assim, como dívida permanentemente amortizada pelo registro alusivo e ficcional. Possíveis coincidências? Variando a perspectiva, havia garantias de que a cobrança dessa fatura não vinha sendo incorporada como *missão* por diferentes frações da população trabalhadora, abarcando desde setores da tradicional classe média até, quem sabe, parte da “ralé brasileira”⁶⁷? Se a ressalva das legendas circunscreve inicialmente a

⁶⁶ Cf. SCOREL, Eduardo. “*A pausa que diverte*”. In: *Revista Piauí*, n.50, novembro de 2010.

⁶⁷ À época, era assim que a sociologia de Jessé de Souza se referia à massa de trabalhadores subempregados e invisibilizados pelo processo moderno de dominação capitalista no Brasil. Na ótica do sociólogo, uma força de trabalho subalterna que “*se reproduz como mero ‘corpo’, incapaz, portanto, de atender às demandas de um mercado cada vez mais competitivo baseado no uso do conhecimento útil para ele*” e, portanto, segundo seu ponto de vista, uma camada social diferente do exército industrial de reserva no qual ao menos uma parte considerável é passível de incorporação ao sistema produtivo, nos momentos de prosperidade e expansão da produção. (Cf. SOUZA, Jessé de. *A ralé brasileira: quem é e*

história no plano da representação artística que não se pretende documental ou panfletária, após o término do filme sua mensagem não deixa de ser grosseiramente ativista, exploradora de um sentimento difuso de revolta, no fundo formulando a promessa mágica de identificar nas personagens e no enredo da obra de ficção todos os “podres” da sociedade, cenas da corrupção generalizada que assolaria o Brasil⁶⁸.

Provisoriamente adiando a análise do modo como certas instituições são criminalizadas e difamadas no decorrer de filme, no sentido de manter o foco nos elementos que compõem sua abertura, é digna de nota a variedade de recursos técnicos pelos quais uma certa abordagem que aposta em oposições simples fará do “real” e do “ficcional” dimensões amalgamadas, atuando na evocação de determinados símbolos e sentimentos. O estilo que alterna o quadro fixo e as tomadas de câmera-na-mão, combinados aos cortes em ritmo acelerado consolidados no processo de edição, produzem poderosa “impressão de realidade”⁶⁹, ainda que por meio da agilidade de composição e troca dos planos, dos recursos didáticos que sustentam a continuidade narrativa e os processos de identificação e, no caso da tomada em *slow motion*, rompendo com o padrão perceptivo que informa as experiências sensoriais mais elementares. Seguindo à risca os melhores preceitos da decupagem clássica, atualizadas pelas inovações tecnológicas do audiovisual, a introdução parece se apresentar ao espectador com vistas à “*criação, no nível sensorial, de suportes para o efeito de continuidade desejado e para a manipulação exata das emoções*”⁷⁰. Para além da representação ilusionista, cujo objetivo superficial seria gerar na plateia o sentimento de realidade escamoteando o artifício cinematográfico, o decisivo talvez esteja no tipo de mobilização emotiva que o método clássico, executado com eficiência, procura promover.

como vive / Jessé Souza; colaboradores André Grillo ... [et al.] — Belo Horizonte : Editora UFMG, 2009. p.23).

⁶⁸ A expectativa em torno da repercussão supostamente politizadora do filme, assim como seu caráter documental, jornalístico, aferrado à denúncia da “realidade”, aparecem respectivamente nos depoimentos de Tainá Müller (atriz que interpreta a jornalista *Clara*) e Wagner Moura, presentes nos extras que acompanham a versão em *dvd*. O clima de celebração, descaradamente comedida, é minuciosamente forjado no sentido de concretizar o *marketing* não apenas do filme enquanto narrativa, mas, sobretudo, propondo um encantamento absoluto pelo *modo de produção* que comandou materialmente todo o processo — incluindo as bordoadas e os berros famigerados e rotineiros da preparação de atores, um verdadeiro “salve” de sensibilidade artística e existencial proporcionado por Fátima Toledo, *auctoritas* no meio cinematográfico e teatral. Sobre as sequelas deixadas pela “ciência” da nova atuação dramática, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=yZOVfeCJ0Xg>.

⁶⁹No sentido de identificar uma certa filiação estética, a expressão é tomada de empréstimo do crítico Ismail Xavier (Cf. XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 4ª edição — São Paulo, Paz e Terra, 2008. p.27-39).

⁷⁰Idem, *ibidem*, p.34.

Recapitulando desde o início o itinerário dos quadros, a passagem das armas sendo municiadas para o quarto do hospital realiza o primeiro deslocamento entre espaços radicalmente distintos, muito embora conservadores de alguma afinidade – o *bunker* escurecido dos criminosos e o ambiente à meia-luz do apartamento hospitalar. É no tipo de iluminação das duas cenografias que uma sorte de correspondência se manifesta. A construção sombria dos espaços, ressaltando o que se encontra sob a incidência da luz, confere semelhanças mas reforça diferenças: de um lado, fuzis e metralhadoras; de outro, conta-gotas e monitor cardíaco. Produtos da engenharia e seu processo milenar de desenvolvimento técnico, avançam contra os limites impostos pela natureza – antecipando ou prorrogando o fim. Projetados para salvar ou condenar, em paralelismo, os instrumentos esboçam a polarização vigente nos termos de uma luta travada entre a morte e a vida. Impulso de superação do movimento pendular que assemelha os espaços cênicos, como se pertencessem à mesma zona cinzenta que confunde instâncias e anula o conflito derradeiro, seria oclaro-escuro – apenas ensaiado na abertura mas com presença sutil em alguns momentos do filme – expressão *noir* do desejo de vitória da Luz sobre as trevas, forma arcaica e conservadora da profecia de redenção?

Os planos seguintes apresentam a iminência da tocaia. A montagem paralela confirma com eficácia sua lógica maniqueísta – afinal, Nascimento no interior do hospital é o polo positivo da equação e alvo dos algozes. Mas oferecendo didaticamente o encaminhamento da trama, garantindo ao espectador a percepção de que se trata de uma emboscada, indiretamente fica sugerida a ambivalência dos significados. A face mórbida do protagonista, demarcada pela palidez, inverte o sinal da vitalidade. Internalizando a polarização sob a forma da conversão, mortificado em vida, Nascimento caminha para o duelo – e ele pode vencer. No momento em que saca a pistola, inconvoca seus “prodígios” consagrados pela versão anterior; embora despido do uniforme preto, trata-se ainda do “bom e velho” Capitão Nascimento, comandante do Batalhão de Operações Especiais (Bope) que no primeiro *Tropa de Elite* deu mostras mais do que suficientes de frieza inabalável, coragem e resiliência absolutas, especialmente quando se encontra em “operações de risco”. Para os fãs, uma certa “esperança” entra em cena, ainda que passageira, esvaindo-se a partir do instante em que Nascimento se encontra sem-saída em meio às balas que atravessam a lataria de seu automóvel – sobretudo, após a devastação do resto de distância que ainda poderia existir entre espectador e obra, efeito da tomada subjetiva que simula o tiro no meio da cara. O

curso ordinário da representação, portanto, alcança outro nível: assim como “nós”, Nascimento encontra a morte. Não por acaso, o *slow motion* é mobilizado junto à *voz over*. A suspensão dos parâmetros narrativos convencionais, organizados no sentido da constituição supostamente ilusionista da cena desloca o ponto de vista para o terreno, por assim dizer, metafísico.

Há contudo uma duplicidade nesse movimento subjetivo de transposição da perspectiva do plateia para o campo visual do protagonista. Além de sugerir sua morte, a separação dos registros de “vivência” – o espectador diante da tela, Nascimento no interior da cena – funciona como provocação; a passividade de quem assiste ao filme, em alguma medida, fica abalada. Na imagem derradeira do carro atravessado pelos tiros de fuzil, importante em termos dramáticos, um modesto período de choque parece se armar, cuja duração corresponde ao curto espaço de tempo em que a câmera-lenta, dilatando a agonia da chacina, persiste junto a *voz over*. Nesse momento, as palavras de Nascimento reiteram algo da ironia inicial que havia – aparentemente – baralhado os domínios da realidade e da ficção. Novamente, um elemento interno à obra, parte que compõe o todo, indicativa dos caminhos de apreensão do conjunto: “*Pode até parecer clichê de filme norte americano, mas é na hora da morte que a gente entende a vida*”. Enunciação autoreferente, capaz de zombar de si mesma, também é axiomática – cujo tom tem algo de provérbio. Enquanto elemento surpresa que avança para o plano da descrição formal, explicita o gênero – vulgarizado – ao qual o próprio filme se filia, sua adesão aos preceitos consagrados pela indústria imperialista de Hollywood. Ao mesmo tempo, o suposto rebaixamento artístico não deixa de ser relativizado sob o signo da aparência visto que, mesmo submetido à pecha do clichê, sustenta uma espécie de *maxima moralia* fundada na experiência drástica da morte.

O que vem em seguida contrasta pelo caráter subitamente descritivo. “*Eu dei muita porrada em viciado, esculachei muito policial corrupto, mandei um monte de vagabundo pra vala*”... Isso não configura, precisamente, uma confissão. Orientado pela pseudo-rememoração das violências praticadas, o discurso invoca o passado e a trajetória de vida reduzindo-os ao submundo do trabalho de policiamento ostensivo, engajamento sacrificial de Nascimento na força pública de repressão e extermínio mais temida do Rio de Janeiro – talvez de todo o Brasil. Como fatalidade, a guerra ao crime é expressa de modo bruto, em conformidade com um linguajar até certo ponto recente no país, jargão que combina enraizamento coloquial, racionalidade militar e ‘governamentalidade’ corporativa, contudo, na sua versão extra-oficial, aquela que

invade os becos e vielas durante as chamadas “operações especiais”. A força dessa língua socialmente partilhada reside na indiferença com que descreve o cotidiano—rotina de truculências, enumeração lacônica de práticas comuns realizadas à exaustão e em escala ampliada. O teor da fala faz com que os atos de bater, humilhar e assassinar soem como aquilo que, em certo sentido, realmente são: atividades banais próprias ao dia-a-dia de *caveiras*, cujos inimigos primordiais são os usuários de drogas ilícitas, os policiais envolvidos na contravenção ou os moradores das favelas que integram as empresas do tráfico (ou ao menos dependem, simpatizam, toleram ou interagem com ele, condições que, supostamente, revelariam convivência)⁷¹.

O terceiro movimento da *voz over* é anunciado por forte estouro. O escurecimento total da tela materializa a ausência de visão – aliás, importante ingrediente para a legitimação do cunho paradoxalmente heroico conquistado pela personagem no decorrer do filme: “*Mas não foi nada pessoal. A sociedade me preparou pra isso. E missão dada, parceiro, é missão cumprida*”. Na condição de arremate, firma a autopercepção que dissolve a responsabilidade da escolha individual no chamamento coletivo. A noção de *parceria*, genérica e recorrente no vocabulário carioca, é mais outra tentativa de cumplicidade com o espectador, reforçando as estratégias de pacto. No limite, a *voz de comando* atua na tela preta transpondo a consciência de cada um dos consumidores que formam a plateia. Assim, a polarização se realiza mais abrangente e cristalina: de um lado, Nascimento e “público”, reunidos em comunhão representativa forjam um relacionamento hierarquizado, mas interdependente, colaboracionista, através do qual, supostamente, a sociedade espectadora pactua com a missão de justificação que pode e deve se realizar como extermínio a ser perpetrado com eficácia e impessoalidade pelo comparsa maior, funcionário da nova ordem social e protagonista das operações militares de limpeza e restauração cívicas; de outro, o inimigo imaginário a ser exterminado, identificado, por ora, por meio da tipificação seletiva de “desajustados” – o viciado, o policial corrupto, o traficante... Todavia, o conteúdo

⁷¹ A expressão *caveira* consagra o nome popular destinado aos membros do Bope. Contudo, por ora, vale ressaltar que ‘caveira’ é um termo de autocelebração utilizado por outros combatentes, em vários destacamentos. Recuando um pouco na história, veremos que a primeira milícia fascista, curiosamente vestindo indumentária preta e tendo a caveira como emblema, surgiu na Itália. Formada quase que exclusivamente por militares que integraram as Tropas de Assalto do Exército Italiano durante a Primeira Guerra, a milícia ficou conhecida como *Arditi* – os chamados ‘bravos’ que compunham a *linha de frente* nos movimentos de avanço contra as trincheiras, quartéis ou tanques inimigos. Cabe lembrar que, como reação antifascista, a classe trabalhadora italiana criou, em 1921, sua própria milícia de defesa – reconhecida como *Arditi del Popolo*.

emitido pela *voz over*, dividido em três movimentos (a revelação da morte, o dever exterminista e a ascense por submissão) também configura, na abertura, uma lápide.

Mas voltemos aos materiais, agora em termos mais esquemáticos: a ironia que joga com a veracidade ficcional dos fatos, a montagem didaticamente dirigista e adepta dos moldes clássicos, a polarização do conflito em termos maniqueístas, o prenúncio sugestivo da morte de Nascimento e, sobretudo, a projeção de sua consciência à posição de condutora da narrativa através do recurso da *voz over* constituem juntos a formalização da matéria social explorada pelo filme. Considerando o modo como a interação desses elementos se realiza, temos na busca de subordinação empática da plateia perante o herói um aspecto determinante. Mas levando-se em conta a possibilidade de não se curvar ao exterminador, a exposição em chave agonística revela ao menos alguma intenção edificante, algo como o resgate da dignidade de Nascimento. Além disso, por conta da centralidade narrativa que assume, a recepção dos planos sofre a incidência preponderante da consciência do herói; cabe, então, decifrar as representações sociais e imaginárias condensadas nessa personagem, em função das mensagens que dirige ao espectador e, principalmente, pelo fato de se constituir como foco narrativo, posição *soberana* da ficção política encampada pelo filme.

É verdade que algo da mesma natureza já ocorre no primeiro *Tropa de Elite*. A posição narradora do Capitão do Bope conduzindo a recepção do filme foi o aspecto que dividiu a crítica – nacional e internacional – em torno de sua filiação política. À época o debate girava em torno do sentido da obra qualificando-a como corajosa denúncia ou temerária celebração⁷². Em contrapartida, com raríssimas exceções, *Tropa de Elite 2* tornou-se praticamente uma “unanimidade”. Consagrado pela crítica vinculada à imprensa corporativa e, especialmente, pelo grande “público”, o espírito de consenso em torno da segunda versão consolidava que a superioridade não se revelara apenas pela bilheteria atingida, mas também pela notável capacidade de adaptação ao formato mercadológico sem o barateamento da realidade nacional característico dos filmes de

⁷²Da extensa lista de artigos de opinião, comentários, entrevistas e análises, destaco apenas alguns: BLOCH, Arnaldo. “*Tropa de Elite é fascista?*”, in O Globo, 25/09/2007 (Cf. <http://oglobo.globo.com/blogs/arnaldo/posts/2007/09/25/tropa-fascista-artigo-que-motivou-texto-de-wagner-moura-74806.asp>, última consulta em 01/03/2015); MOURA, Wagner. “*Em artigo ao Globo, Wagner Moura diz que Tropa de Elite não é fascista*”, in O Globo, 25/09/2007 (Cf. <http://oglobo.globo.com/cultura/em-artigo-ao-globo-wagner-moura-diz-que-tropa-de-elite-nao-fascista-4152206>, última consulta em 01/03/2015); FOLEY, Conor. “*Fascism on film*”, in The Guardian, 18/02/2008 (Cf. <http://www.theguardian.com/commentisfree/2008/feb/18/fascismonfilm>, última consulta em 01/03/2015); SOTINEL, Thomas. “*Petits déraillements berlinois*”, in Le Monde, 12/02/2008 (Cf. <http://sotinel.blog.lemonde.fr/2008/02/12/petits-deraillements-berlinois/>, última consulta em 01/03/2015).

sucesso, proeza – bastante duvidosa – que reuniria escala industrial e profundidade crítica⁷³. Como se sabe, a consagração, em larga medida, também esteve ancorada na estratégia de venda mobilizada pelos produtores (in)diretos, com destaque especial para o conglomerado midiático controlado pelo Grupo Globo. Isso diz muito sobre o modo de produção que efetiva e legitima o filme. Ainda assim, a cifra de mais de 11 milhões de espectadores pagantes seria possível caso o produto não se mostrasse, de fato, atraente?

A sugestão da morte de Nascimento coincidindo com a estreia da *voz over* instaura a situação decisiva que presidirá a narrativa em *flashback* – pelo menos até o momento em que o herói se revela sobrevivente à emboscada, próximo ao desfecho do filme. A posição de seu discurso, portanto, não é estritamente o *não-lugar*; é emitida da aparente condição defunta, *voz do morto* que ainda fala – cujo tom, como vimos, tem parte com o provérbio, mas também com o fantasmagórico e o tecnocrático⁷⁴. Talvez, o

⁷³O curto-circuito provocado pelo campeão nacional das bilheterias manifestou-se em vários registros. O crítico José Geraldo Couto saiu “dividido” do filme: “*Arrebatado por sua inegável qualidade cinematográfica, pelo engenho de sua construção, pela eficiência da realização. Mas incomodado por certas opções narrativas, pela relação que o filme estabelece com seu espectador. Pelo eterno binômio ética/estética, em suma*”. (cf. COUTO, José Geraldo. *Troca de Elite*, Blogs da Folha, 10/10/2011. Disponível em: http://blogdozegeraldocouto.folha.blog.uol.com.br/arch2010-10-10_2010-10-16.html, última consulta em 01/05/2015). Orlando Margarido, menos generoso, destacará o caráter mercadológico imbricado com a ideologia reacionária do *self made man*, conjugando opção estética e viés político-existencial: “*Ainda que não se configure um alter ego, este Nascimento com alinhado uniforme da alta administração policial tende a demonstrar a mesma postura controlada e segura dos que, como Padilha, deixaram para trás o imprevisto, o direito ao desatino e o destemor em errar*”. Evidentemente, o não reconhecimento do protagonista como construção de uma figura que se pretende *alter ego* da plateia pode ser problematizado, embora o sentido da crítica seja bastante pertinente – assim como o texto de Geraldo Couto, repleta de pontuações relevantes. (Cf. MARGARIDO, Orlando. *Um herói classe média*, Carta Capital, 12/10/2010. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/cultura/um-heroi-classe-media-2>, última consulta em 01/05/2015). Já o repórter da *Revista Veja*, Rodrigo Levino, que acompanhou o lançamento do filme sob “forte esquema de segurança” na cidade de Paulínia, interior paulista, não poupou ironias diante dos apelos produzidos pela aura espetacular que envolveu o filme. Os aplausos e assovios entusiásticos que tomaram a sala depois da projeção figuraram como a primeira manifestação pública de uma miríade de efeitos que a partir daquele momento começariam a ganhar corpo em diferentes lugares da nação, efeitos estes que atravessariam inclusive a economia libidinal dos espectadores: “*Houve quem ainda tivesse fôlego para a reflexão política. Mas, a essa altura, o comentário dominante era o das mulheres sobre a presença de Wagner Moura no recinto*”(Cf. LEVINO, Rodrigo. *Espectadores da primeira exibição de Tropa de Elite 2 se desmancham em aplausos, assovios e gritinhos*. In: *Veja*, 06/10/2010. Fonte: <http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/espectadores-da-primeira-exibicao-de-tropa-de-elite-2-se-desmancham-em-aplausos-assovios-e-gritinhos>; última consulta em 01/05/2015). Em que pese o caráter misógino da informação jornalística, bastante condizente com a linha editorial da empresa para qual prestou seu serviço, alguma consciência do caráter mercadológico parecia se esboçar, ainda que indiferente ao conteúdo político mais ostensivo que *Tropa de Elite 2* condensa. Mas o uso consciente e abertamente ideológico da tematização política veio um mês depois, quando a mesma *Veja* estampou na capa a imagem fardada de Nascimento com a seguinte chamada: “*O primeiro super-herói brasileiro: ele é incorruptível, implacável com bandidos e espanca políticos degenerados*”. Precisamente, no dia 10 de novembro de 2010. Guardemos essa data.

⁷⁴ Há um precedente formal intrínseco à *voz over* que diz respeito ao terreno paradoxal que estamos investigando. A relação entre magia e técnica no cinema, pensada por Walter Benjamin, também é desenvolvida por Michel Chion no que se refere à interação do áudio com o visual – sobretudo as vozes.

verdadeiro *tour de force* de *Tropa de Elite 2* consista no fuscionamento do registro aparentemente sobrenatural – pressuposto no dispositivo da *voz over* e na estrutura predestinada que encerra sua aventura – com a fraseologia bruta e tecnicista travejada na condição de classe, dicção do “proleta” que ascende ao estatuto de profissional ultraqualificado de vigilância e extermínio dos inimigos da nova ordem social. Observada de cima – ou da morte – a sociedade corrompida não passaria de um sujo e decadente bordel carecedor de linha-dura e intervenção higienista. O empobrecimento da experiência decorre não apenas do olhar binário e simplificador da personagem, orientando as perspectivas através de sua *voz* superior, mas pela correspondência entre essa dissolução da capacidade de narrar ou descrever o mundo e a composição de uma trama que entrelaça os enquadramentos e os acontecimentos na direção de um suposto esclarecimento do herói. A *voz* que parte *do além* é o olho que interpreta e organiza a exposição do passado; na revisão dos fatos, jornada que poderia se concretizar como autoconhecimento, temos a afirmação irrestrita de uma consciência petrificadora de atos e convicções – rocha dilatada que concentra os tempos. Essa fatalidade que recai sobre o herói subordina todo o foco narrativo e encarcera a própria recepção do filme. Já nas primeiras cenas é muito evidente que a consciência de Nascimento remontará sua história com o tom assertivo próprio daqueles que cultuam relações hierarquizadas e formulações categóricas. E desde o momento em que as balas da abertura atingem lentamente seu automóvel, o espectador é reduzido à condição de receptor, fadado a sentir na pele as agruras do parceiro paradoxalmente rechaçado e idolatrado, conhecendo a realidade através de sua consciência, participando de sua aventura, “pensando” com seu coração. Nesse sentido, o tiro que atravessa o vidro contra o rosto da plateia tem força anunciadora do extermínio estético e político em curso⁷⁵.

Partindo das qualidades mórbidas que o avanço técnico impôs à geração de Marcel Proust, especialmente com a invenção do telefone e a revolução por ele desencadeada ao permitir a emissão de sons destituídos do corpo emissor originário, a formulação de Chion fala à imaginação: “*What could be more natural in a film than a dead person continuing to speak as a bodiless voice, wandering about the surface of the screen? Particularly in the cinema, the voice enjoys a certain proximity to the soul, the shadow, the double - these immaterial, detachable representations of the body, which survive its death and sometimes even leave it during its life*”. (Cf. CHION, Michel. *The voice in cinema*. Tradução de Claudia Gorbman. Nova York: Columbia University Press, p.47).

⁷⁵ “De certa maneira, Ônibus 174 e *Tropa de Elite* tem a mesma premissa: tentam mostrar como o Estado contribui para a violência urbana administrando muito mal as instituições que deveriam coibi-la, como o sistema prisional, os educandários para pequenos criminosos e as polícias. *Tropa de Elite 2* retoma este mesmo tema, mas agora em um ponto mais perto das instâncias decisórias, mais perto da política. Em *Tropa 2*, eu não tentei produzir puro entretenimento. Tentei abordar um tema que me é caro. Sem sair de dentro da trama, sem tirar o olho do espectador da ação. Sem pausas para reflexão. Tentei fazer um cinema que não faz inferências morais pelo espectador, que não lhe diz o que pensar e quando pensar, que não contém pausas deliberadamente construídas para isto. Tentei fazer um cinema que comenta a

Há, portanto, uma estruturação estilística consolidada desde o início. Na base, polarizações que se manifestam como ‘estático’ e ‘móvel’, ‘subjetivo’ e ‘objetivo’, ‘bem e mal’, ‘claro’ e ‘escuro’, ‘vida’ e ‘morte’ – recursos usados que pretendem ser oposição, mas apenas ressaltam o que está simplesmente lado a lado ou podem em resultar em mera fusão. Não há dialética de contrários, visto que são organizadas a partir de um ponto de vista que não surge das confrontações travadas e mutuamente ameaçadas. Ele é superior e predominante, comprimindo os opostos e produzindo simbioses na direção de um alinhamento manifesto *a priori*, fuga para frente, embora como abstração. A consciência de Nascimento deveria resultar de um processo, mas sua inserção como voz mediadora do *flashback* faz com que os termos pelos quais apresentará sua história se encontrem previamente estabelecidos. Duas dimensões em relação subordinada: o decurso cindido de uma trajetória “heroica”, repleta de viravoltas e simbolizadora da emergência pela ausência de destino coletivo, subjugado ao discurso intervencionista predeterminante dos caminhos de apreensão do passado e decisão no presente – *absentia* de futuro.

Com efeito, instaurado o parâmetro autoritário da narrativa, os créditos iniciais funcionam como prolongadores técnicos do baque inicial. Em formato de videoclipe, sob o refrão “*Tropa de Elite, osso duro de roer, pega um pega geral, também vai pegar você!*”⁷⁶, em convulsão, imagens do filme anterior se alternam enfatizando cenas e personagens marcantes. Mesmo tratando-se de recurso funcional, há muita violência nessa saraivada audiovisual. A intensidade hipnótica do volume, da batida e da letra revela inspiração nos hinos diariamente entoados pelos soldados no interior dos quartéis, durante seus penosos e ritualísticos exercícios de guerra⁷⁷. Alterando a

violência urbana através da sua dramaturgia, e não por meio de metáforas ou de discursos intelectualizados. Não acho que este seja o melhor cinema, o único cinema possível. Acho apenas que é o cinema adequado para o roteiro que escrevemos, e cujo objetivo foi o de gerar uma inquietação no espectador, de lhe proporcionar uma experiência que se transforma em reflexão após o filme, e não necessariamente durante a sua projeção”. Com essas palavras, extraídas do catálogo de divulgação do filme, o diretor José Padilha busca situar o escopo estético de seu filme, o âmbito e as ambições de sua recepção. Embora admitindo o sortilégio de uma montagem “sem pausas para a reflexão”, o diretor não deixa de jogar fumaça sobre o estatuto da voz *over* de Nascimento, bem como sobre os efeitos que é capaz de produzir, enquanto princípio narrativo que se afirma em homologia aos demais componentes que formalizam o filme (Cf. <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/1345379/DLFE-212826.pdf>/1.0, última consulta em 15/09/2014).

⁷⁶“*Tropa de Elite*” (1999), da banda *Tijuana*, entretanto, adaptada para o filme.

⁷⁷Há certas “verdades” embutidas nessas técnicas de adestramento exterminista. Por conta disso, reproduzo aqui trechos de hinos entoados nos quartéis do Bope – citados por Felipe Brito no seu importante estudo sobre a gestão militarizada das favelas cariocas: “*O interrogatório é muito fácil de fazer: pega o favelado e dá porrada até doer. O interrogatório é muito fácil de acabar: pega o bandido e dá porrada até matar*”; “*O homem de preto, qual é sua missão? Entrar na favela e deixar corpo no chão*”; “*Bandido favelado não se varre com vassoura, se varre com granada, com fuzil e metralhadora*”.

vibração provocada pela aceleração das imagens e da música que perfazem os créditos, uma lenta e quase silenciosa panorâmica toma a tela, sobrevoando o famigerado presídio de Bangu I. A *voz* situa a trama em retrospectiva (confirmada pela legenda: “4 anos antes”); sutilmente amplificada pela aproximação que faz as vezes de um *travelling*, vemos a grande casa de detenção, cada vez maior. Nesse *movimento* aéreo de *estagnação*, fica exposto o tipo de coerção narrativa que o ponto de vista e o discurso do narrador, juntos, acabam por estabelecer – a partir de uma configuração que se instaura *de cima para baixo*, fazendo com que todos os elementos sejam mobilizados nessa direção.

O clima tenso no interior do presídio é ofertado de antemão. Pouquíssimas cenas são necessárias para que o espectador perceba a iminência de uma rebelião. Contraposta à ladainha do professor Fraga (Irândhir Santos) sobre os direitos humanos no aparente conforto da universidade pública carioca, a violência crescente que toma Bangu I procura fixar, logo na apresentação do antagonista, a defasagem entre o intelectual e a verdadeira essência dos recalcitrantes do crime, os fatos e as conjecturas, a teoria e a prática: ficção vs. realidade⁷⁸. Caracterizado de antemão pela *voz* mórbida como

Fundamental destacar que o último refrão explicita a apropriação impiedosa de um trecho da canção “Cantiga Brava”, presente no LP *Canto Geral* de Geraldo Vandré, lançado em 1968. Afiada com a paixão exasperadamente revolucionária daqueles tempos, idealizadora do triunfo guerrilheiro do campo em direção à cidade, a canção conclamava: “O terreiro lá de casa não se varre com vassoura, varre com ponta de sabre e bala de metralhadora” (Ver BRITO, Felipe. “Considerações sobre a regulação armada de territórios cariocas”. In: *Até o último homem: visões cariocas da administração armada da vida social* / organizadores Felipe Brito e Pedro Rocha de Oliveira. – São Paulo: Boitempo, 2013, p. 87).

⁷⁸Curiosamente o local escolhido para representar a sala de aula na qual Fraga faz sua pregação humanitária não fica em nenhuma universidade pública carioca. Trata-se do auditório situado no Palácio Capanema, sede do Ministério da Educação no Rio de Janeiro, onde dois grandes painéis pintados por Candido Portinari ficam bastante visíveis em algumas tomadas. O “*Coro*” (1945) é representação de carpideiras nordestinas, canto de luto e sagração comum aos funerais dos miseráveis, cena drástica eleita por alguns de nossos maiores escritores e artistas (sobretudo durante os anos de 1930-64) como índice de nossa condição histórica – imagem do trabalhador defunto, desterrado de sua própria terra, filho (bastardo?) da pátria que não superou as mazelas da Colônia. O sofrimento sertanejo é motivo bastante recorrente na obra do pintor, presente em vários de seus estudos; ele reaparece poucos anos depois em clivagem cosmopolita no imenso díptico “*Guerra e Paz*” (1952-1956), oferecido pelo governo brasileiro à ONU, servindo de decoração ao templo das Nações Unidas em plena Guerra Fria. Sem aprofundar os limites estilísticos do modernista, isto é, a aparente decalagem da figuração cubista em relação aos ideais nacionais, não deixa de ser relevante atinar para as imbricações dessa presença no contexto de *Tropa de Elite 2*. A escolha de ambiente diverso da precariedade que hoje impera nas instalações universitárias públicas revela certo interesse em reforçar o caráter supostamente elitista dos próprios estudantes e professores que, “batalhadores” ou privilegiados, na ótica do Comandante partilham um modelo de intelectualização entupido de esquerdismo antipopular, hipócrita e maconheiro. Tamanha desmoralização já se fazia valer no primeiro *Tropa de Elite*, que pinta o usuário letrado e de “classe” média como financiador do tráfico e, consequentemente, responsável indireto pelas vítimas fatais que resultam dele. No entanto, em *Tropa de Elite 2*, ao depreciar o discurso humanitário de Fraga por tabela a *voz de comando* também renega toda uma tradição de artistas e intelectuais que, aturdidos pela consciência do subdesenvolvimento nacional, em diferentes matizes, estabeleceram a superação das desigualdades locais extremas como motor de uma plataforma teórica, estética e política. Símbolo do projeto nacionalista e

“*intelectualzinho de esquerda que ganha a vida defendendo vagabundo*”, acompanhamos a retórica professoral de Fraga em posição aparentemente privilegiada; ao balanço do registro fílmico que alterna as cenas de absoluto descontrolo no interior do presídio e a empolgação *naïve* dos participantes da aulinha de segurança pública, soma-se a narração de Nascimento, curta e grossa, desqualificando aquele que veste a camisa do *Human Rights*. Aliás, a confluência de elementos que depõem contra o intelectual a todo instante encontra-se escancarada. Por exemplo, ainda no contexto do suposto *assédio ideológico* cometido pelo *professorzinho*, quando a câmara ostenta sobre a mesa a maquete do presídio⁷⁹. Novamente de cima para baixo, a imagem *fake* da casa de detenção faz paralelo com o *travelling* panorâmico anterior. A flagrante incipiência arquitetônica da reprodução em miniatura contrasta com a intensidade e concretude do edifício verdadeiro, reforçando o desprestígio do saber acadêmico, conversa mole (des)conhecadora da verdade das cadeias nacionais. Na condição de docente público, Fraga representa, ao menos inicialmente, o tipo que *faz a cabeça* do aluno; denuncia o crescimento exponencial da população carcerária sem o devido *know-how* autorizador de uma perspectiva menos oportunista (ou idealista) e mais realista – segundo, é claro, a armação narrativa que se oferece como dogma ao espectador, subordinada pela consciência – mais empresarial e, portanto, superior – de Nascimento. Mas no fim das contas, como conteúdo narrativo indiretamente sugerido, através do jogo dos enquadramentos, no momento das projeções e dos cálculos inflamados de Fraga *sociedade* e *presídio* se igualam, configurando identidade mútua. Esse cenário social, interno e externo à obra, é forjado como diagnóstico do contemporâneo e incide gradativamente na imaginação. Em certo sentido, a aula de Fraga no interior do Palácio Capanema não deixaria de ser sintomática da derrota avassaladora do projeto de integração social, contraface da equidade desejada pelas gerações predecessoras: a distopia se impõe vitoriosa sobre o breve passado de ilusões e esperanças que floresceram e minguaram a partir da plataforma desenvolvimentista recauchutada que

autoritário encampado por Getúlio Vargas, o Palácio Capanema também é representativo das múltiplas faces e filiações do modernismo brasileiro, monumento arquitetônico de um movimento cultural e político amplo. Na variação das vertentes, havia espaço para o matiz ufanista que vislumbrava como horizonte uma sorte de desenvolvimento sem precedentes – não esqueçamos que para Gustavo Capanema, intelectual de inspiração integralista, a universalização da educação tinha em vista a construção do “novo homem brasileiro”.

⁷⁹ Qualquer semelhança com o imaginário evocado pelo Movimento Escola Sem Partido não é mera coincidência, diga-se de passagem.

prometia se concretizar com a instauração da Nova República⁸⁰. Desde o início, o hoje é a morte, ponto final. Assim estruturante, a perspectiva técnica, militar e punitivista de Nascimento parece resultar de uma calamidade histórica e não se faz presente apenas como uma *voz*, mas como uma *voz expandida* que reflete um conjunto de recursos mobilizados, discurso cinematográfico organizado no sentido de uma correspondência ao processo social.

Um contraponto de fachada surge quando Fraga abandona a aula e vai de helicóptero ao presídio – com o objetivo de mediar a negociação entre os presos amotinados e os soldados do Bope. O caráter *Navy Seal* de sua atitude, reforçado pela demonstração da coragem bélica do professor ao rejeitar o colete à prova de balas oferecido por Nascimento, equilibra provisoriamente a superioridade do Capitão do Bope, fundada no *ethos* guerreiro que desqualificava o intelectualismo do antagonista⁸¹. Assim, do lado fraco ressalta alguma força. Mas não podemos esquecer os dois elementos que sustentam o timbre difamatório que desde o início recaí sobre Fraga:

⁸⁰ “*Ser ou não ser, eis a questão, parceiro! O que será mais nobre pra milícia: matar os verme que entra na nossa vida ou viver curtindo a onda tomando uma cerveja?*”. A aclimação nacional e rasteira da aporia shakesperiana é pronunciada no diálogo entre duas personagens milicianas, enquanto arrancam os dentes da jornalista em ossos, depois de incinerada. A cena, forjada no filme em tom jocoso, expõe entre outras coisas uma técnica policial de eliminação de provas e inviabilização dos trabalhos de perícia. Representação didática de uma herança da ditadura, sustentaria bastante força crítica não fosse a nota entusiasmaticamente cadavérica que acompanha seu ensino dramático: assim como a jornalista que buscou um furo de reportagem capaz de projetar sua ascensão profissional, os algozes também brincam com a morte; mas enquanto os primeiros gozam da força das armas e do empreendedorismo organizado coletivamente, a jovem de espírito *freelancer* padecia de isolamento e impotência. Ceticismo apimentado pela desfaçatez? Se as tragédias de Shakespeare demarcam a passagem renascentista para um mundo de “poderes divinos indiferentes ante o destino dos personagens”, como sugere Anatol Rosenfeld (Ver ROSENFELD, Anatol. “Shakespeare e o pensamento renascentista”, in: *Texto/Contexto I*: São Paulo, Perspectiva, 2013, p. 132), o novo tempo da nação aparece marcado pela indiferença de forças “divinas” outras, no caso, a empresa privada hegemônica e seu Estado terrorista. A famosa fórmula de Paulo Emílio Salles Gomes, “*dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro*”, balizadora dos impasses da formação nacional, perderia o fôlego diante de uma nova tragédia local: a solidão que encerra o destino da jornalista deslumbrada e proativa, em última instância, diz respeito às pessoas comuns, aquelas que se sentem abandonadas à própria sorte e que por questões materiais foram obrigadas não apenas a empreender com unhas e dentes dentro das firmas formais e informais como também a conviver de perto com o genocídio que tomou conta dos territórios de pobreza e avança para o centro. Uma vez perdidas as ilusões, a figuração “heróica” de um exterminador implacável, tecnicamente preparado e de antemão posicionado ao lado da *ordem*, reforça, ainda que nos termos de uma medida emergencial, a materialização de uma suposta saída?

⁸¹ Em alguma medida, a atitude de Fraga mimetizaria o *ideário* do mundo do trabalho contemporâneo, constrangido e impulsionado pela doutrinação corporativa das empresas (formais e informais) do capitalismo contemporâneo? Há ponto pacificador quando afirmamos que a tecnologia de guerra do renomado destacamento militar estadunidense *Navy Seal* se tornou paradigma internacional de eficiência empresarial. Não por acaso, tendo como parâmetro o batalhão de operações especiais ianque, a revista *Empresas & Negócios* do Grupo Globo listou as “5 frases que a ‘topa de elite’ dos Estados Unidos nunca diz – e que você não deve falar”: 1. “Não consigo”; 2. “Estou atrasado”; 3. “Eu não sei”; 4. “Vamos falar disso na próxima reunião”; 5. “Olha só que *template* legal de *PowerPoint*”. (Cf. <http://revistapegn.globo.com/Dia-a-dia/noticia/2014/10/10-frases-que-tropa-de-elite-dos-Estados-Unidos-nunca-diz-e-que-voce-nao-deve-falar.html>, última consulta em 03/05/2015).

antes da chegada do demagogo dos direitos humanos, a astúcia de Nascimento ao cogitar a não intervenção do Bope, permitindo uma chacina generalizada e perpetrada pelos próprios “vagabundos”, ou, mesmo depois, sugerindo ao seus superiores um extermínio passível de ser executado por seus homens uniformizados sintomaticamente em cor preta, indica sua predileção por soluções pragmáticas inculcadas por uma lógica importada e exportada de gestão militar que concretizariam o serviço higienista com ou sem a exposição das forças de repressão e das autoridades do Estado; além disso, a empatia estabelecida entre Fraga e Beirada (Seu Jorge) – bandido exigindo a presença de seu “advogado” – soa como cumplicidade perniciosa entre intelectual e líder da facção criminosa, ambos vendedores profissionais, laço solidário intragável ao “cidadão de bem” – aliás, a confirmação dessa tendência é dada quando Nascimento é ovacionado no restaurante da zona sul carioca, fato que inverte a decisão do Governador e seus cupinxas (até então dispostos a transformar o Comandante em bode expiatório do espetáculo midiático produzido pelo desfecho da rebelião). A afinidade de Fraga e Nascimento em função do destemor diante da morte não elimina, portanto, as diferenças de perspectiva e reação quando o assunto é o crime dito organizado e a dignidade daqueles que integram as empresas do tráfico no patamar inferior, isto é, a sorte dos *soldados* e *gerentes* do comércio varejista de drogas ilícitas que sobrevivem nas favelas ou apodrecem nos presídios.

O despertar proposto por *Tropa de Elite 2* encontra suas bases nas analogias polarizadas que dissolvem peculiaridades e forçam correspondências. O ‘bem’ e o ‘mal’ são os pontos de fuga invocados e por vezes indiferenciados através das metáforas da degradação social. A cadeia é a sociedade, e vice-versa, tal como o discurso humanitário faz as vezes de escudo e combústível para o sadismo irrefreável dos criminosos. Acima do jogo de indiferenciações, sobra – com folga – a consciência exterminista de Nascimento, ainda que problemática, depreciada pelo fracasso familiar que resulta na vida solitária e melancólica. Partidário da implosão dos parques escombros da imaginação nacional, dita progressista, que virou entulho, no sentido de extinguir quaisquer vestígios dessa tradição historicamente derrotada, o filme deixa transparecer certa intenção de realização visceral e positiva, “tapa na cara da sociedade”⁸². Como ignorar a paixão autoritária própria dessa formalização ornamental da cena

⁸² Por esse prisma, podemos visualizar um *pathos* similar ao manifesto na obra de Sérgio Bianchi – cristalizados, como vimos no prólogo, especialmente em *Cronicamente inviável*. A diferença é que o tom de impasse nacional construído pela perspectiva de Bianchi aparece em *Tropa 2* como obstáculo a ser *positivamente* superado.

contemporânea, exploração de medos e ressentimentos que coloca em perspectiva heroica a vida dramaticamente obstinada de um ex-Comandante do Bope? Vivemos uma época em que reconhecer o sofrimento causado pelas condições extenuantes, precárias e submissas de trabalho se tornou, a um só tempo, uma obviedade e um desafio⁸³. Dotado de vibração contestatória, *Tropa de Elite 2* procura deliberadamente silenciar de vez todas as “vozes dissonantes” do imperativo concorrencial, conter imaginações, soldar pedaços de uma máquina societária que desde a origem funciona a base de panes, solavancos e curto-circuitos sem, no entanto, jamais colapsar. Nitidamente, há bastante darwinismo social no olhar de Nascimento. Isso parece sugerir uma tomada nova de posição. Reconhecendo que o entretenimento proposto pelo filme se pretende explicitamente político, aparentemente combinando revelação e crítica, talvez seja o caso de tomá-lo como emblemática sinalização de uma guinada ultraconservadora em curso. *Tropa de Elite 2* captura e redireciona certa energia socialmente partilhada, encarcerando seu potencial subversivo, submetendo-a ao nicho da paranóia securitária obssecada pela ameaça ao patrimônio privado e à integridade física – esmagando assim qualquer expectativa em torno de relações sociais orientadas para a insurreição. Mais do que isso, consegue reunir os sentimentos de impotência e insegurança e direcioná-los à demonização de todas as esferas de atuação política – nos sentidos convencionais. A partir da descrição enviesada do “sistema”, enfatizando a corrupção e não o próprio modo de produção, o grandioso *filme nacional* repete o velho refrão de que, em última análise, o Brasil não dá certo por conta da fraqueza moral dos próprios brasileiros. A percepção é reduzida ao extremo: nada presta – embora o Capital, na sua essência, permaneça absolutamente naturalizado, inteiramente invisível ou praticamente irresistível. O registro é subjetivo, mas o conteúdo da indignação, ao se externalizar, transparece clareza e distinção moralizantes, delineando o imperativo da eficiência em detrimento do compadrio, ou, talvez, um compadrio ainda mais eficiente. Conformando de modo incendiário a revolta daqueles que ainda suportam a

⁸³Há um número considerável de pesquisas que incidem sobre o tema do sofrimento social e das novas tecnologias de dominação e reprodução da dinâmica econômica e social neoliberal. Destaco apenas algumas: no âmbito da última viravolta problemática da modernização brasileira, *O ornitorrinco* (Cf. OLIVEIRA, Francisco, “*O ornitorrinco*”. *Crítica à razão dualista / O ornitorrinco*, São Paulo: Boitempo, 2003); da ritualização da concorrência característica do mundo do trabalho em homologia à estrutura dos *reality shows*, *Rituais de sofrimento* (Cf. VIANA, Silvia. *Rituais de sofrimento*, São Paulo: Boitempo, 2012); da invisibilidade da acumulação capitalista a partir das novas configurações das cadeias produtivas e da morfologia do mundo do trabalho, *Sem maquiagem* (Cf. ABÍLIO, Ludmila Costhek. *Sem maquiagem: o trabalho de um milhão de revendedoras de cosméticos*, São Paulo: Boitempo/Fapesp, 2014).

deterioração radical da vida, porque a cada dia internalizam religiosamente a nova meritocracia (índice da guerra concorrencial em estado bruto não apenas entre empresas, mas sobretudo entre indivíduos), podemos cravar que *Tropa de Elite 2* é o *representante maior* da vertente do cinema nacional que se afirma como portadora de verdades eloquentes, diretas ou obtusas, quase sempre reivindicadoras da potencialização do controle e da dominação de classe, aparentemente em nome de uma regeneração nacionalista.

Há nisso tudo uma geopolítica a ser considerada. Como já foi mencionado, *Utopia no cinema brasileiro* de Lúcia Nagib representou uma importante tentativa de descrição do processo de reconstituição do imaginário local numa época em que o neoliberalismo vendia a nação e propagava que a luta de classes era um conceito historicamente superado⁸⁴. De meados da década de 70 até a passagem ao século XXI, em maior ou menor grau (dependendo do contexto) a *debacle* do proletariado vinha sendo acompanhada por profundas crises de identidade nacional – na Europa e no chamado Terceiro Mundo provocadas, respectivamente, pelos efeitos do crescente fluxo migratório e pela enxurrada de mercadorias e estratégias de gestão padronizadoras dos modos de vida. Como mencionamos em nossa nota introdutória, no Brasil, segundo Nagib, o cinema da Retomada coloca em cena uma série de questões, impasses e viravoltas no rumo de uma nação recém-nascida do pesadelo da Ditadura e do sonho da democracia (social ou popular) em disputa. Mas o tópico maior de *Utopia no cinema brasileiro* está na análise que encerra o livro, bastante inusitada ao sugerir que *O invasor* (Beto Brant, 2002) não é o filme da imaginação distópica dos destinos de uma nação soturna e apodrecida, ameaçada pelos “inimigos” que sobrevivem amontoados nas favelas e periferias; contrariando o receio das elites diante de uma suposta guinada das quebradas em direção aos escritórios empresariais, a distopia figurada pelo filme estaria no manejo do recurso expressionista que, antenado aos rumos da globalização, mistura elementos do *thriller* policial com *rap* e linguagem de videoclipe, fazendo da pasteurização das formas e das culturas indícios da alienação generalizada e da ausência de propostas políticas de superação do capitalismo em sua fase tardia.

Mas ao que tudo indica não foi esse o recado recebido pelo público e pela crítica. Isso fica nítido quando comparamos *O invasor* com outras produções que, desde

⁸⁴NAGIB, Lúcia. *Utopia no cinema brasileiro – matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

então, flertam com o *thriller* policial e o cinema de ação, em alguma medida respondendo à “provocação” de Beto Brant e tudo aquilo que *O invasor* parecia ter retirado de baixo do tapete das elites locais. Administrar o *apartheid* brasileiro e suprimir uma fantasiosa invasão dos pobres sobre o território “sagrado” e ultraprotégido dos valores e das riquezas rapidamente se transforma em necessidade emergencial. É possível que os anos de radicalização do MST na década de noventa e a eleição de Lula em 2002 tenham funcionado como combustível aos delírios incandescentes de uma repressão objetiva e subjetiva medíocre, remanescente identificação submissa do agregado com seu padrinho, que se expressou ainda mais tresloucada anos depois (a reação contra os programas sociais instituídos pela gestão Lula tais como o Bolsa-Família e a política de cotas nas universidades públicas), após a divulgação dos primeiros resultados no âmbito das economias regionais, encorpada pela frágil reestruturação social de setores rebaixados da classe trabalhadora – fatores que refletiram com peso nas disputas eleitorais. Mesmo assim, a exploração midiática de uma suposta anomia provocada pela “escalada do crime organizado” nas grandes capitais certamente interferiu de modo mais decisivo na cristalização desse imaginário simpático ao endurecimento das táticas de guerra contra favelados – o que envolve tanto as polícias como os tribunais, os presídios e a própria “comunidade”.

Observado à luz dos filmes nacionais que absorvem a violência dos grandes centros urbanos e a transformam em mercadoria cultural com alto poder de circulação, *Tropa de Elite 2* corresponde ao terceiro estágio de um movimento imaginário abertamente regressivo, cujo início pode ser identificado cerca de oito anos antes, com *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002). A estreia da adaptação do livro homônimo de Paulo Lins, publicado em 1997, demarca uma importante mudança no modo de interpretação do Brasil – não por acaso, o crítico Luiz Zanin Oricchio o toma como ponto de viragem que encerra o *cinema da retomada* ao mesmo tempo em que inaugura uma nova fase, na qual elementos da estética hollywoodiana e da tradição cinemanovista passariam a ser combinados de maneira inédita⁸⁵. O segundo estágio dessa *progressão regressiva* vem com o lançamento do primeiro *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), culminado mais tarde na obra retumbante, *Tropa de Elite 2*. Não é difícil entrever a trajetória; colocados em perspectiva, temos aspectos comuns que, no entanto, parecem se realizar não como mera repetição de motivos e sim como

⁸⁵ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

decantação de um novo imaginário que reorienta a sensibilidade idealizando a vida nos becos e vielas dos territórios de pobreza dos grandes centros urbanos, especialmente as favelas cariocas. O decisivo está na metamorfose das noções de insegurança, corrupção e violência; a força que adquirem a ponto de soterrar para sempre o principal: a intensidade da exploração do trabalho no Brasil e sua articulação com o Capital (nacional e estrangeiro). Embora enfaticamente presentes, as iniquidades decorrentes do modo de produção capitalista, com suas variáveis brasileiras ainda mais brutas, deixam de ocupar o centro das reflexões estéticas definidoras dos caminhos de figuração da vida das classes subalternas. Como se sabe, há um longo percurso de investigação dos problemas nacionais causados pela defasagem em relação aos países desenvolvidos. As questões surgem com os movimentos abolicionistas e percorrem diferentes momentos de nossa história, até desembocarem, teoricamente reformuladas, no século XX. Atingindo o auge de seu vigor nos anos 60, mesmo intimidadas pela derrota política das esquerdas, elas ainda marcarão presença no cinema da retomada. Nesse sentido, *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), *Orfeu* (Carlos Diegues, 1999) e *Abril despedaçado* (Walter Salles, 2001) exemplificam muito propriamente a tentativa de figuração do nacional “socialmente responsável”, abafada pelos efeitos da ditadura e pelo imaginário nacional dominante, consolidado graças à expansão televisiva e aos novos imperativos de produção e circulação. A partir de *Cidade de Deus* a famigerada *dualidade brasileira* deixa de figurar uma dinâmica social ampla para ganhar outra denotação. A pulsão do caráter nacional não é mais auscultada e registrada como sintoma da base material e da formação histórica; agora ela se oferece como *encruzilhada moral* diante dos riscos e vulnerabilidades do contemporâneo – medo da favela que cresce e se arma, ódio fermentado cotidianamente no inferno do trabalho. Há vários prismas para observarmos o fenômeno. No filme de Meirelles, por exemplo, nossa velha *malandragem* não é mais a mesma e se confunde, de um lado, com a via do arrivismo juridicamente permitido, que até admite algum grau de *jeitinho* (desde que atado aos pressupostos de uma vida profissional dentro da ordem e bem sucedida), astúcia necessária à sobrevivência concorrencial no mercado em tempos neoliberais; de outro, a “perversidade” inveterada, luta renhida por poder e dinheiro através do tráfico de drogas e do extermínio dos inimigos, configuração de um novo poder soberano, rival do monopólio da violência concentrado no âmbito do Estado. As personagens Buscapé e Zé Pequeno encarnam essa bifurcação aparentemente malandra, sendo que os louros ficam com o negro de simpatia pura que perde a virgindade ao optar pela integração através do trabalho

jornalístico movido pelo oportunismo da meritocracia e pela exploração mercadológica do genocídio que impera no morro, mas ainda assim um trabalho reconhecido como honesto. Note-se que o balanceio entre *norma* e *infração* cede espaço para oposições simples – *cidadão* contra *bandido*, bem vs. mal. A volta no parafuso dessa renovação artística, com implicações políticas ainda pouco dimensionadas, se dá através da ênfase que o primeiro *Tropa de Elite* confere ao trabalho policial, sobretudo à violência e ao sofrimento que acomete os homens do Bope, exército supostamente incorruptível de combate ao crime. Desse modo, o eito da população favelada, informalizada e materialmente rebaixada, assim como a dor que lhe é própria, saem de uma vez por todas da cena. Em nome de uma nova e sacrificial forma de *engajamento no trabalho* (a qual, na última versão, resgata o imperativo militar da responsabilização e culpabilização cívicas em escala nacional), esse cinema de resultados faz da *corrupção* a causa primeira do processo destruidor, “câncer” de uma sociedade incapaz de combater sua própria “metástase”.

Os entusiastas das supostas proezas críticas do arrasa-quarteirão poderiam contra argumentar destacando a aparente reconciliação de Nascimento e Fraga no desenrolar do filme e a progressiva conscientização do herói, compondo em dupla o gradativo crescimento de sua compreensão acerca das garras e tentáculos do “sistema”. Outro caminho estaria no reconhecimento do *narrador em situação*, o que permitiria entrever, a partir da diferenciação entre o ponto de vista do herói paradoxalmente anti-herói e o curso do enredo, o caráter problemático de uma posição social específica, passível de ser observada com alguma distância. Tais interpretações parecem pouco rigorosas com a forma do filme que, em função de seu próprio modelo narrativo, provoca confusões. A condição *over* da consciência de Nascimento é em princípio defunta, e isso compadece, mas, sujeita a um mistério que a torna onisciente e onipresente. Articulada aos planos, às cenas, ao cenário, nos conduz para a recapitulação da história recente do Rio de Janeiro costurando uma trajetória suspensa, numa ponta, pelos encontros e desencontros de personagens que possuem laços familiares, sentimentos de amizade ou mesmo fortes desavenças de ordem afetiva e, na outra ponta, pela rearticulação pragmática e mafiosa de figuras que atuam como símbolos da corrupção de importantes instituições sociais contemporâneas (a mídia corporativa, os homens públicos, o tráfico, as milícias, etc.). Mas o controle da perspectiva é total, afinal, a consciência de Nascimento materializada pela *voz over* e a combinação de elementos que constituem a narrativa apresentam simbiose. A fórmula, importada e adaptada pelo renomado roteirista Bráulio Mantovani,

extraí do velho combate *filia* vs. *polis* a apologética da urgência de um novo tempo – nutrido de ódio, horror e desprezo pelo regime político vigente. Se a sociedade é um presídio comandado por diferentes facções criminosas em guerra, engravatadas ou “pés-de-chinelo”, o “cidadão de bem” e a “família brasileira” se tornam os autênticos condenados da terra, incapazes de dimensionar o “calibre do perigo”. Mas o esteio melodramático que perpassa o filme, opondo e reconciliando a figura da *lei* que jamais prescinde da garantia dos direitos constitucionais (Fraga) com a figura da *força* que, necessariamente, se dispõe ao uso excepcional da violência (Nascimento), talvez tenha adquirido formalização inédita da matéria social brasileira. Assustadoramente afinado com o resultado estético e mercadológico das grandes produções internacionais, apresenta-se uma façanha insólita: nunca antes na história desse país nosso cinema foi capaz de emplacar o modelo do centro capitalista com tamanha eficiência. Não bastassem as emoções geradas pelo drama familiar, é certo que o sentimento de superação do atraso nacional resultante do acabamento superdotado e do sucesso comercial atingido constitui fator contundente para a intensificação dos efeitos que o *blockbuster* desencadeou. Isso significaria que, pela primeira vez, nossas esquisitices cinematograficamente subdesenvolvidas e decodificadas – por vezes, de modo involuntário – desde as chanchadas permaneceriam ainda presentes, muito embora não mais como desacertos, impasses, descompassos ou anomalias, mas sim como conteúdo implacavelmente *denunciado* e *corrigido* por uma forma inovadora, capaz de internalização irrestrita do soberano estrangeiro?

A propósito dessa importação das fórmulas hollywoodianas consagradas, Ismail Xavier identificou a matriz principal. Trata-se do *O homem que matou o facínora* (John Ford, 1962), cuja trama também se organiza a partir da polarização de uma personagem da *lei* e outra da *força* disputando a mesma mulher⁸⁶. Partindo dessa constatação, fica nítido que José Padilha e o co-roteirista Bráulio Mantovani produziram uma espécie de *western* nacional atualizado. Contudo, ainda que adaptada, a vigência da fórmula clássica em *Tropa de Elite 2* permanece problemática. Se de um lado temos a exaltação das demandas da paz e da lei, de outro a guerra e a desordem se perpetuam, sem estabilização definitiva. Enquanto passado (barbárie) e presente (civilização) aparecem no esquema narrativo hollywoodiano tradicional como momentos históricos *distintos*, o *blockbuster* nacional situa a aventura em contexto atualíssimo e, ao mesmo tempo,

⁸⁶XAVIER, Ismail. “A estética do cinema” – entrevista. In: *Revista Cult*, 175, dezembro de 2012.

realiza a sobreposição das duas dimensões – civil e bárbaro; passado e presente. No *western* clássico, o gesto de fundação nacional precisa ser reconhecido como ruptura e transição de tempos; no caso de *Tropa de Elite 2*, o movimento de formação não apresenta memória, sedimentação ou acúmulo sobre suas raízes históricas; tampouco é capaz de projetar perspectivas para uma emancipação futura mais consistente. As *narrativas de fundação* norte-americanas geralmente celebram a conquista do Oeste, movimento de superação do arcaico pelo moderno no qual o passado americano, marcado pelo atraso, pela violência e pela desordem é derrotado pelo presente instaurador do progresso, avançando sobre os territórios de fronteira e legitimando uma violência de exceção necessária para a garantia da paz⁸⁷. Uma das grandes metáforas desse tipo de cinema é a chegada das ferrovias nos territórios mais longínquos da nação, compondo a alegoria do processo civilizador vitorioso. Todavia, o tempo da conquista civilizatória figurado nos *westerns* de Ford não corresponde, obviamente, ao período de 1930 a 1960. À época, tais personagens funcionavam como emblemas críticos, sinalizadores dos elementos ideológicos que ocupavam o imaginário de celebração do *american way of life*, construção que nasce em resposta à Grande Depressão de 1929 e prevalece como identidade norte-americana nas décadas subsequentes. O *star system* hollywoodiano construiu sua própria mitologia repleta de heróis que, no cenário de anomia próprio do *western*, encarnavam toda uma simbologia invocadora da memória dos Pais Fundadores da América (não apenas os oficiais, mas especialmente *wanderers* e *gunfighters*), homens (in)comuns que deram duro no passado longínquo para que as gerações futuras gozassem da liberdade e da prosperidade de uma sociedade salarial de consumo que, aparentemente, não teria mais fim – sonho que durou pouco, interrompido logo no início dos anos 70 com a quebra dos acordos de Breton Woods, seguida da crise do petróleo. Além disso, tal mitologia, ao repercutir a exaltação da *violência de exceção* em nome da *paz universal*, transbordava os limites territoriais da nação e funcionava também como retórica do modelo intervencionista e bélico que marca a tradição da política internacional norte-americana⁸⁸. Assim, a importação do

⁸⁷Na perspectiva de Ismail Xavier, o foco das narrativas de fundação cristalizadas pelo *western* é a exploração da “*dinâmica cultural presente na experiência do frontier, o espaço mítico de confrontos que, segundo o mito, regeneram virtudes perdidas; posto avançado, zona liminar de passagem em que se constitui o contato com a alteridade, o imaginário das aventuras possíveis, a celebração dos valores da guerra e da potência individual de heróis que vivem uma condição anterior à constituição de um Estado-nação que vem se constituir como instância ordenadora que requer o exercício do monopólio da violência*”. (Cf. XAVIER, Ismail. “John Ford e os heróis da transição no imaginário do western”, in: *Novos Estudos Cebrap*, n.100, novembro de 2014, p.172).

⁸⁸Idem, *ibidem*.

gênero em solo nacional, coroando a primeira década do século XXI, não deixa de causar estranhamento. Variação dos delírios neodesenvolvimentistas próprios do imaginário triunfalista da era Lula?

Uma leitura que cruza, com ressalvas, o *american way* ao processo de ampliação da capacidade de consumo dos trabalhadores brasileiros durante a fase gloriosa do lulismo foi realizada por André Singer. Na sondagem do sociólogo, “o lulismo introduziu o New Deal no imaginário nacional, funcionando como sintoma ideológico”⁸⁹. Com isso não pretendia afirmar, efetivamente, o deslocamento de milhões de trabalhadores rebaixados à condição da classe média tradicional, muito embora no plano das imaginações retirantes o sonho rooseveltiano ganhasse alguma vida. No plano do senso comum construído pela mídia corporativa em aliança com a propaganda do governo federal, o mito da “nova classe média” e da revolução brasileira promovida pelos programas de cunho assistencialista e emergencial (como o Bolsa Família, o Minha Casa Minha Vida e o Prouni, por exemplo) deitava raízes no campo da imaginação e parecia consolidar uma hegemonia indestrutível. Juntando as pontas, não é de todo arbitrário associar a celebração responsável pela blindagem crítica de *Tropa de Elite 2* com o clima de euforia instalado – por dentro e por fora – no país. Em abril de 2009, Barack Obama vaticinara Lula como *o cara*; nos meses seguintes, não eram poucas as manchetes internacionais que estampavam o presidente (de origem nordestina e trajetória sindical) como modelo de liderança planetária, ícone da governança global; a expectativa de superação do clássico “complexo de vira-latas” nacional estava na ordem do dia, sendo que, para alguns, ela fora confirmada no ano seguinte, quando a crise mundial de 2008, por aqui, parecia não passar de “marolinha” – de modo que, entre os anos de 2009 e 2012, para muitos, o lulismo figurava como uma conquista histórica radicalmente transformadora do curso da nação, por vezes equiparada ao reformismo modernizador de Getúlio Vargas e aos anos dourados de desenvolvimentismo da era JK. Como de costume, a impressão geral era que o país tinha mudado – como de fato mudou. O problema estava na crença de que se tratava de uma ruptura estrutural, no sentido de um patamar sólido de superação⁹⁰.

⁸⁹SINGER, André. *Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.126.

⁹⁰Prova do efeito duradouro de tamanha miopia foi o documentário *O Brasil deu certo. E agora?* (Louise Sottomaior, 2013), produção *mainstream* contaminada pelo desejo de constituição de um discurso discretamente oposicionista sem a confrontação direta com o Partido da Ordem, cuja escolha do elenco (do filme como e do governo da época, tendo em mente a composição da base aliada, os cargos ministeriais e etc.) já tinha, por si só, a capacidade de constranger o mais convicto dos ‘petralhas’ (e até

Ao incorporar elementos hollywoodianos no tratamento da matéria social brasileira, *Tropa de Elite 2* extravasa não apenas um sentimento artificialmente construído durante a era Lula, mas, acima de tudo, executa um *ataque cultural imperialista* declarando guerra aos pobres e à esquerda. As confirmações fúnebres desse ponto de vista são muitas. O que dizer sobre a execução sumária de Beirada e a indiferença absoluta da voz de Nascimento ao descrever, cinicamente, os efeitos do projétil que atravessa o crânio do chefe dos “vagabundos”? Pouco depois, temos um plano-sequência paradigmático, bastante ilustrativo do tipo de confrontação que o filme procura estabelecer: a câmera acompanha o filho de Nascimento, ainda criança, que caminha pelo corredor do apartamento em direção à sala; ele se depara com a imagem televisiva de Fraga denunciando o massacre e responsabilizando Capitão Nascimento e o Governador pela morte do detento – o que, de fato, não corresponde inteiramente à verdade retórica oferecida pela narrativa, dado que foi André Matias (André Ramiro) o responsável direto pela decisão do tiro. A câmera registra a TV e depois se desloca para o sofá, onde se encontra Rosane (Maria Ribeiro), ex-mulher de Nascimento, e o professor Fraga; em seguida, volta-se novamente para garoto que, vestindo uma camisa cuja estampa é a coleção de cores que serve de emblema ao famoso arco-íris da Parada Gay, observa vidrado a figura do padrasto desmoralizando o pai verdadeiro, em rede nacional. Todavia, temos ao fundo um quadro do MST, acompanhado na outra ponta de artefatos indígenas pregados à parede, e enquanto o plano fecha em *close* na criança, registrando a camisa e também o pôster comemorativo do movimento social, acompanhada de inserção musical melodramática, a voz *over* dispara seu ressentimento – cujo teor, de imediato, também adquire sentidos políticos infames:

“Porra, eu fiz tudo pra salvar o Fraga e o cara me esculachou. Eu nunca me meti na vida da Rosane depois que a gente se separou, mas casar com ele foi sacanagem. O cara vivia enchendo a cabeça do meu filho de merda!”.

mesmo os futuros ‘coxinhas’) – fenômeno de indignação evidenciado poucos meses depois, em junho de 2013, e que desde então assume feições contrainsurgentes ultrarreacionárias. De fato, a rebeldia junina alterou drasticamente o ritmo das coisas. A questão é que antes mesmo da revolta generalizada muita tecnologia de dominação política fora testada e introduzida. Mesmo diante dos escândalos de corrupção (em acumulação perpétua desde 2004), principalmente para a militância governista, o caráter festivo das análises de conjuntura talvez tenha ajudado a deixar passar batido meia dúzia de elefantes brancos – um deles, a rebelião dos trabalhadores em Jirau; outro, mais significativo, também atende pelo nome de *militarização da gestão social*, nossas *Unidades de Polícia Pacificadora* (UPPs), experimento ao mesmo tempo nacional e estrangeiro que encontra da dupla Nascimento e Fraga uma espécie de prefiguração. Oportunamente, voltaremos ao tema.

O dirigismo da perspectiva mistura agora as dimensões do público e do privado de modo ainda mais incisivo. A noção de dívida pessoal orienta a avaliação depreciativa de Fraga junto à traição da ex-mulher que escolheu o inimigo como companheiro. O resultado é a vitimização de Nascimento que, além de tudo, precisa suportar a sujeição do filho ao ideário moralmente “sujo” e politicamente “desvirtuado” do padrasto. A simpatia pelo MST, pelos povos tradicionais e pelos gays, lésbicas, bissexuais, transexuais ou transgêneros entra no “bolo fecal” correspondente à pedagogia corruptora do infante, conferindo à paternidade autêntica caráter impotente. Neste momento, mais do que realçar os traços reacionários da consciência do protagonista, os elementos dramáticos que atuam no sentido da heroicização de Nascimento indicam que o filme parece mesmo se prestar à desqualificação de duas demandas históricas entre nós, e de outra um pouco mais recente – no caso, a reforma agrária, a garantia dos direitos dos povos indígenas e as políticas afirmativas da população LGBT. Mesmo situada pelo enredo *quatro anos depois*, ao julgar a cena, a voz de Nascimento não apresenta o menor traço de problematização de suas convicções; tampouco alguma sorte de acúmulo capaz de redimensionar sua interpretação sobre as fraturas sociais brasileiras. Absolutamente refratário à solidarização com os de baixo que nos últimos trinta anos se encontram acorrentados às políticas legais e ilegais de subserviência absoluta, Nascimento confunde pobreza, diversidade cultural, crime e esquerdismo, tomando-os como sintomas de um desvio moral imperdoável. O valor que confere aos que destoam de sua ordem normativa revela de antemão a persistência do olhar binário que permanecerá vigente até o fim, a despeito de sua futura aproximação com Fraga (quando o antagonista, na condição de deputado estadual, passa a investigar a atuação das milícias, inclusive conduzindo Nascimento até a tribuna para contribuir na Comissão Parlamentar de Inquérito enfim instalada). Portanto, há e não há formação. Ou, mais precisamente, a aparência formativa sustentada em *flashback* pela narrativa, apontando para reavaliações da dinâmica social, reconciliações promissoras no âmbito familiar e desvelamentos da estrutura política, convive com sua própria negação, conteúdo doutrinário e arraigado da voz *over* que parece se afirmar na aporia corrosiva do mundo, consciência negativa da totalidade.

Tamanha rigidez apresenta verossimilhança e tem parte com os anos de aprendizado no Bope. Mas também pode ser sintomática de um conflito de classe contingenciado, desorganizado e de proporções cada vez mais avantajadas. Ao trocar a

farda preta pelo terno e a gravata, resultado da alteração de sua função profissional dentro da máquina de segurança pública do Estado, no fundo o herói Nascimento permanece *caveira* – condensação estética e política da forma autoritária de feição renovada e em processo expansivo⁹¹. A subordinação da narrativa fílmica a esse tipo *sui generis* de consciência, a qual se afirma em homologia aos procedimentos técnicos adotados para a construção cinematográfica, nos obriga a encarar não apenas a emergência de um novo imaginário no cinema brasileiro, mas, sobretudo, esmiuçar o repertório dessa pulsão recém-nascida de morte que se mostra imperiosa de *refundação*. Não menos importante, a outra tarefa é redimensionar sua escala representativa do quadro político contemporâneo e a tragédia que isso pode vir a representar num futuro que, tudo indica, já chegou.

⁹¹Em certo sentido, a mudança profissional de Nascimento sem uma correspondente transformação subjetiva condiz com um fenômeno que extrapola os dilemas existenciais que cercam a personagem e reforçam em outra chave o processo de militarização do imaginário. Saindo da obra de arte, é possível verificar que se trata de um modo social de subjetivação dilacerada que transbordou o próprio âmbito da vivência policial. Originária da caserna e pulverizada nos ambientes militarizados das academias de polícia, a expressão *caveira* também ganhou legitimidade no mundo corporativo e nos setores industrial e de serviços, além do esporte convencional e do *show business*. Caveira é todo aquele que *cumpr*e a missão, a qual varia de acordo com os diferentes contextos de atuação profissional. Mas se o termo indicia o advento de um novo jargão que concebe o mundo do trabalho como cotidiano de guerra, ele também é fruto de uma nova forma de mobilização dos trabalhadores, concretizada nas várias ramificações da divisão social do trabalho no país. Abrangendo o mundo do trabalho quase que de uma ponta à outra, essa mobilização é praticada desde os territórios pacificados por forças militares, combinando repressão e projetos de empreendedorismo, até o alto escalão de executivos das grandes corporações (No caso das favelas pacificadas, ver TOMASI, L. “Juventude, projetos sociais, empreendedorismo e criatividade: dispositivos, artefatos e agentes para o governo da população jovem”. *Passagens: Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica*, v. 6, p. 287-311, 2014. No caso do mundo corporativo, ver LÓPEZ-RUIZ, Oswaldo Javier. *O ethos dos executivos das transnacionais e o espírito do capitalismo*. Tese de Doutorado em Sociologia, Campinas, IFCH/Unicamp, 2004). No ramo do *show business*, um exemplo caricatural foi a contratação de Paulo Storani, ex-capitão e coordenador do Bope para assessorar o técnico Luis Felipe Scolari no trabalho motivacional com os jogadores da Sociedade Esportiva Palmeiras, antes da final da Copa do Brasil e durante o segundo semestre de 2012. Nos dias de hoje, além de consultor empresarial, Storani é funcionário da Rede Globo de Televisão, atuando como comentarista especializado em Segurança Pública – de acordo com o *site* autopromocional, suas palestras “tem como objetivo despertar as pessoas para a importância da superação de desafios no ambiente competitivo de trabalho e o papel da liderança sob os aspectos rígidos dos ‘homens de preto’ do BOPE, Batalhão de Operações Especiais do Rio de Janeiro” (Cf. <http://www.paulostorani.com.br/site/>). “*Vá e vença!*”, eis o lema do guerreiro empreendedorista – que, não por acaso, participou diretamente da equipe de preparação de atores do próprio *Tropa de Elite 2*. O idioma é revelador de um profundo “empobrecimento espiritual”, manifesto na organização genérica do raciocínio, na submissão incontestada frente ao comando, na glorificação do lacônico e na mais completa adesão às relações sociais de produção. Pode parecer abrupto, mas não há como desprezar seu parentesco com a Linguagem do Terceiro Reich (LTI), registrada e analisada – a duras penas – por Victor Klemperer durante a ascensão e a consolidação do nazismo na Alemanha. No contexto nazi, “*primeiro a LTI foi influenciada pela linguagem militar, depois corrompeu essa linguagem*”. (Cf. KLEMPERER, Victor. *LTI: a linguagem do Terceiro Reich*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009, p.61.) Uma polivalência técnica e linguística que fusiona as vivências da guerra e do trabalho. É provável que as primeiras modulações deliberadamente políticas dessa tecnologia de gestão social tenham nascido quase um século atrás, durante a ascensão do fascismo na Europa, sendo a fermentação do nazismo durante a república de Weimar, talvez, o exemplo mais enfático.

Mesmo marcada pelo foco narrativo de cunho personalista, a história de *Tropa de Elite 2* é repleta de denúncias e alusões às novas formas de organização criminosa que surgem no Rio de Janeiro na primeira década dos anos dois mil. Dentro da atmosfera criada pelo filme, o resgate da paternidade, no limite, também remete ao ideal de resgate da *moralidade cívica* nacional. As pequenas e sucessivas tentativas de reconciliação de Nascimento com sua família seguem um compasso progressivo, tematizando não apenas a aparente tomada de consciência do processo maior da escalada mafiosa, mas também se afirmando como convocação à massa espectral que, “vulnerável”, ao vivo e a cores, na riqueza ou na pobreza, inexoravelmente sobrevive imersa nessa realidade dominada pelo “crime organizado”. A exposição do *modus operandi* das milícias cariocas, movimento concorrencial da polícia no sentido de eliminar os intermediários dos ganhos provenientes de parte considerável da economia informal que campeia nas favelas, ganha alguma profundidade na apresentação de suas articulações com os figurões da mídia e do poder legislativo, cujo último ponto de irradiação é o próprio governador⁹². Na verdade, a ordem seria inversa. Seguindo o raciocínio de José Padilha, o tal “sistema” só existe em função do Estado, “tão mal administrado a ponto de criar essas coisas” – no caso, os criminosos violentos da favela e os policiais corruptos⁹³. Não é necessária muita ginástica mental para se chegar à conclusão derradeira: na medida em que não atua enquanto tal, no mínimo, o Estado deve ser “reestruturado” radicalmente. Mas todo cuidado é pouco, afinal, como já vimos e de outros ângulos continuaremos vendo, o para-raios atrativo das energias da “tempestade” que chegou, no *constructo* da narrativa fílmica, é um *pai caveira*.

O motivo da busca – ou resgate – da paternidade como metáfora da formação nacional incompleta tem lastro na produção cultural brasileira. Em nossa literatura, a *Terceira Margem do Rio* de João Guimarães Rosa talvez seja a cristalização mais hermética e condensada do tema, enquanto, de maneira mais didática, filmes como

⁹²A ficção faz inúmeras alusões à realidade: o governador *Gelino* (Júlio Adrião) representa Antony Garotinho; Fraga o deputado Marcelo Freixo; o apresentador do programa sensacionalista Fortunato (André Mattos) é uma mistura de Datena, Wagner Montes, Ratinho etc.; enquanto que a comunidade de Rio das Rochas, na verdade, remete à favela de Rio das Pedras, zona oeste do Rio de Janeiro, reduto da milícia conhecida como Liga da Justiça.

⁹³A síntese, esdrúxula, pode ser “apreciada” nos extras de *Tropa de Elite 2*, durante o brevíssimo depoimento do diretor.

Central do Brasil (1998) e *Linha de Passe* (2008), ambos de Walter Salles, cravam duas grandes imagens nostálgicas da paternidade perdida, compondo a alegoria da pátria que permanece à deriva, incapaz de reduzir as distâncias que apartam o letrado e o iletrado, o branco e o negro, os remediados e os pobres, o mar e o sertão, o centro e a periferia. Em *Tropa de Elite 2* a jornada de reconciliação de Nascimento com sua família reativa o mesmo dispositivo da luta pelo reconhecimento paterno, no entanto, invertendo a lógica da busca – visto que agora é *o pai que se lança em direção à família*, redimensionando de cima para baixo o sentido do desejo da integração⁹⁴. O paulatino movimento de reaproximação do herói com seu filho, incentivado pela ex-mulher, no fundo corresponde ao impulso de instauração da unidade nacional fraturada, tendendo à alegoria do destino fracassado da nação em processo de disputa restauradora.

No cinema, desde *O nascimento de uma nação* (1915) de D. W. Griffith o mote da união heterossexual e da proteção da família celebrando a fundação nacional e a “superação” da desordem representou muito mais do que uma simples convenção estética. Em termos geopolíticos, a consolidação vitoriosa da imaginação melodramática com o advento do cinema hollywoodiano no chamado “mundo ocidental” só foi possível em vista da regressão provocada pela Segunda-Guerra Mundial, e que na URSS acabou por fortalecer o *stalinismo* e impor o recuo das *vanguardas* e demais iniciativas artísticas tidas como “contra-revolucionárias”; nas décadas seguintes, o poder concentrado pelos grandes conglomerados de mídia intimamente ligados aos Estados Unidos – especialmente ao “partido da guerra” – cresce em âmbito global, incrementado pelo desenvolvimento acachapante da indústria cultural. O apelo dramático da estética imperialista confirma a normatividade econômica; as bases do capitalismo permanecem incólumes, suportes de uma sociedade problemática que precisa ser reformada à força apenas no âmbito da superestrutura. *Tropa de Elite 2* tem muito disso, embora não termine com uma lua-de-mel à beira mar. O alvo da reconciliação não é a ex-esposa, e sim o filho.

⁹⁴Como descreve Ismail Xavier, com base nos estudos literários de Doris Sommer sobre a literatura latino-americana de cunho nacional: “*A narrativa de fundação coloca em pauta o processo de formação nacional –, a partir de um esquema em que se entrelaçam dramas privados e grandes questões públicas, em que Eros e Polis se unem, e a paixão amorosa, o desejo heterossexual de um casal protagonista se funde a uma teia de acontecimentos históricos de modo que seu destino condensa, como uma sólida figura, o destino nacional, dado o pressuposto de que o par expressa uma base comum de valores harmonizados e fundados na família*”. (Ver XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, “Prefácio à segunda edição”, São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.17).

A primeira tentativa de restauração paterna se dá durante o campeonato de judô, pouco depois do escândalo midiático provocado pelos resultados escabrosos da rebelião no presídio de Bangu I. O pequeno Rafael perde a luta, Nascimento tenta incentivá-lo para as próximas, mas se vê desqualificado, piscando compulsivamente ao ouvir do filho que, diferente dele, não gostava de machucar as pessoas. O curioso é que a presença imagética da nação é reiterada pelo cenário, recurso um tanto redundante haja vista o andamento geral do enredo e, especialmente, a reiteração do viés “nacionalista” no final do filme – o sobrevoo em Brasília. Em todo caso, na cena em questão, adornando as arquibancadas do ginásio, faixas em verde-amarelo podem ser observadas, tendo na imensa parede ao fundo do complexo desportivo, hasteadas lado a lado em cada uma das extremidades, as bandeiras do Estado do Rio de Janeiro e do Brasil. Já a segunda tentativa de restauração da paternidade, por sinal, decisiva, ocorre anos mais tarde. Rafael não é mais criança, completou seus dezesseis anos e já tinha liberado a amiga de ser enquadrada por “tráfico de entorpecente” e “corrupção de menor”. Na ocasião, o bate-boca na delegacia envolvendo Nascimento, Rosana e Fraga só foi interrompido graças ao gesto irreverentemente sacrificial de Rafael, assumindo um B.O. que não era seu, mas que, de uma tacada, preservava a amiga e liquidava a discussão. Em casa, o fato produziu um rápido entrevero entre o padrasto e sua mãe, que não chegou a abalar a relação conjugal – muito embora o desfecho da confusão aponte para a iminência do resgate paterno. O desdobramento principal, contudo, se dá no reencontro de Nascimento com o Rafael, forjado no sentido de fazer as pazes após o constrangimento na delegacia. Mais uma vez a situação mediadora do encontro é a luta, microcosmo particular de sua guerra universal. Pai e filho se embolam no tatame, atracados pelos quimonos. Decerto, há algo de propaganda do *jiu-jítsu*, produto nacional largamente exportado. Por outro lado, é bom ter em vista que essa técnica de combate era uma febre carioca que, talvez por instinto de sobrevivência, junto com o *Mixed Martial Arts* (MMA), conquistou o imaginário jovem no Brasil dos últimos quinze anos, e, no filme, funciona como elemento concretizador do pacto da simbiose paternal⁹⁵. O

⁹⁵É possível que a progressiva ascensão da burguesia europeia, culminando com a derrocada da nobreza entre os séculos XVIII e XIX, tenha tornado no Velho Continente o conhecimento e a prática de diferentes formas de luta corporal algo majoritariamente característico da cultura proletária – excetuando os quadros militares de elite, cuja formação básica se unia ao manejo técnico das novas armas, sobretudo o fuzil, e servia para conduzi-los às posições de comando, inflacionando a demanda pelo saber estratégico em detrimento do duelo ou das formas bélicas mais rudimentares. No Brasil, desde o período colonial até o início do século XX, certamente a capoeira foi a arte de combate mais praticada entre os povos africanos e seus descendentes – o que compunha a maior fração da classe trabalhadora no país. Só posteriormente, fruto da imigração europeia, é possível que o boxe tenha aparecido como esporte de

par opositorista dotado do mesmo sangue se funde no contato físico cuja intensidade é um pouco estranha à relação de paternidade de tipo convencional. Nascimento finaliza o filho, depois, deixa-se “finalizar” por ele... Mistura de amor e desejo de aniquilação, a identificação do *mesmo* no *outro* só é viabilizada pelo destemor subalterno de Rafael perante Nascimento (“*Eu não tenho medo de você*” – diz o filho. Ao que o pai responde: “*Eu não quero que você tenha medo de mim. Quero apenas que você saiba que eu sou seu pai*”). Olhos nos olhos, a identidade está garantida; superior na força, na técnica, na experiência e no estatuto, Nascimento representa ao filho não somente sua proteção,

ampliada penetração popular. Juntos, capoeira e boxe mantiveram uma hegemonia quase que absoluta até a popularização massiva do judô, na década de 70. Inserção pedagógica que abarcou também a classe média, o judô foi implementado em larga escala no país, principalmente, nos anos de Ditadura; os militares articularam sua propagação por meio das faculdades de educação física, impulsionando a prática judoca para além das tradicionais academias, isto é, dentro das escolas primárias, dos clubes e dos centros esportivos. Talvez a aposta estivesse no suposto poder disciplinador de uma arte marcial cuja filosofia, oriunda do Japão, é o famigerado “caminho suave”. Com a dimensão de *espetáculo global* adquirida pelo “vale-tudo” nos Estados Unidos e o sucesso da família Gracie nos octógonos internacionais, em meados da década de 90, o *jiu-jitsu* – por exemplo – ganha terreno e passa a ser ensinado nas novas academias, voltadas à musculação e ao exercício aeróbico – outra explosão de tendências dos anos 90 que marca a era Lula, provocada entre outros fatores pelo *boom* do consumo interno que acelerou o setor de serviços. Com efeito, a enxurrada de artes marciais que passam ser ostensivamente disseminadas no Brasil a partir da década de 90 (*kickboxing*, *muay-thai*, *taekwondo* etc., misturando-se com o velho boxe e a ancestral capoeira), e que tem ligação direta com o *show business* norte-americano que em pouco mais de uma década substituiu Mike Tyson por Anderson Silva, também coincidiu com a generalização biopolítica do culto ao corpo, da valorização da saúde e da preparação biopsicossocial necessária para suportar, junto com as medicações psiquiátricas, os novos desafios impostos pelo neoliberalismo e sua nítida precarização de diferentes dimensões da vida. Mas se por um lado a democratização das artes marciais entra no bojo do *life style* biopolitizado e indefinidamente reciclado pela indústria cultural, por outro, a crescente mercantilização coloca uma massa de indivíduos em contato com o próprio corpo a partir de uma chave que combina recondicionamento físico e internalização de técnicas cujo efeito, caso sejam colocadas em prática, é o exercício da violência através da cabeça, dos braços e das pernas do cidadão comum. Ainda que no plano das compensações imaginárias, pode haver algo de subversivo nessa fetichização do domínio letal sobre o corpo e a vida (de si e dos outros). Parece ser essa a energia que percorreu os discursos de Mano Brown em determinadas quebradas (antes da derrota do Partido), quando passou a incentivar os jovens da periferia a praticarem exercícios físicos e aprenderem técnicas de combate. Resgatando em registro amenizado o discurso real – e corajosamente delirante – de Carlos Marighela quando tomou de assalto um estúdio radiofônico para colocar no ar, em plena Ditadura, sua “rádio libertadora”, a fala do *rapper* acena para um espírito insurgente encubado e que poderia algum dia tomar forma potente e definida não fosse o beco sem saída no qual se encontra. A densidade elevada da intenção, fruto do acúmulo de sofrimentos represados ao longo de gerações, apresenta poder praticamente nulo, dado o caráter da vivência que, uma vez aprisionada dentro dos parâmetros do *show*, além de ter hora certa para começar e acabar, cumpre missão bastante semelhante à terapêutica proporcionada pela literatura motivacional de auto-ajuda e, principalmente, pelas sessões de descarrego características dos quartéis evangélicos; *happening* na forma, desespero no conteúdo, esses encontros de cultura praticam política como *demonstration* de um poder capaz de se contentar consigo mesmo. A indústria cultural, assim como os aparelhos de repressão do Estado – tal como sugeriu Edson Telles num seminário de aspirações insurgentes que refletia sobre a Comissão da Verdade –, costumam ser mais rápidos que as organizações políticas anti-sistêmicas. No filme *Na quebrada* (Fernando Grostein Andrade e Paulo Eduardo, 2014), produzido por ninguém menos do que Luciano Huck, tal como o crime, a luta corporal praticada pelos sobreviventes periféricos ganha destaque e aparece como mais uma pulsão disruptiva a ser canalizada e adestrada em vista da inserção no mercado de trabalho e da conquista do sucesso profissional. Coincidentemente, o ator Jorge Dias, o qual interpreta a personagem principal e que encena as lutas na laje do barraco da favela, é filho de Mano Brown. Outra participação da família se dá com a irmã, Domênica Dias – que também atua no filme.

mas, sobretudo, sua projeção. O ponto a ser destacado é que o cenário da restauração dos vínculos viscerais dessa paternidade heterônoma que engolfa a subjetividade alheia é o *dojo* do Bope, onde o mórbido emblema do Batalhão surge restituindo a Bandeira Nacional que marcou presença anteriormente – sinal de uma reconfiguração simbólica sugestiva do tipo de “coesão” proposta pela narrativa fílmica. Por fim, a última representação conciliatória, coroando o movimento progressivo da unidade da *filia* enfim restaurada, se dá nas últimas cenas do filme, quando Rafael acorda no leito da UTI, refletindo nos olhos a fisionomia do pai que, pelo jogo do enquadramento (campo/contra campo), coincide com a face da plateia.

Como se vê, *Tropa de Elite 2* anuncia uma nova “guerra particular”. O andamento vitorioso da reconciliação atesta um pacto que não se encerra na relação estritamente ficcional do pai com o filho. Rafael é o duplo do espectador, cujo caminho de interpretação da trajetória de Nascimento precisa irrevogavelmente desembocar no reconhecimento de seu esforço. Nosso herói é o homem que quase perdeu o filho em prol de um ideal. À medida que os fracassos familiares e afetivos se acumularam, sua entrega de corpo e alma no combate ao crime organizado adquiriu maior intensidade e complexidade, enredando o protagonista numa teia de interesses escusos que a própria narrativa apresentada em *flashback* aos poucos revelou. Partindo do acordo espúrio firmado entre os “vagabundos” da favela e os “corruptos” da polícia, a trama termina desnudando as vinculações aparentemente endógenas do “sistema”, expondo todos os seus tentáculos, os quais envolvem as milícias, a mídia corporativa e o governo do Estado do Rio de Janeiro, culminando no Planalto Central. Nisso reside um dos elementos novos, em termos de imaginário cinematográfico e social. Toda a problemática envolvendo a “degradação” da favela que, como vimos, funcionou como mote exaustivamente explorado na década de 90 pela mídia e, aos poucos, foi incorporada pelo cinema da Retomada, cresce em dimensões, compondo uma “cadeia produtiva” de violências e crimes que englobam a turma do “colarinho-branco” que está em Brasília e comanda a nação. A exposição do encontro do crime do “andar de cima” com o crime do “subsolo” tem ares de flagrante social; a Nova República é posta em xeque por meio de uma denúncia que consegue ser didática e, ao mesmo tempo, difamatória: em escala nacional, o dinheiro que financia as campanhas eleitorais é sujo, todos os políticos são corruptos etc. Diante desse quadro, a truculência de Nascimento – herói frustrado, mas incorruptível – não representa um mal menor; ao contrário, sequer configura defeito. Resultado da divisão social do trabalho, é ele o *caveira* que,

justamente por ser *caveira*, no decurso de um destino presidido por forças paradoxalmente aleatórias e providenciais, atinge o “máximo” da percepção acerca da degradação social. Na tradição das *narrativas de fundação*, quando

“o jogo é melodramático, a nação é celebrada a partir de uma memória heroico-sentimental e uma iconografia feita de emblemas; os desenlaces são providenciais, rumo à felicidade, ou envolvem sacrifícios plenos de sentido nesse eixo alegórico da fundação”⁹⁶.

Mas, como já vimos, *Tropa de Elite 2* não pode ser tomado como uma narrativa de fundação convencional, inteiramente adequada aos termos clássicos. A consciência de Nascimento, supostamente de caráter total, conforma-se enquanto negatividade quase absoluta. Sua figura é positivada na medida em que renega por completo o estado putrefato do presente e, no fim do processo, realiza a proeza de reatar com sua prole. Porém, acima de tudo, Nascimento está imantado por uma “aura” distintiva. No plano da superfície narrativa, a condição de *caveira* que assume o controle dos meios de produção da informação restrita ao Serviço de Inteligência confere ao protagonista mais um poder discricionário, diferente daquele que fora conquistado nos penosos anos de aprendizado no Bope. Incapaz de encaixar todas as peças do quebra-cabeça durante boa parte do filme, no momento oportuno, graças à tecnologia de grampo telefônico irrestrito de que dispunha, salva a vida de Fraga, da ex-mulher e do filho. O gesto providencial, somado a outros de forte impacto e teor abertamente apelativo – quando arrebenta com a face de Guaracy (Marcelo Itagiba), Secretário de Segurança Pública, por exemplo – legitima a superioridade do protagonista que, além de realizar exemplarmente aquelas coisas que qualquer “cidadão de bem” sonha algum dia fazer (como encher de porrada um político corrupto ou salvar a família de uma emboscada criminosa), só o *faz* porque goza de uma posição especialmente forjada pelos dogmas de uma sociedade de risco permanente: Nascimento é uma máquina objetiva, eficiente e letal que a *sociedade preparou*. Por conta disso, o nexos da reconciliação na verdade é triplo; ao conquistar o coração do filho na consolidação simbólica e prática de sua superioridade, reafirma seus avanços sobre o espectador a partir da sentimentalidade melodramática forjada pelos laços familiares e pelo compromisso cívico, oferecendo-se como ícone da indignação generalizada diante dos abusos dos representantes públicos.

⁹⁶ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, “Prefácio à segunda edição”, São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.17-18.

A pecha de torturador e pai omissor – contrapontos sedimentados no primeiro *Tropa de Elite* e sutilmente invocados ao longo do filme – não faz mais jus à trajetória heroica, sacrificial, cumpridora de missão mais elevada.

As mais diversas ambivalências confundidas que atravessam o filme e que foram inventariadas até aqui encontram sentido unitário e cristalino na precipitação final de seus significados, ungidas pela mensagem que a jornada do herói evoca no momento de sua completude: “*é na hora da morte que a gente entende a vida*”. Por isso, o triunfo do protagonista ao sobreviver à emboscada dos milicianos é o golpe de misericórdia que o desloca, inexoravelmente, rumo à confrontação integral com os “vícios” da nação concebidos em escala mais ampla. A sobrevivência do herói possibilita a morte simbólica de suas ilusões, fazendo do *travelling* final que sobrevoa Brasília a concretização mobilizadora de todas as frustrações – pessoais e coletivas – que o filme instigou. O movimento enseja o “salto” da consciência que, do ponto de vista de suas convicções mais íntimas, permanece a mesma; subsumindo de vez a totalidade nacional, ele celebra o repertório da indignação. Se por um lado Nascimento termina expulso da corporação policial, por outro não só retoma os domínios da paternidade como atinge o patamar de “salvador da pátria” que denuncia o “sistema” com pleno conhecimento de causa, motivado por convicções em muito diversas do idealismo tresloucado de um Policarpo Quaresma. Tecnicamente “inquestionáveis”, as conclusões do ex-capitão acerca do mundo são próprias de sua *religião exterminista* cuja aparência é o compromisso civil-militar irrestrito – engajamento dos *caveiras*.

Guerra ao crime e paternidade restaurada são as duas bases que sustentam o ideal da unidade família-nação, horizonte pacificador da sociedade que só será alcançado por meio da caça implacável aos “corruptos”. Imprescindível reforçar que *Tropa de Elite 2* não seria o mesmo caso Nascimento enfrentasse as milícias e os políticos sem a efetivação do resgate da paternidade; esse elemento, combinado com o conteúdo edificante do caminho que trilhou, formaliza a pertença ao gênero das narrativas fundadoras. Mas, como vimos, observando o desfecho, notamos que o estado de anomia do país não termina extinto. As denúncias proferidas na CPI levaram à cadeia meia dúzia de mafiosos e à vala uma centena de vagabundos, mas o “sistema” permanece vivo; Guaracy ascende ao Legislativo Federal, assim como o próprio Fraga; o primeiro é o “calhorda” que junto ao governador reeleito continuará participando do alto escalão de comando dos esquemas de corrupção; Fraga, por sua vez, continua desempenhando seu papel de “Che Guevara de escritório” (como Nascimento

costumava dizer), honesto do ponto de vista legal e oportunista no âmbito profissional – a bem dizer, alavancando a carreira política em cima da exploração eleitoreira da corrupção e da defesa daqueles a quem escolheu chamar de fracos e oprimidos. A conquista redentora da unidade que se mostrava cindida não consolida a imagem nacional plenamente restaurada. No plano da recepção, isso significa que *Tropa de Elite 2* talvez deva ser encarado como um *instrumento de guerra*, libelo propagador do *pathos* de restauração da unidade nacional “perdida”; sua estrutura melodramática calcada no gênero do *western* americano apresenta aclimações fiéis ao contexto histórico local, indicando um desejo de retomada da ordem, projeção minúscula e imediata de futuro cuja única certeza é seu caráter ultradireitista. Esse é o sentido da panorâmica final que sobrevoa o Palácio da Alvorada, culminando no mastro da Bandeira Nacional que, por assim dizer *brochada*, clama pelo sopro de dignidade capaz de fazê-la voltar a tremular sobre a nação. Assim, a nova mitologia arquitetada pelo filme, a qual ostenta a *faca na caveira* como emblema maior, dilacera moralmente a Nova República e agencia a imaginação do “cidadão de bem” no sentido de uma mobilização irascível contra os “vagabundos” da favela, os vestígios do ideário esquerdista, a corrupção generalizada e, em última instância, contra a própria política institucional. Levando-se em conta seu tempo de maturação, no registro das mutações e viravoltas imaginárias, temos no filme uma importante prefiguração do repertório da *nova direita* que, até então, latia e mostrava os dentes, mas, de junho de 2013 em diante, sobretudo a partir de 2015, parece ter arrebitado com a corrente que a segurava pela coleira. O “gigante” não mais adormecido encontra na última cena do filme seu prenúncio visceral – na UTI, ao acordar do estado de coma profundo, a plateia encontra em *close* os olhos de Rafael. É verdade que a indignação estetizada e politicamente condensada no arrasa-quarteirão demorou algum tempo para tomar as ruas; no entanto, ao destilar a fúria moral e punitivista contra os “parasitas” da sociedade, passando por cima dos resquícios da justiça social e da luta de classes organizada democraticamente de baixo para cima, anunciou a supressão de uma mitologia em nome de outra; ao arrombar a frágil porteira que servia de proteção ao imaginário triunfalista deflagrado pelo jovem mito do Estado Democrático de Direito no país, fruto do processo rarefeito de uma redemocratização celebrada como “vitória da cidadania” após vinte cinco anos regime ditatorial, *Tropa de Elite 2* coloca em cena uma legião de fantasmas do passado e demônios do presente cujas intenções últimas se revelam hoje nitidamente cruéis.

Não foi casual o paralelo traçado por Eduardo Escorel, no ensaio referido anteriormente, entre o discurso de Nascimento na tribuna da Assembleia Legislativa e a manobra de Getúlio Vargas ao dissolver o Congresso no ato de instauração do Estado Novo⁹⁷. O teor da denúncia encampada pelo herói, na percepção aguda do crítico, disparava o alarme de uma história nacional marcada por sucessivas iniciativas golpistas, cujas modulações e interesses das elites locais e estrangeiras envolvidas variaram bastante, embora, do ponto de vista das mensagens dirigidas ao grosso da nação, a cínica cantilena da restauração permanecesse sempre instrumentalizada em vista da entusiástica defesa da institucionalidade, da legitimidade e dos autênticos valores civis, sem dispensar o uso das forças militares e paramilitares. Nesse sentido, Nascimento talvez estivesse também ressuscitando a fantasmagoria do *intervencionismo contra-revolucionário norte-americano garantidor do golpe de 64* – afinal, o herói encarna os atributos de retidão, frieza e ascese típicos da cultura protestante de tradição anglo-saxônica, por definição “antimacunaímica” – ou invocando o renascimento viril do *ditador republicano* idealizado pelos positivistas “tupiniquins” do campo militar e ortodoxo, no contexto da proclamação da chamada República Velha – cenário de intensos embates políticos em busca da afirmação de novas simbologias nacionais, decalques de uma *teoria fora de lugar*⁹⁸ mobilizados pela *missão do progresso* que, de lá pra cá, nos acompanha em todos os regimes⁹⁹.

O curioso é que quando do lançamento de *Tropa de Elite 2*, no início de outubro de 2010, praticamente nada foi dito sobre a patética conclamação cívica de Nascimento e sua relativa afinidade com o toque de recolher que Escorel foi capaz de escutar (importante decifração proposta pelo crítico, ainda que enviesada pelos traumas do passado e pelo jargão reacionário das elites paulistanas, contrário ao suposto populismo lulista e que, à época, tomava retoricamente o getulismo como parâmetro comparativo e depreciativo). Nas semanas seguintes, a contagem regressiva para a quebra do recorde de bilheteria de *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976) ocupou parte

⁹⁷Cf. ESCOREL, Eduardo. “A pausa que diverte”. In: Revista Piauí, n.50, novembro de 2010.

⁹⁸Cf. ARANTES, Paulo. “O Positivismo no Brasil: breve apresentação do problema para um leitor europeu”, *Novos Estudos Cebrap*, n.21, julho de 1988.

⁹⁹Segundo José Murilo de Carvalho, o “ponto importante em que a ortodoxia positivista se separava das ideias de Benjamin Constant era a rejeição ao governo parlamentar. A divergência era relevante para os republicanos brasileiros. Comte tirara sua ideia de ditadura republicana tanto da tradição romana como da experiência revolucionária de 1789, essas duas, aliás, também relacionadas. A expressão implica ao mesmo tempo a ideia de um poder discricionário de salvação nacional e a ideia de representação, de legitimidade”. (Ver. CARVALHO, José Murilo. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 21.)

considerável do interesse sobre o filme. Mas o acontecimento crucial que produziu outra contagem regressiva e coincidiu com as salas de cinema cada vez mais abarrotadas de gente foi uma megaoperação militar. Exibida pela mídia televisiva, acima de tudo pela Rede Globo, a retomada do Morro do Alemão transcorreu como uma verdadeira marcha bélica, atravessando a vida de centenas de milhares de esbulhados, ganhando visibilidade internacional, ao mesmo tempo em que deixava um rastro de sangue, trauma e morte impossível de ser mensurado. Iniciada em 21 de novembro tendo como alvo imediato a Vila Cruzeiro, avançou rapidamente sobre o gigantesco complexo de favelas que compõem o Alemão e em seguida invadiu outras comunidades do Rio de Janeiro, varrendo com facas, metralhadoras, fuzis, granadas, helicópteros e tanques de guerra um vasto território¹⁰⁰. Uma espécie de *transe coletivo* emergiu sobre a nação; enquanto uma minoria assistia atônita àquilo que, sem o menor exagero, confirmava de uma vez por todas a instalação de um autêntico (embora quase imperceptível) laboratório de *terrorismo* de Estado, em escala nacional, graças ao papel exercido especialmente pela Globo a maioria esmagadora era convencida a celebrar o início da restauração da lei e da ordem que, provisoriamente, até poderia evocar um sentimento bastante íntimo e difuso de restauração da dignidade. Tamanha assimetria de pontos de vista, entre outras coisas, também pode ser sintomática da exaustão e do medo que tomou conta do “cidadão de bem”, expressão de amplo espectro social, abarcando as camadas médias e subalternas minimamente integradas, homens e mulheres relativamente pobres – mas nem sempre extermináveis – estraçalhados por dentro e por fora que comemoram a violência militar do Estado contra a população favelizada mesmo sabendo que, no fundo, trata-se de monumental coação. No fundo, um acolhimento discursivo e comportamental movido por impotência e submissão absolutas. Por outro lado, em termos nacionais, a fachada do caráter cívico restaurador só foi possível uma vez que o imenso contingente da população carioca e fluminense que sobrevive nos territórios de pobreza já havia se transformado, emblematicamente,

¹⁰⁰De acordo com o levantamento realizado por Felipe Brito, treze dias após a Revista *Veja* estampar Capitão Nascimento como autêntico super-herói brasileiro, o ataque “*não se restringiu à cidade do Rio de Janeiro, mas alcançou também Niterói, São Gonçalo, Nova Iguaçu, Mesquita, São João do Meriti, Cabo Frio e Macaé. Em 23 de novembro todo o efetivo policial do Rio de Janeiro já estava em prontidão, a Polícia Federal e a Polícia Rodoviária Federal já haviam sido acionadas, bem como as Forças Armadas. Ao longo da semana, o efetivo empregado foi de 22 mil policiais e militares das Forças Armadas, o que representa quase o dobro do total de militares empregados na intervenção no Haiti (11.449 militares, de 31 países) e um quinto do contingente militar dos Estados Unidos mobilizados na invasão do Afeganistão*”. (BRITO, Felipe. “Considerações sobre a regulação armada de territórios cariocas”. In: *Até o último homem: visões cariocas da administração armada da vida social / organizadores Felipe Brito e Pedro Rocha de Oliveira*. – São Paulo: Boitempo, 2013, p. 85).

na fração mais “perigosa” da classe trabalhadora. Não apenas do ponto de vista ideológico, mas também materialmente falando, a pobreza da “cidade maravilhosa” e seu entorno fora destituída do posto identitário da nação; aquela cordialidade mambembe, sambando entre a escassez material dos recursos mais básicos e a abundância de poesia na sociabilidade quase que espontaneamente artística – característica de certa figuração do popular entre os anos 1930 e 1960 – se viu olímpicamente substituída pelo *sangue nos olhos* próprio de uma época em que o “brasileiro que nunca desiste” vinha sendo constantemente mobilizado pelo arrivismo *faca-na-caveira*, tempo em que os gestos de comprar, vender e expropriar (a si e aos outros) se chocam e se espremem no sentido de uma unificação. A fraseologia neoliberal desse arrivismo parece ter como combustível um fusionamento instintivo: diuturnamente, o indivíduo se lança ao mundo como o soldado à guerra. Assim, a vida em sociedade – máquina do caos – é reconhecida como fatalidade existencial, em última instância, reproduzindo-se como compartilhamento da racionalidade que atravessaria todo o arco societário (do proprietário do Capital financeiro ao miserável que sobrevive catando latinhas e revirando lixeiras¹⁰¹). Embora o dinheiro que circula nas favelas tenha aumentado vertiginosamente na última década¹⁰², aos favelados majoritariamente negros do Rio de Janeiro ainda sobram as ocupações mais precárias e degradantes da divisão social do trabalho; soma-se a isto o fato do comércio varejista de drogas ilícitas ter sido abastecido, nos últimos 30 anos, por uma quantidade significativa de armas e artefatos dotados de altíssimo poder letal, traficados pela indústria bélica – fenômeno internacional que teve início a partir do momento em que Guerra Fria começou a dar

¹⁰¹Na visão de Pierre Dardot e Christian Laval, o neoliberalismo seria uma nova racionalidade social que “se caracteriza como uma extensão, a priori ilimitada, de uma lógica normativa, da qual as duas dimensões distintivas são a norma da concorrência e o modelo da empresa (...) Não é a esfera econômica que tende a absorver espontaneamente todas as outras esferas, como poderíamos pensar, mas uma extensão da lógica de mercado e do modelo empresarial para um conjunto de reformas públicas, de dispositivos de gestão, de práticas comerciais. É nesse sentido que falamos de ‘cosmo-capital’ e de ‘cosmo-capitalismo’ para designar não somente o caráter mundial do capitalismo, o que não é de fato nenhuma novidade, mas certo tipo de sociedade, a ‘sociedade neoliberal’, ou seja, uma sociedade que conhece um processo de transformação global devido à extensão da racionalidade capitalista a todas as atividades, instituições, relações sociais”. (Cf. ANDRADE, Daniel Pereira e OTA, Nilton Ken. “Uma alternativa ao neoliberalismo: Entrevista com Pierre Dardot e Christian Laval”. *Tempo social*. [online]. 2015, vol.27, n.1, pp. 275-316).

¹⁰²De acordo com dados levantados pelo *Data Favela*, a união das favelas brasileiras somaria um contingente populacional comparável ao quinto estado mais populoso da Federação, movimentando cerca de 63 bilhões de reais a cada ano. Tais informações constam no livro *Um país chamado favela*, um dos exemplares mais concentrados e cristalinos do jargão empreendedorista contemporâneo. (Cf. MEIRELLES, Renato. *Um país chamado favela: a maior pesquisa já feita sobre a favela brasileira*. São Paulo: Editora Gente, 2014, p.28).

seus últimos suspiros. No Brasil em particular e na América Latina como um todo, o tráfico de armamento pesado se articulou com segmentos das forças armadas e das polícias, atraídos pelos ganhos extraordinários que este tipo de comercialização é capaz de promover. Após duas décadas de severas experimentações políticas e econômicas orientadas pelos imperativos da financeirização capitalista, combinada ao incremento das tecnologias de repressão do Estado e a uma progressiva hegemonização da direita sobre a produção cultural no Brasil (o que inclui as artes, como também os grandes conglomerados que controlam o mercado editorial e diferentes veículos midiáticos), o resultado não poderia ser outro.

O delírio “rooseveltiano” fermentado na era Lula e o denunciismo que convoca as massas à indignação cega contra o “reino da corrupção” da Nova República (haja vista seu caráter *natimorto*, desde o início consagrado pelo *impeachment* de Fernando Collor de Mello e, posteriormente, reafirmado pelo golpe de 2016 que destituiu Dilma Rousseff), formam juntos os dois vetores conjunturais de *Tropa de Elite 2*; entretanto, quando observamos a coincidência de seu lançamento com a operação de retomada do Alemão, inevitavelmente torna-se plausível cogitar a possibilidade de um terceiro. A história social resgatada pelo filme, ainda que simplificada, busca fixar o processo de recrudescimento das milícias no Rio de Janeiro como uma séria ameaça à sociedade – haja vista que sua imbricação com o “sistema” é total. O subtítulo “*Agora o Inimigo é Outro*” anuncia a matriz bélica do enquadramento do problema, enquanto a heroicização de Nascimento sugere que a resposta talvez esteja no fusionamento da técnica militar dos batalhões de elite com os mecanismos avançados de inteligência e arapongagem que os aparelhos de Segurança Pública atrelados ao Estado dispõem. Forçando um pouco a situação, na condição de antagonista, Fraga representaria o último ingrediente: a exigência da ilusão de contrapartida social – muito embora corrigida, sem as vicissitudes “esquerdóides” e a balela sentimentalista própria do discurso dos defensores dos direitos humanos¹⁰³. Juntos e misturados, tais elementos criaram a poção mágica chamada Unidade de Polícia Pacificadora (UPP), um dos dispositivos fundamentais do Terror de Estado durante a era Lula – na acepção tradicional do termo,

¹⁰³Um dos indícios mais cristalinos das confluências entre a moralidade defendida por Nascimento e o imaginário por assim dizer “cozinha” de sua perspectiva, revelador do modo como o jargão empreendedorista veio abocanhando os corações e as mentes dos “cidadãos de bem”, se encontra na vasta e recentíssima (fenômeno dos últimos dez anos) popularização do velho ditado: “não se pode dar o peixe, tem que ensinar a pescar”. No tom proverbial está embutida toda a perversão meritocrática ultradireitista que viceja entre nós.

cujo funcionamento contemporâneo é outro¹⁰⁴. A questão é que depois do golpe de 2016, as UPPs vem sendo substituída por outras formas de militarização, mais violentas e de caráter permanente.

¹⁰⁴A criatividade de José Padilha é indiscutivelmente acima da média e parece lastreada em *brainstorms* dignos dos maiores gurus da propaganda e do *marketing* do país. A sinalização cabal da adesão de *Tropa de Elite 2* ao projeto das UPPs é fornecida ao espectador no final do filme, por meio do plano que registra, de baixo para cima, o auditório da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro abarrotado de ativistas que carregam cartazes de cunho “político” – por ocasião do depoimento inflamado do herói Nascimento. No parapeito, ganha destaque a sobreposição de duas faixas, formando um sugestivo neologismo: ‘pazlícia’ – expressão que traz à lembrança a “novilíngua” que George Orwell, sob os assombros do totalitarismo e da montanha de ossos produzidos pelas duas Grandes Guerras, explorou no célebre 1984.

1.2 Efeitos “colaterais”

Diante do cenário consagrado pelo resultado eleitoral de 2018 (cujo desfecho, por coincidência, foi a vitória de um ex-capitão sobre um professor), torna-se ainda mais evidente que a repercussão alcançada por *Tropa de Elite 2* oito anos atrás deveria ter bastado para alertar o conjunto da esquerda brasileira. À época, o sucesso do *blockbuster* “nacional” já se mostrava como um dos sinais (entre tantos outros) da ascensão de um imaginário abertamente “neofascista” (para usar a expressão em voga), cujas bases em linhas gerais consistem em: 1. desmoralizar os marcos jurídicos e a estrutura política das chamadas “democracias burguesas” assim como o repertório intelectual e discursivo progressista de todos os matizes da esquerda (multiculturalista, reformista fraca ou moderada, identitária, autonomista, etc.); 2. exaltar a força militar e necessita emergencial de seus meios terroristas de repressão; 3. combater os ideários nacional-desenvolvimentistas e aderir de maneira subalterna à estratégia imperialista dos Estados Unidos (o que implica subordinação total no plano da economia-política e no plano da cultura). Elencados em termos esquemáticos, tais elementos podem ser vistos como as principais vertentes desse imaginário. Travejada de correlações e articulações, a imaginação ultradireitista no Brasil também responde a uma gama variada de fenômenos, no limite açambarcados pelo imperativo da acumulação em meio à reestruturação e crise capitalista – a qual analisamos mais detidamente a partir do próprio filme de José Padilha. O fato é que o decurso desse processo de *fusão do neoliberalismo com o militarismo* é internacional e encontra seu ponto de irradiação no coração do próprio Império Americano. Não por acaso, em edição da *Revista Caros Amigos* publicada no mês de fevereiro de 2013 (a qual estampava na capa a figura do Tio Sam), José Arbex Jr. chamava a atenção à guinada estrategicamente articulada e materialmente garantida de difusão daquilo que chamou de “fascismo cristão”:

“O fascismo cristão, organizado por organizações católicas e evangélicas, avança nos Estados Unidos, e ganha cada vez maior influência e poder de mobilização, apesar da derrota eleitoral para Barack Obama. Redes universitárias, associações destinadas ao proselitismo, grupos de informação, entretenimento e empresariais evangélicos movimentam centenas de bilhões de dólares e exercem grande influência em Hollywood, Wall Street e Washington. O alarme

é acionado por um número crescente de livros, trabalhos acadêmicos e artigos publicados na imprensa liberal estadunidense”¹⁰⁵

Embora pouco denunciada, uma das dimensões mais relevantes do caráter expansionista do “fascismo cristão” vem sendo manifesta no próprio cinema brasileiro; embora questionados em vista dos relatos que dão conta de que muitas salas de exibição se encontravam vazias durante as projeções dos filmes, *Os Dez Mandamentos – O Filme* (2016) e *Nada a Perder* (2018), ambos dirigidos por Alexandre Avancini, superaram *Tropa de Elite 2* em resultados oficiais de bilheteria. O fator alarmante, todavia, está menos na veracidade do número de espectadores e muito mais no crescimento da cultura neopentecostal dentro do país, assim como seu fortalecimento político exponencial dentro e fora do Estado. Entre outros ingredientes, isso configura um dos vetores de difusão da mentalidade sacrificial e arrivista que se adequa – com facilidade – à simbiose da racionalidade neoliberal e o modo militar de organização da subjetividade. A chamada “teologia da prosperidade” ganha terreno na cultura e na política nacional e estrangeira na medida em que o próprio neoliberalismo se desenvolve como expressão de uma transição de eras, justamente quando o colapso do Estado de Bem-Estar Social se inicia, isto é, a partir da década de 70. O famigerado “*God Bless America*” de Ronald Reagan inaugurado em 1980 não apenas atravessa os discursos dos presidentes estadunidenses desde então, como, literalmente, chegou ao Brasil. A mescla de “religiosidade ultracapitalista” e personalidade autoritária encontra na mitologia audiovisual industrialmente fabricada um veículo potente, capaz de inculcar em linguagem cinematográfica concepções por definição antidemocráticas e notavelmente arcaicas: “*o homem feito à imagem e semelhança de Deus só pode ser o cristão, a quem foi dada a autoridade e a lei (bíblica) para governar sobre todas as coisas da Terra*”¹⁰⁶. Se analisarmos a estrutura de apego incondicional ao texto sagrado interpretado pelo prisma da “autenticidade originária”, veremos que se trata de um extremismo ocidental cada vez mais semelhante às facções antagonistas do fundamentalismo islâmico – como os wahhabitas do ISIS. Por isso, qualquer surpresa em torno de manifestações de caráter paramilitar e religioso no Brasil (como os

¹⁰⁵ ARBEX JR., José. “Fascismo cristão avança nos Estados Unidos”, em *Revista Caros Amigos*, ano XVI, n. 191, 2013, p.9. A edição da revista conta ainda com uma matéria sobre a atuação imperialista da Fundação Ford, uma “pílula” perto do tamanho da intervenção estadunidense (via fomento de Ongs e coletivos) nos últimos anos. (Cf. BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *A Desordem Mundial. O Espectro da Total Dominação*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira).

¹⁰⁶ Idem, *ibidem*.

Gladiadores do Altar¹⁰⁷) apenas demonstram a morosidade da nossa “*intelligentsia*” e do próprio conjunto da esquerda em compreender que o radicalismo está longe de ser uma concepção e se tornou, novamente, uma fatalidade histórica.

Mas os chamados filmes evangélicos não representam o nicho exclusivo ou mesmo prioritário de atuação cultural do novo imperialismo; do ponto de vista da indústria audiovisual, a lista de produtos ultradireitistas escapa a qualquer possibilidade de mensuração. No Brasil, a relativa hegemonia cultural da esquerda deixou de ser uma realidade a partir do AI-5¹⁰⁸, muito embora seus últimos suspiros tenham sido dados nos estertores da década de 80. Dali em diante a crescente hegemonia cultural da direita passa a ser esmagadora, fazendo da cultura de esquerda um fenômeno apartado do grosso da população. Isso tem relação com o próprio desenvolvimento do *novo urbanismo militar*, contudo, os anos dourados do lulopetismo pareciam apontar para uma espécie de revanche. O debate é complexo e exige matizações. O próprio percurso deste estudo propõe uma leitura do processo. Todavia, a ênfase agora recairá sobre as manifestações representativas da adesão à cultura do “ocupante”, afinal, como assinalou Paulo Arantes no ensaio “Cavalaria global”, como extensão móvel – territorial e semântica – o *frontier* do neoimperialismo americano, no limite, se transformou no “*próprio mundo que está sendo esquadrinhado por uma rede de fortes de fronteira*”¹⁰⁹. Apenas para ilustrar as correspondências entre a geopolítica neoimperialista e a imaginação cinematográfica “brasileira”, se tomarmos o *front* ficcional que separava o “cidadão de bem” do “criminoso”, veremos que a integração ao mundo tal como ele se apresenta consistia na linha divisória entre os que “merecem” viver e os que serão exterminados. *Cidade de Deus* (2002), *Tropa de Elite* (2007) e *Parada 174* (Bruno Barreto, 2008) delinearão bem a fronteira “necessária” entre os que se sujeitam ao regime legalizado da exploração capitalista e os recalcitrantes que debandaram para o “outro” lado, assim como foram sutis no modo como isentam a política exterminista

¹⁰⁷ O grupo foi oficialmente criado em 2014 como um braço da “Força Jovem” da *Igreja Universal do Reino de Deus*. A partir de 2015, por conta da publicação de vídeos no *youtube*, nos quais jovens fardados e militarizados desfilavam em marcha dentro dos cultos, alguns olhos passaram a se voltar para este destacamento que, no entanto, ainda hoje permanece muito pouco investigado – mesmo após o crescimento dos ataques aos templos de religiões de matriz africana. Em todo caso, a vinculação de forças militares à religiosidade evangélica não é exatamente um fenômeno recente. Em São Paulo, no início dos anos 90 foi criada a “Associação dos Policiais Militares Evangélicos do Estado de São Paulo”, conhecida como “PMs de Cristo”, enquanto que em 1995 nascia a Congregação Evangélica do Bope, responsável pela realização de cultos dentro do quartel da corporação, localizado em Laranjeiras.

¹⁰⁸ SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-69”, em *O pai de família e outros estudos*.

¹⁰⁹ ARANTES, Paulo. “Cavalaria global”, em *Extinção*. São Paulo, Boitempo: 2007 (Estado de Sítio), p.113.

incrustada de cima para baixo nas corporações policiais brasileiras. Um dos elementos diferenciadores de *Tropa de Elite 2* está na distensão dessa “fronteira”, abarcando um espectro ainda maior dos socialmente “indesejáveis”. Curiosamente, no mesmo ano de lançamento de *Tropa de Elite 2, Segurança Nacional* (Roberto Carminati, 2010) ganha projeção nas telas, reforçando a constatação de que as forças militares e outras instâncias de vigilância e repressão do Estado conquistavam proeminência no cinema nacional (tanto do ponto de vista simbólico com também prático, atuando diretamente na produção dos filmes). *Operações Especiais* (Tomas Portella, 2015) é outro exemplo, sendo que em todos o mote da deterioração institucional da Nova República passa a conviver com a heroicização dos setores diretamente vinculados às esferas militares e judiciárias, por sua vez, devidamente recauchutadas para se aproximarem ao máximo das expectativas da Casa Branca, do Pentágono e de Hollywood.

A indeterminação – geográfica e imaginária – da fronteira Imperial contemporânea, no sentido progressivo e mundializado da acumulação por espoliação, encontrou também seus “equivalentes” na arraia-miúda das relações sociais domésticas. Muito embora ungida pelo sentimento de ascensão empoderada própria da era Lula na fase dos “delírios rooseveltianos” destacada anteriormente, mais uma vez no fatídico ano de 2010, o lançamento de *Cinco Vezes Favela – Agora Por Nós Mesmos* sedimentava a hibridização das figuras do ‘estudante’ e do ‘bandido’ (episódio “Fonte de Renda”), do ‘honesto’ e do ‘desonesto’ (episódio “Arroz e Feijão”), do ‘sucesso’ e do ‘fracasso’ (episódio “Concerto para Violino”), do ‘amigo’ e do ‘inimigo’ (episódio “Deixa Voar”) e do ‘trabalhador’ e do ‘cliente’ (episódio “Acende a Luz”). Exemplar do caráter hegemônico da imaginação melodramática no “cinema nacional”, *5 x Favela – Agora por nós mesmos* (realizado pelos jovens diretores Cacau Amaral, Rodrigo Felha, Cadu Barcellos, Luciano Vidigal, Manaira Carneiro, Luciana Bezerra e Wagner Novais, todos nascidos e criados nos morros da Cidade Maravilhosa) reivindica *Tropa de Elite 2 – Agora o Inimigo é Outro* no próprio subtítulo – haja vista a ênfase no ‘agora’. Além disso, por assim dizer, amortece perante o público convencional o impacto de seu caráter protofascista ao fazer uso da linguagem televisiva e sentimental (anos a fio naturalizada) para encobrir uma *articulação de fundo*, a qual “encaixa” a sujeição absoluta às regras do jogo do Capital desferindo um “golpe baixo” na geração cinemanovista que produziu o primeiro *Cinco Vezes Favela* (Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, 1962) com o objetivo de criticar o capitalismo e valorizar o proletariado. Levando-se em conta a

importância artística e histórica dos cineastas em questão, qualquer comparação se torna irrelevante – com exceção de Cacá Diegues que, muito embora não assina explicitamente a direção de nenhum dos episódios, parece ser um dos principais mentores da versão de segunda.

Contudo, a expressão mais deslavada da estratégia militar neoimperialista, em versão “nacionalista”, manifestou-se no documentário *Cinco Vezes Pacificação* (2012). O documentário foi praticamente dirigido pelos mesmos “cineastas” nascidos e criados nas favelas cariocas que encampam o projeto supostamente fortalecedor do “lugar de fala” periférico tão incensado em *Cinco Vezes Favela – Agora Por Nós Mesmos*¹¹⁰. Portador de um verde-amarelismo implícito no discurso¹¹¹, muito embora, estourado no conteúdo imagético composto por meio de tomadas e depoimentos cujo cenário ou figurino reiteradamente registram uma intensa predominância das “cores da nação”, o filme se destaca pelo seu caráter abertamente propagandístico. Quem assiste ao documentário tem de se esforçar para encontrar uma tomada livre desta exaltação patriótica subliminar que, no limite, remete aos piores momentos da vida nacional; evocado pelas combinações do ‘verde’ da Mata Atlântica com o ‘amarelo’ e o ‘azul’ que tinge as roupas, as paredes dos casebres, as escadas, etc., o patriotismo de *5 x Pacificação* é um enxerto difícil de ser ignorado – a todo instante, alguém vestindo a camisa da seleção brasileira ou mesmo a figura da Bandeira Nacional pintada em algum muro aparece dentro do campo, o qual explora tanto o *paisagismo grandioso* facilitado pela geografia natural dos morros quanto a simplicidade da maioria dos moradores das chamadas “comunidades”. Aqui, poder-se-ia contrapor o fato de que o verde-amarelo é bastante comum nos bairros populares (em função do apelo que o futebol, sobretudo a Copa do Mundo, costuma produzir entre os pobres no Brasil). Evidentemente, as cores da Pátria que enfeitam as “comunidades” cariocas estavam lá antes das gravações; entretanto, a escolha por enfatizá-las representa uma decisão não apenas estética como também política. Explicitamente, *Cinco Vezes Pacificação* foi gestado para realizar uma

¹¹⁰ Do grupo que assinou a direção dos episódios da versão “empoderada” de *Cinco Vezes Favela – Agora Por Nós Mesmos*, repetem os nomes de Cadu Barcellos, Luciano Vidigal, Wagner Novais e Rodrigo Felha.

¹¹¹ Na resenha “ultracomedia” e, neste caso, contraproducente (para dizer o mínimo) de Luiz Oricchio Zanin acerca de *Cinco Vezes Pacificação*, ao menos o tom conciliatório e submisso à burocracia estatal que marca o documentário fica explícito: “*Nem tudo são rosas, mas o balanço dessa visão multifacetada parece francamente favorável às UPPs. Nota-se pelas pessoas, o que talvez tornasse dispensáveis os depoimentos do governador Sérgio Cabral e do secretário de segurança, José Mariano Beltrame. Ambos, oficiais demais. Há queixas, por exemplo, de restrições aos horários dos bailes funk. Uma forma de controle que antes as comunidades desconheciam. É como um preço a pagar pela segurança, inegavelmente maior*”. (Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/5-x-pacificacao>).

espécie de sortilégio: servir como *propaganda* dos “benefícios” trazidos pela *gestão armada dos territórios de pobreza*, todavia, valendo-se de uma pesquisa etnográfica de fachada que banha de “protagonismo” os moradores ao criar a “atmosfera de escuta” de suas vozes¹¹².

Ocorre que cerca de oito meses após o lançamento de *Cinco Vezes Pacificação*, os acontecimentos de Junho de 2013 cravaram o dilaceramento completo do tecido institucional costurado de maneira irregular pelo processo de redemocratização¹¹³ – a estrutura constitucional mediadora das relações do Capital com Trabalho previstas em 1988, vale ressaltar, vinha sendo progressivamente esgarçada ou mesmo rasgada desde a eleição de Fernando Collor. A explosão insurgente que tomou as ruas do país (foram mais de cem cidades que recuaram no preço das passagens dos transportes coletivos, incluindo as principais capitais) sinalizava o ocaso da Nova República, talvez confirmando a “crise de representatividade” por assim dizer “pressentida” pelos gestores públicos empenhados na reestruturação urbana e militar “necessária” à plataforma política e econômica desenhada pela sequência de megaeventos trazida ao país por meio da diplomacia lulista (Pan-Americano, Copa das Confederações, Copa do Mundo e Olimpíadas¹¹⁴). O fato é que a insurgência que teve início pautando a mobilidade urbana abriu a “caixa de Pandora” das contradições nacionais – tanto as concretas quanto as abstratas. No decurso do processo, entre idas e vindas, prevaleceu o

¹¹² Os depoimentos são muitos, mas um deles realmente chama a atenção. Logo nas primeiras cenas, temos uma senhora que narra suas “vivências” em meio à violência que assolava o morro antes da chegada das UPPs; em determinado momento, ela cita os tiros de fuzil que desenham linhas vermelhas durante as noites, denotando na suposta fruição da beleza colorida dos projéteis uma sorte de compensação diante das câmeras – tentativa de escamotear a vergonha humilde por habitar em território tão hostil. Pode até ser que se trate de acaso, mas o que disse a moradora da “comunidade” nos remete a outro depoimento, presente no documentário envenenado de Gabriel Mascaro, *Um Lugar ao Sol* (2009). Nele, um casal de ricos cariocas também cita o fenômeno visual provocado pelos tiroteios entre morros – por sinal, uma das cenas mais comentadas do filme e que denunciava a desfaçatez de nossas elites (voltaremos a esta cena no Capítulo 3). Com efeito, no ano seguinte, muito embora saindo da boca de uma moradora da comunidade, o retorno da temática pode enfim ser utilizado para mitigar a pecha de insensibilidade por parte dos burgueses que habitam as coberturas – mais um sortilégio que *5 x Pacificação* concretizou.

¹¹³ A melhor análise das revoltas de Junho de 2013 foi realizada por Paulo Arantes. Cf. “Depois de junho a paz será total”, em *O novo tempo do mundo e outros estudos sobre a era da emergência*. – 1. ed. – São Paulo: Boitempo, 2014.

¹¹⁴ Seguindo a tática das “aproximações sucessivas”, as Forças Armadas disputaram o imaginário erigido ao longo das Olimpíadas “patrocinando” atletas (inclusive coagindo os medalhistas a baterem continência no pódio). Como não poderia deixar de ser, a imprensa corporativa fez a sua parte explorando as histórias individuais dos atletas negros ou pobres e romantizando seus significados na direção da superação individual e do resgate da sentimentalidade melodramática de tipo “nacionalista” – e, obviamente, buscando restaurar sua própria audiência que, com exceção do virtual, ano após ano vem reduzindo drasticamente em todos os meios.

verde-amarelismo difuso da “frente internacional de direita”¹¹⁵ acordada às pressas para se apropriar do espólio da insurgência e desestabilizar o Governo Dilma: tão logo a rebelião da juventude precarizada conquistou sua primeira vitória pragmática, isto é, a redução do preço das passagens em escala nacional, o novo movimento direitista inicia suas incursões nas ruas, nas igrejas, na mídia corporativa, no Congresso e, especialmente, nas redes sociais. O desfecho atual dessa história é conhecido, embora os conflitos entre as burguesias locais e estrangeiras implicadas, somados ao seu próprio fracasso no cumprimento do cronograma de destruição da esquerda no país, sinalizem que o projeto de reestruturação ultradireitista da dinâmica econômica e política no Brasil apresenta sérias dificuldades de implementação.

Por outro lado, há de se convir que a hegemonia cultural da direita no Brasil expandiu seus tentáculos de influência por meio de uma progressiva diversificação de linguagens e de instrumentos de comunicação em massa. O fator agravante está no fato de que a própria concepção de “direita nacional” se mostra inadequada em vista de suas imbricações com organismos políticos e econômicos estrangeiros – sem falar do caldo de cultura produzido e ao mesmo tempo absorvido pelos *think thanks* “locais” – alguns deles indiretamente financiados por corporações ligadas ao Departamento de Estado dos Estados Unidos¹¹⁶. Ocorre que, como já vimos, o histórico brasileiro de direitização da cultura em geral e dos meios de comunicação em particular remete ao período da Ditadura (1964-85). Os efeitos da intervenção militar que durou 21 anos foram sentidos já na década seguinte; nos anos 90, o rebaixamento de patamar se mostrava cristalino (sendo exatamente esta uma das temáticas exploradas por Bianchi em *Cronicamente inviável*). Em 1989, Edir Macedo compra a RecordTV e, com isso, provoca uma verdadeira reviravolta no meio televisivo ao permitir que os cultos evangélicos e a pregação cristã de caráter motivacional tomassem parte considerável da programação. Além disso, uma nova linha de jornalismo policial passa a se desenvolver em diferentes emissoras; surgem os programas de cunho apelativo, voltados à cobertura de crimes

¹¹⁵ A densidade e amplitude do conjunto dos agentes é grande, indo dos irmãos Koch, da *Open Society*, da Fundação Ford e do Instituto Millenium, passando por setores dos partidos de oposição ao lulismo, além de outros psicopatas de condição material menos abastada ou até mesmo precária – militantes da intervenção militar de classe média, milicianos, setores das igrejas neopentecostais e subproletários que integram *gangs* suburbanas fascistas tais como os “carecas do ABC” ou facções do mundo *underground* alinhadas ao movimento “White Power”. Essa aliança funcionou até o *impeachment* de Dilma Rousseff, e desde então as divisões entre os segmentos direitistas se agravam.

¹¹⁶ O papel exercido pela *Atlas Economic Research Foundation* na sequência de golpes que destituiu a esquerda do poder na América Latina foi descrito pelo repórter investigativo Lee Fang. (Cf. <https://theintercept.com/2017/08/11/esfera-de-influencia-como-os-libertarios-americanos-estao-reinventando-a-politica-latino-americana/>).

patrimoniais, homicídios e estupros, tais como “Aqui Agora” (SBT, 1991) “Cadeia Nacional” (CNT, 1992), “Cidade Alerta” (RecordTV, 1995), “Brasil Urgente” (Bandeirantes, 1995) e “Repórter Cidadão” (RedeTV!, 2002). Poucos anos depois, o lançamento do primeiro *Tropa de Elite* (2007) não só trazia a figura do policial ao foco principal como dramatizava sua experiência – acontecimento praticamente inédito na história do cinema nacional de ficção. Isso deve ter animado os oficiais das casernas, dado que em 2009 produzem *Rota Comando* (Elias Junior), o qual conta com a participação como ator e roteirista do Capitão reformado das Rondas Ostensivas Tobias Aguiar (ROTA), Roberval Conte Lopes que, na época, ainda era deputado estadual e presidia a Assembleia Legislativa de São Paulo¹¹⁷. Já em 2010 uma nova modalidade de *reality show*¹¹⁸ ganha espaço na TV brasileira; os programas “Polícia 24 Horas” (Bandeirantes) e “Operação de Risco” (RecordTV) oferecem aos espectadores a imersão no cotidiano policial a partir da cobertura *in loco* das buscas e apreensões, batidas, flagrantes, tiroteios etc.

As manifestações audiovisuais selecionadas servem de parâmetro indicativo da gravidade do processo de militarização em curso no país. Todavia, ampliando o escopo para os filmes e séries transmitidos nos canais de TV aberta ou virtuais (Netflix, por exemplo), veremos que se trata de um fenômeno de escala mundial. Os produtos oferecidos por estes meios expressam um imaginário bélico verificável em quase todos os gêneros. O atual interesse por tramas envolvendo *vikings* e outros povos pré-capitalistas parece encontrar seu lastro na vocação para a guerra e para a acumulação por expropriação que balizam o novo imperialismo, assim como as sagas contra as hordas de zumbis remetem à lumpemproletarização massiva das populações. Já as produções que embarcam na ficção-científica ou projetam o futuro via de regra criam cenários de absoluto desterro; explorando imaginários catastróficos, reforçam a noção de que as sociedades devem se adaptar à escassez de recursos, enfrentar inimigos internos e externos (por vezes, sobrenaturais) ou mesmo encarar a existência pós-apocalíptica. Estas produções regulam parte considerável da indústria audiovisual há pelo menos três décadas, configurando um movimento cuja tendência é continuar se multiplicando; filmes que giram em torno de invasões extraterrestres ou infiltrações

¹¹⁷ É verdade que muito antes de *Tropa de Elite*, o mesmo Conte Lopes participou do filme *O caso Thabata – O Bebê Refém* (Clery Cunha, 1987), uma mistura de documentário e ficção que em certo sentido antecipa a guinada de heroicização da figura policial promovida pelos filmes de Padilha.

¹¹⁸ Para uma análise dos *reality shows* e suas relações com a estruturação neoliberal do mundo do trabalho, cf. VIANA, Silvia. *Rituais de Sofrimento*, São Paulo: Boitempo, 2013 (Estado de Sítio).

terroristas não param de entrar cartaz, ao mesmo tempo em que séries que exploram os bastidores das grandes decisões políticas reforçam a percepção de que a “verdadeira” política, nas “democracias burguesas”, encontra-se concentrada nas mãos corruptas e mafiosas de magnatas e seus serviçais.

Tais matrizes cinematográficas apresentam suas variações “brasileiras” ou “latino-americanas”. O elogio à meritocracia dos ultraliberais do Império aparece na série futurista *3%* (Pedro Aguilera, 2016), onde jovens se submetem a um “processo seletivo” no qual, entre uma massa de lumpemproletários que se tornou o país, apenas três entre cem esbulhados serão aceitos para a vida de luxo e abundância na utópica ilha de Maralto. Outra série da Netflix, *Narcos* (cuja primeira temporada, em 2015, foi dirigida por José Padilha), concentra sua trama na representação inflacionada da gangsterização do Estado a partir da biografia do narcotraficante colombiano Pablo Escobar – e obteve grande repercussão internacional. Nitidamente, *Tropa de Elite 2* serviu de passaporte ao diretor que, desde então, só atua nos Estados Unidos. Não por acaso, sua última produção foi a série *O Mecanismo* (José Padilha, 2018); feita sob encomenda para criminalizar Lula e o PT no ano eleitoral, a série atuou como braço cultural da Operação Lava-Jato. Tudo isso aponta para um grau de intervencionismo imperialista que dificilmente encontra paralelo em toda a história nacional. Com efeito, no sentido de realizar *contraposições*, até mesmo para compreender melhor as contradições e os diferentes matizes da imaginação expressa no cinema da era Lula, os filmes analisados daqui em diante, em alguma medida e com resultados variados, não deixam de representar *tentativas de resistir a essa eloquente hegemonia cultural da direita* consolidada nas últimas décadas.

Capítulo 2

ENGAJAMENTOS DA CLASSE

2.1 O coração dos de baixo: moral proletária em *Peões* e *Família Bráz – Dois Tempos*

Unindo-se ao imigrante pobre que veio da Europa (crescente na cidade e no campo do país a partir da segunda metade do século XIX e responsável pelas primeiras formas de organização operária no Brasil que culminarão na Greve de 1917), com a Revolução de 1930, o sertanejo violentado e expulso da terra passa a migrar em massa aos centros urbanos de maior vocação industrial. Ao longo de décadas de *repressão*, *favela* e *chão-de-fábrica* muitos deles se transformam em militantes capazes de desencadear greves extraordinárias, emperrando setores decisivos da economia “nacional” e abalando a Ditadura Militar no início da década de 1980. Fraturada pelo Estado Novo em 1937 e pelo golpe de 1964, essa trajetória corresponde à *formação do operariado brasileiro*, sobretudo na Grande São Paulo – seu *motor principal*. Esse tema merece bastante atenção – e não deixa de ser preocupante o modo como o fim da União Soviética interferiu nos imaginários em escala planetária, fortalecendo no Brasil a progressiva desmoralização da forma partido e da luta sindical (visão que cresceu dentro de segmentos da própria esquerda), “fonte geradora” nos meios acadêmicos e artísticos de infinitos debates acerca da viabilidade e eficácia da “educação popular” – diferentemente do que ocorrera nas décadas de 70 e 80. Por certo isso configura um sintoma ideológico, assim como resulta de determinações sociais que agravaram ainda mais os problemas da esquerda. A reestruturação produtiva introduzindo novas tecnologias expulsou milhares de operários das fábricas, segmentou a produção e reduziu drasticamente o parque industrial que se formara a cada ciclo desenvolvimentista experimentado entre o fim da República Velha e o nascimento da Nova República, lançando no lumpenzinato um *exército de ex-operários* que passam a se multiplicar nas margens da metrópole e seu entorno – como nas cidades de Osasco, Guarulhos e no ABC Paulista. Entre outros fatores, vem daí o interesse no documentário *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004): diferente do que ocorre em *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981), no ponto de viragem da recolocação do PT no cenário político, o filme de Coutinho aprofunda no estudo da *variedade desse operariado* – prioritariamente sertanejo – e sua ligação sentimental com Lula, perscrutando a *moral invocada* pelo passado metalúrgico. *Família Bráz – Dois Tempos* lida com a mesma faixa social, entretanto, na sua fração subalterna, isto é, inserida na divisão social do trabalho de modo ainda mais precarizado. Efetivamente menor, o arco histórico registra

o desenvolvimento de uma família de trabalhadores da Brasilândia (Zona Norte de São Paulo) que durante a era FHC sobreviveu das migalhas que caíam da mesa da burguesia, contrapondo-o à “prosperidade da família” nos “anos dourados” da era Lula – por isso, documentário bastante útil ao estudo da subjetividade desse subproletariado apartado da indústria. O cotejo, portanto, leva em consideração não apenas as afinidades mais evidentes, como o fato de serem dois documentários que se apresentam como estudo e interpretação da situação de trabalhadores ou o fato de que a narrativa que propõem se ancora na delimitação de um período como perspectiva – no caso de *Peões*, o intervalo entre 1979 e 2002; no caso de *Família Braz*, 2000 e 2010. Em certo sentido, a aproximação de ambos também visa contribuir aos debates sobre tipos de formação e organização da classe trabalhadora.

No documentário *Peões* a suposta espontaneidade dos entrevistados em seus depoimentos não tem nada de casual. Como de costume, o cinema de Coutinho prima pela adoção de procedimentos capazes de potencializar a expressividade. Há uma gama variada de formas de intervenção, as quais garantem a sobreposição de significados. As mais evidentes decorrem através de perguntas, comentários, interrupções, constantemente presentes, e que às vezes surgem apenas como a *voz do diretor*, mas, em algumas ocasiões, tendo também Coutinho em cena. Isso propicia a exposição do cineasta em diferentes níveis: ele figura como ator, interlocutor, mas, principalmente, como *diretor* – no sentido de interferir, ou melhor, sutilmente produzir pequenos deslocamentos no discurso das personagens em questão, ou mesmo na própria cena¹¹⁹. O modelo instaura uma reflexividade permanente que se apresenta ao espectador de modo aberto. Tais procedimentos são ainda revigorados por outros elementos, frutos da minuciosa escolha de enquadramentos e cenários, *closes* imprevistos, trabalho metódico de montagem, além de uma rigorosa seleção de seus entrevistados. Tudo isso somado resulta em tensões cujo processo de decifração é oferecido ao espectador como uma tarefa a ser cumprida.

As cenas dos depoimentos combinadas com inserções de trechos de outros documentários como *ABC da Greve* (Leon Hirszman, 1979), *Greve* (João Batista de Andrade, 1979) e *Linha de Montagem* (Renato Tapajós, 1981), ou mesmo de imagens

¹¹⁹ Cabe ressaltar, por outro lado, que o modo como Coutinho maneja os recursos de provocação reflexiva enquanto *diretor em cena* trivializa seu uso permitindo sua tradução também nos termos de uma “intervenção psicanalítica” (especialmente pela combinação das narrativas com o recurso do *close up*), diferente, nesse aspecto, do uso concentrado e totalmente distanciado que Tonacci faz da exposição do meio de produção audiovisual em *Serras da desordem*.

capturadas por Coutinho durante a campanha presidencial vitoriosa de 2002 (além de informações textuais que historicizam o surgimento da indústria automobilística no Brasil, o golpe de 64, as greves de 1979-80 e as vésperas da eleição de Lula) compõem uma narrativa complexa, muito embora, sugestiva de uma pequena tese maior: o Lula das greves do ABC – às vésperas da vitória – já havia se transformado na maior liderança popular da história do país(fenômeno inicialmente construído pelo deslocamento de sua força política a partir das caravanas dos anos 90; determinado à extrapolação dos limites do operariado urbano de São Paulo,Lula partia em busca do coração do subproletariado de dimensão nacional). Por outro lado, Coutinho expõe com clareza o destino de alguns dos “peões-de-fábrica” dando conta da multiplicidade de situações enfrentadas, indo do retorno à terra natal ou da persistência na militância ao desemprego e à precarização neoliberal. A experiência no olho do furacão do principal complexo industrial da época reverbera em todos; Coutinho parece elaborar essas contradições, recolhidas entre a memória das greves de 1979-85 e a situação em alguma medida “pacificada” do contemporâneo – sintoma da crença de que em 2002, enfim, a “esperança venceria o medo” com a chegada do PT à Presidência da República. Em todo caso, é o *caráter pedagógico* do documentário que fundamenta o tipo de figuração atingida: a própria pedagogia que convenceu e formou os militantes nordestinos que gestaram as greves do ABC tem sua dignidade garantida pelos processos de rememoração; os depoimentos desses *sertanejos transformados em proletariado industrial* consistem na exposição política de sua consciência e moral. Inclusive, dirigindo-se contra o cineasta (a depender do caso, também contra o próprio espectador) – por exemplo, quando o último entrevistado do filme, Geraldo, pergunta a Coutinho: “Você já foi peão?”. A mesma personagem encerra o filme trazendo em seu silêncio a amargura do *soldador profissional* sobrevivente à “cidade-grande” embora castigado pelo desemprego crônico –peão que sente na pele a reestruturação produtiva que informalizou parte considerável da força de trabalho do país.

Mais do que “dar voz”, *Peões* traz à luz elementos subjetivos da base que ergueu o Partido dos Trabalhadores, didaticamente “comentando” seus procedimentos. Isso pode ser verificado, entre outros momentos, por meio do depoimento de outro ex-metalúrgico; “iniciado” aos 14 anos no movimento estudantil e pastoral, o negro Januário que em 2002 trabalhava como fotógrafo do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC e atuava como militante do PT explica que se lançou ao “engajamento profissional” após ser demitido por conta da militância, em 1985:

“Aí eu apresentei um projeto. Falei: poxa vida? Eu, de uma forma amadora, faço fotos... Que tal o sindicato investir na minha formação e eu mesmo fazer a foto, registrar a história para o sindicato? É diferente por exemplo do cara da Folha de São Paulo; ele está fotografando a mesma greve que eu, mas o olhar é outro: por que ele vem de fora e eu sou fruto dessa categoria; eu aprendi dentro dessa categoria. Então a foto pode ser do mesmo ângulo, mas com outro olhar”.

A sobrevivência material se transforma em narrativa de *viração* depois da perda do trabalho, sem prejuízo de *consciência* ou *intervenção política nas bases*. Há algo de “empreendedorista” em seu discurso, mas acima de tudo a *entrega incondicional e concreta* ao Partido dos Trabalhadores. A formação da “alma” operária, verificável em todas as personagens, resulta da *forja de caráter* pelo convívio na fábrica, no sindicato, no bairro, no partido... Nenhum dos entrevistados se arrepende do passado; alguns até evidenciam que chegaram a travar contato com a literatura marxista, o que não apenas indica a radicalidade experimentada por esses metalúrgicos a partir do encontro com militantes intelectualizados que já tinham trajetória de atuação em outras organizações de esquerda durante – e até mesmo antes! – da Ditadura, como também contribui para reconhecermos as consequências do atual afastamento entre os intelectuais e o operariado disperso em diferentes regiões do país. Mais adiante, *Família Braz* servirá de contrapeso representativo dessa situação, sendo o imaginário popular dos trabalhadores precarizados reflexo da baixa escala e densidade do trabalho de base por parte da esquerda, sobretudo entre as populações urbanas periféricas¹²⁰.

A estrutura de *Peões* se divide em duas partes: os que retornaram ao *sertão* e os que permaneceram na *cidade*. O filme inicia com a imersão no território nordestino, visitando personagens que viveram a agitação das greves do ABC, mas, invariavelmente, retornaram ao solo de origem ou fazem dele um lugar de visita constante – configurando uma espécie de *nostalgia*. Os *travellings* no interior do Ceará

¹²⁰ No sentido de evitar interpretações moralistas acerca da desarticulação do trabalho de base petista, vale a pena destacar a interpretação de Lincoln Secco exposta em entrevista ao jornal *El país – Brasil*, em junho de 2015: “Houve mudanças na própria base social do PT. Ela foi desmontada nos anos 1990. As duas instituições citadas [CUT e CEBs] sofreram com a terceirização e automação (no caso dos sindicatos mais importantes do PT, bancários e metalúrgicos) e com o ataque do papado à teologia da libertação (no caso das comunidades eclesiais de base). Ao lado disso, o PT cresceu em importância no Estado nos anos 1990, ocupando prefeituras, Governos estaduais e aumentando a bancada de deputados. O resultado só poderia ser um partido mais burocrático e menos militante”. (SECCO, Lincoln. Entrevista ao El País Brasil, 10/06/2015. Disponível no site do El País Brasil: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/06/10/politica/1433892923_403874.html).

resgatam o passado retirante cujo ar de “inocência” e “simplicidade” radicadas na paisagem desprovida de edifícios faz predominar o azul do céu repleto de nuvens brancas, entrecortado pelas paredes desbotadas dos casebres sertanejos. A movimentação – bastante peculiar – “captura” a paisagem movediça, mimetizando a mecânica da moviola (graças ao automóvel que conduz Coutinho à casa de Socorro, primeira personagem em entrevista); os *travellings* se repetem sempre que o cineasta parte à procura de outras personagens perdidas pelo interior do Nordeste, retomando um motivo bastante caro ao cinema nacional (sobretudo ao Cinema Novo): *o paisagismo grandioso em movimento*. No entanto, se observarmos bem veremos que o sentido é reverso: *fuga da cidade na direção do campo* – isto é, *do mar ao sertão*. Já a segunda parte concentra os trabalhadores que permaneceram na cidade; Coutinho oferece ao espectador um *processo peculiar de pesquisa histórica* a partir do resgate de fotografias e imagens presentes nos filmes de Leon Hirszman, João Batista de Andrade e Renato Tapajós transmitidos no sindicato aos velhos metalúrgicos (aliás, a euforia com que reconhecem uns aos outros e o tratamento fraterno que compartilham são representativos dos laços estabelecidos). Todavia, se isolarmos *a paisagem sertaneja* que abre o documentário e o corte seco em ambiente restrito que demarca seu final – um tanto desolador, definido pela nota pessimista do *desemprego urbano* – veremos certa proposta de interpretação da nova morfologia do trabalho.

Mas amaneira despida de idealismos com que *Peões* expõe as memórias do operariado que protagonizou algumas das principais greves da história do país não surge como efeito casual; ela é garantida por outros meios além dos registrados até aqui. No que se refere ao tratamento cênico, é notável como a TV se faz presente como elemento reiterado; no interior das cozinhas (em geral muito parecidas) o aparelho divide o campo a ponto de disputar “espaço” com a rememoração dos sofrimentos e das conquistas ao lado de Lula, frutos das lembranças narradas pelas personagens. Em certo sentido, a presença da TV em parte considerável dos quadros demarca o estiramento do elo de ligação com o passado – e que se confunde com a projeção midiática que o líder sindical conquistou. Aproximando o espectador do sentimento dos entrevistados, as tomadas intimistas são postas sob “suspeita” pela presença do monitor televisivo – símbolo da manipulação das massas. Assim, o confronto das imaginações políticas se concretiza em outro registro: afinal, em que medida as memórias do *chão-de-fábrica* não estariam em alguma medida “contaminadas” pelo fetichismo engendrado pela indústria cultural e seu poder de distorção e pasteurização?

Com efeito, o verdadeiro “encanto” do filme de Coutinho não está exatamente em Lula, mas sim nos seus antigos companheiros de luta – até então, praticamente anônimos. O retrato dos peões é original justamente por trazer à tona histórias de vida cujo ponto de inflexão foi a militância política do passado. As imagens extraídas de outros documentários (as grandes assembleias comandadas por Lula, os confrontos com a polícia e os militares, as missas operárias), somadas à prevalência das tomadas realizadas no interior das casas dos proletários (com ênfase na presença da TV) emolduram o processo histórico, enquanto a abordagem didática – mas intimista – dá o tom afetivo implicado nas rememorações. A partir dessa composição o épico e o lírico se encontram com vistas a conduzir o espectador na direção da empatia e do reconhecimento, sobretudo pelo modo com que dignifica “personagens” que, via de regra, aparecem na tela do cinema (ou da TV e mesmo da *internet*) reduzidas aos “lugares comuns” da bestialização, da estereotipia e da vitimização. Em alguma medida prejudicados pelo curso da história, ao contarem suas “peripécias” (muitas vezes correndo risco de morte) os “conterrâneos velhos de guerra” carregam no olhar o brilho de jovialidade compatível aos infantes, aos loucos e aos visionários. Enquanto memórias de um tempo social construído, as cenas resgatam uma antiga “novidade”:

*“Não existe uma nítida linha divisória entre luta de classes ‘pacífica’ e revolução. Cada greve contém em germe todos os elementos da guerra civil. As duas partes contrapostas esforçam-se para assustar o adversário, dando uma imagem exagerada de seu grau de resolução de luta e de seus recursos materiais. Graças a sua imprensa, seus agentes e espiões, os capitalistas procuram intimidar e desmoralizar os grevistas. Por seu lado, os piquetes de greve, quando a persuasão se revela inoperante, são obrigados a recorrer à força. Vê-se assim que ‘a mentira e coisas piores’ são inseparáveis da luta de classes, mesmo em sua forma embrionária. Resta acrescentar que as próprias noções de verdade e mentira nasceram das contradições sociais”.*¹²¹

Se refletirmos sobre o modo como as “senhoras” e “senhores” escolhidos por Coutinho narram suas experiências e expressam a concentração de conflitos morais que a passagem dos anos costuma impor, fica explícita a absoluta convicção acerca das decisões tomadas. A ‘infração à lei’ e o ‘exercício da força’ em nome da causa operária – capacidade ímpar que os grevistas nordestinos do ABC realizaram com firmeza em pleno Regime Militar – progressivamente se tornaram exceções à regra do sindicalismo

¹²¹TROTSKY, Leon. *A moral deles e a nossa*. São Paulo: SDS – Edições ISKRA, 2015, p. 49-50.

que veio a vigorar a partir da Nova República. Aliás, a “desobediência civil” experimentada pelos metalúrgicos do ABC difere radicalmente do chamado “terrorismo de esquerda” e suas variantes uma vez que tem as massas organizadas como fundamento. Ocorre que por condições históricas toda organização de trabalhadores necessita dividir socialmente o trabalho – assim como na fábrica, que pode funcionar à maneira capitalista, mas, como já foi comprovado historicamente, autogestionária e socialista. O travejamento moral *peculiar* dos operários que assumiram a linha de frente dos piquetes pode ser vislumbrado no depoimento de uma das personagens, não identificada nominalmente pelo diretor:

Na última greve de 80, Djalma é prova disso... Eu, do lado de cá da Anchieta, comandava 153 homens. Nós fazíamos piquete em todas as fábricas, em todas as estradas, e o comandante de tudo isso aí era eu. Nós fazíamos reuniões, eles distribuíam o pessoal e eu carregava a minha turma; do lado de cá da Anchieta era eu quem comandava. [voz over, Coutinho: Você garantia?] Eu garantia. [voz over, Coutinho: As vezes tinha que dar porrada ou não?] Ah... Eu levei muita porrada, dei muita porrada; muita gente encarava a gente... Alguém metia o revólver na gente, só que Deus ajudou que ninguém atirou... É... Alguém saiu baleado algumas vezes. [voz over, Coutinho: Fura-greve ou polícia?] Não, fura-greve mesmo.

Outro exemplo da atitude coesa e heroica desses proletários é o depoimento de Zélia que, na época das greves, trabalhava como faxineira do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC. Ao ser questionada por Coutinho se torcia pelos metalúrgicos, ela responde:

Torcia e muito... O trabalho que eles faziam, que é o trabalho de base, entregar a Tribuna, naquela época que eles foram cassados... Eu fazia pra eles! Eu colocava a Tribuna aqui dentro das calças e a calcinha, e aqui em cima no sutiã, enchia de Tribuna e saía distribuindo (...) Um belo dia eu tava lá limpando, lá no térreo, tava lavando, tava com uma bota, aquela bota que as mulheres (acho que vocês já viram)... De plástico... E o avental... Aí chegou os meninos batendo na porta de emergência. [voz over, Coutinho: Que meninos?] Os diretores, uma meia dúzia de diretores: ‘Zélinha! Zélinha!’... ‘O que que é?’... Fui lá abrir a porta. ‘Esconde esse filme!’... Era uma roda desse tamanho, aqueles filmes antigos, né? Enrolei o filme num jornal que eu achei ali na hora e joguei dentro de uma sacola grande de feira, de rafa... Aí joguei o filme dentro, joguei uns sapatos em cima e falei pra eles: ‘Pronto. Tá pronto’. Eu saí a pé e eles saíram de carro. [voz over, Coutinho: A senhora passou? Tinha uns federais... A polícia federal estava na porta?] Isso, a polícia tava na porta... Os federais vocês sabem, aqueles homens altos, fortes, todo musculoso...

[voz over, Coutinho: Os diretores achavam que eles queriam pegar o filme lá, é isso?] *Achavam não, eles iam pegar. E subiram lá mas o diretores foram mais rápido. Aí passei no meio deles: 'Boa noite, companheiros!'. Aí eles: 'Boa noite'. Balançaram a cabeça... Aí eu to indo com a sacola... Aí eu vi que não tinha ninguém me seguindo... Aí eu olhei... Aí eles... De carro é rapidinho, não é? Encostaram... 'Entra aí Zélinha! Entra aí!'. Eu entrei atrás, tirei o filme da sacola e joguei de baixo do banco. Aí eles andaram comigo uns dois metros, dois mil metros, sei lá... Aí eu falei: 'Pode me deixar aqui'.* [voz over, Coutinho: A senhora tem orgulho de ter salvo o filme ou não?] *Eu tenho orgulho de ter salvo o filme, muito orgulho!* [voz over, Coutinho: Por que?] *Porque era a única história que a gente tinha no momento, e se eles levassem a gente ia ficar sem história nenhuma, a gente ia voltar à estaca zero.* [voz over, Coutinho: Como é que chamava o filme?] *Linha de montagem.* [voz over, Coutinho: A senhora alguma vez viu esse filme?] *Não.*

Como argamassa que consolida a força dos tijolos quando erguidos em construção, a *moral partilhada entre os peões* contrasta em muitos aspectos com os valores que norteiam as decisões das personagens de *Família Braz – Dois tempos*; em função da conjuntura histórica distinta e da própria posição na divisão social do trabalho, a categoria “metalúrgico” comportava as identidades, o enfrentamento aos patrões e às forças policiais era comprovação de dignidade, o ato de deixar a família em segundo plano, por vezes gerando conflitos, não passava de uma atitude trivial... Nesse sentido, o “achado” de Coutinho ao formalizar uma experiência histórica quase que inteiramente suprimida pelo neoliberalismo merece nosso reconhecimento. Mas, acima de tudo, seu *método de fazer cinema*, afinal, enquanto modo de produção, *Peões* realiza a pedagogia que em última instância poderia ser uma das bases da política cultural do sindicato: por meio de fotografias, matérias de jornal, e, principalmente, pela reunião dos operários para assistirem aos documentários *ABC da Greve*, *Greve* e *Linha de Montagem*, o cineasta proporciona o reencontro desses trabalhadores com um importante capítulo da história da luta de classes do país. Tal pedagogia – garantida teórica e tecnicamente – é fator decisivo e distingue radicalmente *Peões* do documentário “periférico” de Arthur Fontes e Dorrit Harazim.

Logo na abertura de *Família Braz – Dois tempos*, em preto-e-branco, há um plano de sobrevoo da imensa periferia consolidada que, por ironia do destino, carrega o nome de Brasilândia. A tomada superior, viabilizada pelo uso de um helicóptero, por si só diz muito (especialmente se comparada ao início de *Peões*) e, por isso mesmo, dispensa maiores comentários. Enquanto a câmera sobe o amontoado de casebres, temos a entrada da voz da diretora, explicando se tratar de uma segunda abordagem

sobre a família Braz, dez anos após o primeiro filme (*A família Braz*, 2000) e que integrava um conjunto de seis filmes voltados para a investigação da “classe média” brasileira, projeto encampado pelos irmãos Salles. O discurso inicial assume a proposta do filme: um retrato da família “média” das periferias nacionais. Em seguida, a vista panorâmica dez anos mais velha cede espaço para uma nova tomada, agora em cores, que penetra no interior da casa dos Braz. Nesse momento, por assim dizer, temos o veredito final, demarcando a intenção de orientar o espectador para uma interpretação preestabelecida. Nas palavras da narradora: a visita nos revelará uma “periferia em movimento”. A ideia de *movimento* retorna e parece fundamental para avaliarmos o filme. Os elementos estéticos principais, além da própria narrativa das personagens, reiteram a noção de mudança através de uma série de expedientes. Por exemplo, no didatismo implícito na variação das imagens passadas (em preto-e-branco) contrastando com o colorido do presente – uma alusão indireta aos anos FHC, marcados pela penúria, em franca oposição aos anos Lula, prósperos e semeados de esperanças arrivistas. Aqui, há pelo menos duas defasagens dignas de nota: 1) a ausência de periodização histórico-política explícita, muito embora funcionando como base da perspectiva geral; 2) a veemente subestimação da capacidade crítica do espectador, reconhecido como incapaz de identificar, por conta própria, a passagem do tempo que marca as faces, os corpos, as mobílias, a casa, ou mesmo a paisagem da favela (nesse caso, de maneira bastante discreta).

Outro fator preponderante é o quadro que reúne, nas cenas iniciais, a família em frente à residência; todos vestem suas melhores roupas, tendo ao fundo quatro automóveis em bom estado, cujos faróis se encontram acesos. Em outro momento, a própria construção de um novo patamar na residência serve de emblema de superação no momento em que a câmera focaliza em *close* os degraus da escada, realizando o movimento ascendente (por sinal, uma das intervenções fílmicas mais decisivas). É por esses e outros recursos que se mostra plausível encararmos o arranjo do filme como uma tentativa explícita de figurar a ascensão social dos membros da família. A evocação é condescendente e recai sem maiores dificuldades na projeção ideologicamente comprometedora que se tornou um dos motes principais do *marketing* político do lulismo: o inchaço da “classe C”, também chamada de “nova classe média”, a qual encontra no aumento da renda familiar, na ampliação do poder de consumo, no ingresso à universidade e na ampliação de empregos formais parte considerável de sua retórica eleitoral.

Há outras variações que também se mostram reveladoras. No primeiro filme, diversas vezes as cenas são contaminadas com uma trilha sonora que realça sentimentalmente a privação material da família – dispositivo que foi suprimido na segunda empreitada. Por outro lado, as perguntas dos diretores, antes inaudíveis, agora se fazem ouvir (quase que mimetizando, de modo postíço, a técnica de Coutinho, o qual faz questão de se colocar em cena, como vimos anteriormente). Ocorre que as formulações dos diretores/atores são absolutamente apaziguadoras, jamais instauram no discurso confrontação diante dos depoimentos. E, acima de tudo, evidenciam uma astúcia cujo principal objetivo é omitir a disparidade (econômica, cultural e dramática) que os aparta, incondicionalmente, das outras personagens. No fundo, é como se tentassem suprimir o *apartheid* real compensando (imaginariamente e cinematograficamente) as tensões com base numa igualdade comunicacional artificialmente produzida.

Em função de seu comprometimento ideológico, o filme exige esforço redobrado por parte do espectador. Na contramão do movimento proposto pelos cineastas, os “engajamentos” da família podem ser percebidos não somente como efeitos de uma economia capitalista à época em ebulição dentro da panela de pressão periférica, mas também como *melancolia*. As mudanças explícitas na comparação dos dois tempos, além de escamotear certas permanências, não são fortes o suficiente para reverter derrotas, aniquilamentos, perversões e mortes. Dona Maria era “engajada” na família (trabalho doméstico infinito) e na pastoral da criança; permanece doméstica, todavia ensaiando integração na modernidade por meio de um curso de computação; o senhor Toninho, no eterno presente do trabalho sem futuro e na batalha contra o alcoolismo assimila o discurso da especialização profissional, constrói narrativa vitoriosa, mas, tragicamente, acaba falecendo pouco tempo depois do término das filmagens; Anderson, o primogênito e intelectual da família, no sonho de futuramente se tornar empresário, permanece precarizado – muito embora ungido na fraseologia do empreendedorismo e, talvez contra seu desejo(?), termina divorciado da esposa (igualmente logo após as gravações); Denise (conhecida como “Denaise” na empresa de *telemarketing* Alcateia), galgou postos, bebeu o mesmo copo de lama empreendedorista do irmão mais velho, continua solteira, também sonhando com sua empresa de salgados, para a qual já escolheu a pessoa que será investida do cargo de funcionária principal – sua própria mãe; Gisele, que nos devaneios de juventude imaginava dança ou filosofia, agora voa mais baixo, prepara o casamento, enquanto dá aulas de alfabetização de jovens e adultos

para bancar o curso privado de pedagogia; Eder, que segundo Anderson corria o risco de se tornar marxista, deixou o trabalho humilhante na farmácia e a aventura de *motoboy*, virou técnico de raio-x e também se prepara para o casamento. Comum entre todos: a admiração pela família, o orgulho das vitórias pessoais, o humor como remédio paliativo contra o racismo e o estigma social, a força implacável para seguir em frente, com dignidade (se possível). Mas também a adesão irrestrita ao mundo do trabalho, a limitação da consciência crítica frente às injustiças e iniquidades, além da sutil – porém, crescente – competitividade compartilhada.

Seria o automóvel – único no primeiro filme e multiplicado por quatro no segundo – a metonímia do processo? Um paulatino individualismo modestamente próspero, em termos materiais, muito embora emblemático do esfacelamento da classe trabalhadora – além dos sindicatos, agora no interior da própria família? Caminhar por aí não deixa de ser também problemático. Afinal, em nome de que tipo de solidariedade familiar a manutenção da pobreza encontra legitimidade? Quem sabe, a crítica ao lulismo embasada no consumismo fetichista e arrivista dos pobres não fora ela mesma fetichização não apenas de certos privilégios de classe, mas, principalmente, de certos ideais abstratos de solidariedade proletária? Mais ainda: até que ponto a indústria cultural e suas relações com o que se entende por capitalismo explicam a vida dos trabalhadores hoje?

Com todos os problemas, *Família Braz – Dois tempos* ao menos serve para bloquear a facilidade com que muitos criticaram o lulismo pela chave do consumo das massas. Mas em que pese todo o esforço de abafamento e subordinação do filme, trabalhado aparentemente pela via do otimismo e da celebração, há contradições que desequilibram o controle ostensivo, esgarçando a urdidura da forma. Mérito dos diretores (é preciso reconhecer) especialmente quando a montagem constrói sequências propriamente dialéticas. A palestra motivacional de Anderson, orientando os vendedores de plano de saúde com relação a postura, aparência, formas de abordagem etc., por si só, é uma cena que diz muito. Porém, logo em seguida, ela acaba por assim dizer “comentada”, permitindo renovada interpretação através das palavras admiradas de sua esposa que, ao observar a chegada do marido da janela do apartamento recém conquistado, o compara a um bispo de igreja anglicana. Uma associação mais do que pertinente, diga-se de passagem, na medida em que compatibiliza o sermão empreendedor de Anderson ao discurso tecnicamente ensaiado dos pastores evangélicos. Em outras ocasiões, a câmera privilegia o esforço de branqueamento das

irmãs Denise e Gisele – fritando na chapinha o cabelo crespo – descortinando assim a fragilidade dos depoimentos aparentemente “bem resolvidos” em torno da questão racial. Mas o maior tensionamento talvez esteja nas grandes tomadas que focalizam as personagens na laje, tendo ao fundo o imponente horizonte de periferia, no qual a cidade, com seus arranha céus, configura um enigma – se faz visível apenas na imaginação. Além de restaurar em chave invertida o paisagismo grandioso que se consolidou no cinema nacional como metáfora da utopia brasileira, o “mar” de casebres minimaliza a voz e o corpo machucado pela vida de trabalho das personagens herdeiras da escravidão, sugerindo com alguma violência que para eles o mundo “da ponte pra lá” ainda não foi verdadeiramente descoberto ou, ao contrário, jamais deixou de ser uma miragem.

2.2 Sombra e luz: projeções fantasmagóricas em *Quanto vale ou é por quilo?*, *Os Inquilinos*, *Trabalhar Cansa*, *O som ao redor* e *Que horas ela volta?*

O espectro que “rondou” a era Lula foi o espectro da insurreição das “classes perigosas”. Tomados em conjunto, *Quanto vale ou é por quilo?* (Sérgio Bianchi, 2005), *Os Inquilinos* (Sérgio Bianchi, 2009), *Trabalhar Cansa* (Juliana Rojas e Marcos Dutra, 2011), *O som ao redor* (Kleber Mendonça, 2013) e *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015) se destacam como a “safra de esquerda” do cinema de ficção que conquistou espaço e mais fundo penetrou na “opinião pública” do dito “campo progressista” nos últimos anos, ganhando significativo reconhecimento internacional; muito do arcabouço de formas e conteúdos que mobiliza ou explora é partilhado, tornando-os representantes de um cinema a um só tempo comprometido com a revelação das contradições da sociedade brasileira e com a incorporação de gêneros da indústria cultural imperialista como estratégia de ampliação de alcance (às vezes até repercutindo em sucesso de bilheteria)¹²². Por certo, o caráter complexo e bastante singular de cada um dos filmes os faz merecedores de análises mais detidas, o que não ocorrerá aqui. A reunião tem por objetivo apenas rastrear os “pontos cardeais” do debate que travaram entre si, o modo como incorporaram ou problematizaram uns aos outros. Em certo sentido, todos deram continuidade ao projeto de reafirmação do cinema nacional inaugurado pela Retomada, inclusive *elevando suas bases críticas*; o cinema como expressão das questões nacionais – comandado pelo viés político de cunho esquerdista – experimentava novas combinações e repertórios, sustentando padrões e dispositivos no sentido de ficarem mais “palatáveis” ao público médio acostumado ao cinema industrial, mas, ao mesmo tempo, perseguindo o enquadramento das relações sociais com vistas à exposição dos sintomas da *carnificina* entre e intraclasses no Brasil contemporâneo, fruto apodrecido do sofrimento e da revolta causados pela situação em que sobrevivem.

Outro fator que chama à atenção nesse conjunto foi o *interesse acadêmico* que despertaram – fundamental, aliás, à outorga do “selo de brasilidade” por parte da crítica estrangeira que os chancelou reconhecendo-os como *filmes dotados de identidade*

¹²² O leitor já deve ter notado que a presença dos filmes de Sérgio Bianchi é recorrente ao longo desta pesquisa. Isso se deve ao fato de que sua *obra* veio acompanhando a Nova República de modo bastante peculiar, dado que, considerando a extensão da trajetória e os debates que suscitou, não há entre os cineastas brasileiros nenhum que tenha absorvido e interpretado criticamente a experiência social dos últimos 30 anos com tamanha determinação e persistência – ainda que, acompanhada como trajetória e conjunto, sua obra tenha progredido ao *pessimismo conservador*.

nacional, principalmente na Europa. À época, no bojo das tentativas de explicação do sucesso do lulismo no cenário geopolítico, o clima neodesenvolvimentista impunha uma espécie de “novo diálogo” com a tradição crítica brasileira, muito em função do resgate da antiga *tópica freireana* debruçada sobre a socialização ambivalente de ‘confronto’ e ‘conluio’ entre *casa-grande & senzala*. Não por acaso, os filmes convivem com a ascensão meteórica do lulismo e assumem a tarefa de compreensão da *arquitetura histórica das relações sociais* (enraizando-a no passado escravista), assim como a reflexão sobre a geografia das cidades, a organização espacial das moradia e as divisões e usos dos próprios objetos (pessoais, domésticos ou “mundanos”); fazendo dos *constructos* humanos elementos de primeira ordem, nos cinco filmes as fraturas sociais se expressam com particular eloquência a partir do *espaço* e das *coisas*, assim como na relação entre aquilo que se assume como *familiar* ou *estranho*. Note-se que essa abordagem *se empenha em romper* com o modelo de figuração dos pobres ou das frações da classe trabalhadora sacramentado por *Cidade de Deus* ou *Tropa de Elite* (e toda a miríade de filmes que, dentro dos marcos da *estética bélica imperialista*, como analisamos no capítulo anterior, *fetichizam os de baixo* se aferrando à perspectiva estereotipada do “marginal” como cortina de fumaça ao terrorismo de Estado). Ao contrário dos *blockbusters* “nacionais”, eles se valem da assimilação de elementos do *thriller* e do *drama doméstico burguês* sem, contudo, sucumbir completamente aos seus ditames, buscando figurar como expoentes do “seleto grupo” portador das “insígnias” do pensamento crítico nacional, comportados dentro dos limites estabelecidos pelo *gênero melodramático de interesse nacional*¹²³. Em termos esquemáticos, pode-se dizer que há dois eixos básicos sustentando e tencionando os enredos: *mundo do trabalho* vs. *vínculo familiar* – ressaltando que a posição ocupada no primeiro interfere diretamente no segundo, ora ameaçando-o, ora contribuindo para reconciliações “restauradoras” de seu equilíbrio. Entretanto, o arco de *conflitos de classe* é bastante variado.

¹²³ “A teoria atual observa que não é o conteúdo específico das polarizações morais que importa, mas o fato de essas polarizações existirem definindo os termos do jogo e apelando para fórmulas feitas. Há melodramas de esquerda e de direita, contrários ou favoráveis ao poder constituído, e o problema não está tanto numa inclinação francamente conservadora ou sentimentalmente revolucionária, mas no fato de que o gênero, por tradição, abriga e ao mesmo tempo simplifica as questões em pauta na sociedade, trabalhando a experiência dos injustiçados em termos de uma diatribe moral dirigida aos homens de má vontade”. (Cf. XAVIER, Ismail. “Melodrama: ou a sedução da moral negociada”, in: *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo e Nelson Rodrigues*, São Paulo: Cosac Naify, 2003, p.93).

É possível inferir que as correspondências trocadas (em alguma medida) sejam derivações daquilo que as obras e os artistas buscam compreender e, no fundo, sonhariam superar. Nos dois filmes de Bianchi, por exemplo, “unidades familiares” distintas polarizam com a *frustração* em vista do rebaixamento na divisão social do trabalho que recai sobre boa parte das “personagens-chave”; o ex-gari Candinho (Sílvio Guindane) e o “bandido social” Dido (Lázaro Ramos) de *Quanto vale ou é por quilo?* apresentam *inserção no mundo do trabalho e sistema de valores bastante diversos aos de Valter* (Marat Descartes), o impotente trabalhador e “chefe” de família n’ *Os Inquilinos*. Juntas, as três personagens refletem e catalisam o desespero das camadas subalternas, transformando-as em emblemas da violência que atravessa as periferias; contudo, em *Quanto vale ou é por quilo?* o *lúmpem* que parte para o crime ao menos teria o reconhecimento da “legitimidade” da violência que pratica ao sequestrar e torturar um integrante da burguesia, por exemplo, enquanto que n’ *Os Inquilinos* o proletário Valter se encontra condenado a “ver tudo e não fazer nada” (em casa, com os vizinhos, na rua, no trabalho e na escola¹²⁴); outras personagens poderiam ser comparadas, como Arminda, a *heroína negra* caçada por Candinho no filme “machadiano” de Bianchi e Iara, a “esposa de Valter” (mãe, “dona de casa”, “mulher direita”) refém da pobreza, da indústria cultural e do tédio – ambas interpretadas por Ana Carbatti; ou os papéis de Cláudia Mello, como a ressentida Mônica (de *Quanto vale ou é por quilo?*), a madrinha de Candinho vocacionada ao arrimo que, em nome de fantasias e compensações imaginárias se mostra capaz de dobrar a carga de trabalho para pagar a dívida da “festança” financiada pela “patroa” – personagem muito distante da figura fria e taciturna de Consuelo, a “ex-companheira” do velho Dimas (Umberto Magnani) que limpa o sangue do “ex-companheiro” talvez com a mesma indiferença de quando alugara os fundos da casa aos “inquilinos” que, em pouco tempo, desorganizam a vizinhança e terminam por matar o “pobre-diabo”¹²⁵.

¹²⁴ No cinema da era Lula, uma das expressões mais bem-acabadas do ponto de vista que realça o caráter regressivo da conduta dos de baixo se encontra em Dona Jacira, a avó de *A casa de Alice*. Como o velho Dimas, os longos anos de existência ironicamente a “presenteiam” com a memória e o acúmulo de experiências de convívio entre trabalhadores forçados, essencialmente, entre os ciclos de construção e destruição do parque industrial brasileiro. Seu Dimas e Dona Jacira padecem de um “choque geracional” diante da corrosão das relações no seio da classe trabalhadora; por assim dizer, duas personagens *concretamente derrotadas* pela história – fonte de peso e consistência ao sentimento de impotência.

¹²⁵ Dos momentos mais interessantes de *Os Inquilinos* caberia assinalar as *evocações* do poema “*Morte do Leiteiro*” de Carlos Drummond de Andrade – a transcrição de giz do poema no quadro negro da escola pública de periferia, assumindo depois a figuração fúnebre da combinação do sangue do velho Dimas com a água sanitária, quando “*duas cores se procuram, suavemente se tocam*”, todavia, escorrendo pela calçada sem sentido. A personagem Valter busca “qualificação” e frequenta o curso noturno de Ensino de

Se incluirmos as posições e recortes desenvolvidos em *Trabalhar Cansa*, *O som ao redor* e *Que horas ela volta?* em torno do conflito travado entre o *mundo do trabalho* e as *relações familiares*, encontraremos registros de tensão entre classes próprios de outras frações do proletariado e da burguesia, modulando ainda mais os graus de sensibilidade e significado frente à *paisagem de guerra civil latente* que, enfim, está em todos – a luta pela reprodução material da existência comprimindo, em diferentes níveis, a “margem de escolha” dos valores que servirão para nortear os projetos e as ações; a atriz Helena Albergaria que interpreta a empreendedora Helena em *Trabalhar Cansa*, quatro anos mais tarde reaparece em *Que horas ela volta?* executando o papel coadjuvante da empregada doméstica Edna – cuja “alma submissa” em nada corresponde à determinação (ainda que ingênua) da proprietária do “mercadinho de bairro”; *O som ao redor*, por sua vez, também oferece personagens femininas plasmadas na experiência das “camadas médias”, por meio da oposição da jovem estudante Sofia (Irma Brown) à “esposa do lar” Bia (Maeve Jinkings), as quais “enfrentam” a sociedade patriarcal adotando estratégias antagônicas – frágeis, é verdade, quando comparadas a Jéssica (Camila Márdila): expressiva de inteligência e “presença de espírito” insuperáveis, a *jovem heroína* de *Que horas ela volta?* parece talhada para, sentimentalmente, “mexer com o brio” dos de cima e dos de baixo, sem falar dos *significados* – inconfessáveis? – *das revanches* empreendidas pela doméstica Val (Regina Casé) ao pedir as contas (isto é, decretar sua “alforria”) ou pelo “segurança” Clodoaldo (Irândhir Santos) ao desafiar o patriarca e assassino de seu pai, Francisco Oliveira (Waldemar José Soha) no filme de Kleber Mendonça. Nos casos

Jovens e Adultos (EJA): representa o encontro da *escolarização* com a *degradação das relações sociais no bairro e no trabalho*. O aparente contraste entre os tempos históricos e a situação da classe trabalhadora, envolvendo inclusive a diferença geracional de culturas, recebe um banho de “lucidez” *modernista* própria de um imaginário gestado nas turbulentas décadas de 1930 e 40 e que, por isso mesmo, ressurgiu deslocada no tempo portando uma certa esperança de redenção que pareceria, aos olhos de hoje, destituída de raízes concretas. Ocorre que o discurso que rege a figuração do *leiteiro* no poema de Drummond é consciente da presença das mercadorias como *mediadoras* das interpretações e das ações, potencializando a ocultação do caráter social do trabalho – como se o trabalho estivesse reduzido à condição de máquina, fantasia ou defunto. Esse “consenso” é um dos fatores que delimitam a natureza da incorporação de estilos e temáticas que aproximaram Bianchi, Kleber Mendonça, Anna Muylaert e a dupla Marcos Dutra e Juliana Rojas. Isso se manifesta no próprio fato de se constituírem como “cinemas de gênero” industrial, assim como nas simbologias absorvidas e irradiadas pelos *espaços* e pelas *coisas* nos filmes. Apenas para citar alguns: a *piscina* em *Que horas ela volta?*; a *máquina de lavar-roupa* em *O som ao redor*; a *janela* em *Os Inquilinos*; os *instrumentos de tortura* e o próprio tratamento da *imagem como publicidade* em *Quanto vale ou é por quilo?*; ou *boneco papai-noel* em *Trabalhar Cansa*. Além da figuração da herança escravista, a crítica ao *fetichismo da mercadoria* que escamoteava a exploração do trabalho formal e informal na era Lula (“justificada” em nome da manutenção do *boom* do consumo interno e de toda a energia social necessária para alavancagem da bolha de acumulação) se consolidou como princípio comum entre eles.

citados e em muitos outros, é nítido como a estruturação basilar está na fricção “família” vs. “trabalho”, fonte da energia que move as projeções de consciência das personagens. A situação permanentemente adversa entre os subproletário e as camadas médias em decadência encontra na crise deflagrada pelo embate entre a *busca pela dignidade pessoal* (invariavelmente demarcada pela recusa ou pela afirmação dos “laços de família”) e os *ritos da sociedade de classes* (as condições e “opções” de trabalho) a violência necessária para suplantar os valores mais “autênticos” em nome de outros – coerção imposta pela desigualdade social e sua reprodução simbólica.

Como já vimos, o mote da vinculação familiar vem sendo explorado por artistas brasileiros há tempos. Com travejamento crítico à tradição patriarcal, todavia, a “família” e sua relação com a situação material se faz presente na própria Retomada, notadamente em *Lavoura Arcaica* (Luiz Fernando Carvalho, 2001). Mas o que encontramos nos cinco filmes aqui reunidos destoa em função do arranjo “trabalhista” que os norteia – priorizando acima de tudo a *banalização* – “brasileira” – *do sofrimento das camadas subalternas*. Em *Quanto vale ou é por quilo?* a exploração dos “vínculos” e suas imbricações com o “trabalho” se efetiva tanto nas incursões ao passado quanto no presente; entre senhores e escravos, a relação de Dona Maria Antônia do Rosário ou do Sr. Bernardino com os cativos Lucrécia e Adão são representativas das confusões de “sentimento” que envolvem a dependência material e seus efeitos de ordem pessoal; na cena do contemporâneo, todavia, em função dos dois finais que Bianchi propõe, os principais núcleos dramáticos de *Quanto vale ou é por quilo?* – centralizados nas figuras de Candinho e Arminda – culminam em “fechamento” ou “abertura”: no primeiro desfecho, em nome da “família” (isto é, dos valores que, em última instância, nos filmes encontram sua mais sólida fonte) Candinho mata Arminda; no segundo, impulsionados pela *catarse* da indignação, a dupla se unifica pela *vontade de revanche contra os endinheirados* que “roubam do Estado”¹²⁶. O “drama da família” se repete

¹²⁶ No caso de Candinho, a “família” atua como projeto a ser concretizado tendo como critério os espectros da concepção de “vida bem-sucedida” propagados pela indústria cultural – encarnados pela esposa Clara (Leona Cavalli), estereótipo da “loira consumista” desprovida de complexidade subjetiva, ou por Mônica, cujos delírios assistencialistas encontram sempre o *desejo de supremacia* como origem – decalque do coração da burguesia. Em contraposição, a concepção de “família” que envolve Arminda apresenta traços mais definidos de uma suposta “politização”: a frustração da heroína perante o trabalho desempenhado pelas ONGs, embora misturada com ressentimentos “de classe” e “de cor”, também apresenta lampejos de consciência histórica – os “pesadelos” e “alucinações” que reconhecem no presente o passado escravista – e, ao mesmo tempo, indignação diante das falcatuas que a empresa *Stiner Empreendimentos Assistenciais* realizava (inclusive, fazendo uso da absoluta ausência de “esclarecimento” de sua tia). Interessante o fato de que tanto Arminda quanto seu primo Dido despontam como os polos de reflexão e revolta mais agudos entre os de baixo; de início, revelam concepções

n’*Os inquilino* se conduz Valter ao isolamento e à impotência diante dos novos vizinhos, cuja juventude, irreverência e brutalidade ameaçam a estabilidade do lar, da vila, dos valores pré-estabelecidos, por isso mesmo intimidando, mas, ao mesmo tempo, seduzindo o entorno (no fundo, sua fraqueza vem do fato de ser *trabalhador rebaixado e informal*, mas submisso, sem condições de mudar de casa ou exercer algum tipo de interdição aos “bandidos” que moram ao lado). *Trabalhar Cansa* retrata o naufrágio da família remediada que (em função do desemprego do “homem da casa” – a personagem de *Otávio*, coincidentemente interpretada por Marat Descartes – e das dificuldades de *Helena* em seu novo empreendimento) padece de regressões violentas; contudo, em oposição ao declínio material, moral e psíquico dos “privilegiados”, temos a emancipação da empregada Paula (Naolana Lima) – a jovem nordestina inicia o filme na condição de doméstica e babá dos “brancos” e termina contratada (com carteira registrada) para trabalhar como faxineira no *shopping*, portanto, livre do regime informal de trabalho e da confusão sentimental que se reproduzia na interação com o lar e com a filha do casal. Já em *O som ao redor* a distensão do enredo permitiu maior amplitude e versatilidade na costura dos fios que organizam as tramas do filme, envolvendo um grande número de personagens; *três famílias*, no entanto, subsidiam os conflitos entre os diferentes extratos sociais: a família Oliveira, de extração burguesa e, mesmo decadente, ainda gozando de prestígio e poder no bairro; a família da “mulata” Bia, remediada muito embora esvaziada pela repetição do cotidiano “semiprotégido” e marcada pelas crises decorrentes da mestiçagem/branqueamento; a *família traumatizada* de Clodoaldo, o “filho do campo” disfarçado de “guarda-noturno”, cuja tônica revanchista se apresenta no final. *Que horas ela volta?*, por sua vez, concentra em Val o *peso das contradições dilacerantes* que ao longo de uma década de trabalho “serviçal” fora recalcado pela doméstica; a ruptura com a *subordinação material, sentimental e libidinal* só advém com a chegada da filha: mesmo pobre, Jéssica traz consigo o *ímpeto de superação do passado* e, por isso, consiste no principal *emblema da libertação da mãe*.

Mas para além da estruturação fundamentada no confronto ‘trabalho’ vs. ‘família’ e no interesse em revelar os efeitos do passado escravista, é comum aos filmes

diferentes de “justiça social” (estabelecendo antagonismo entre os caminhos do “legal” e do “ilegal”); todavia, assim que se livra das grades, o filho de Dona Judite realiza o sequestro do burguês Marco Aurélio (Hérson Capri) – não por acaso, ideal reafirmado por *Arminda* no segundo desfecho de *Quanto vale por é por quilo?*. Assim, em última instância, o decurso do filme estabelece o sequestro como apropriação do *cálculo burguês* entre os de baixo, fazendo da “família” de *Arminda* o “núcleo subproletário” aglutinador da única resposta “à altura” dos desmandos da classe dominante.

certa exploração das *questões de gênero* por meio de inversões de papel e recombinação de simbologias entre personagens femininas e masculinas¹²⁷. O *empoderamento das mulheres* como questão, contudo, é o ponto de convergência. As variações não são poucas e por certo refletem a dimensão política avantajada que o “combate” à opressão patriarcal adquiriu no decorrer da era Lula, resultado da militância de setores da esquerda feminista nacional e internacional junto ao cipoal de políticas neoliberais de inclusão¹²⁸. Estabelecendo como parâmetro as repercussões que o *trabalho* pode

¹²⁷ Entre tantas manifestações de imaginário que desataram ao empoderamento das “minorias” por meio do cinema, poderíamos citar *Madame Satã* (Karin Aïnouz, 2002), *Antônia* (Tata Amaral, 2007), *Dzi Croquettes* (Tatiana Issa e Raphael Alvarez, 2009), *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013) – apenas para citar alguns.

¹²⁸ A inflamação das “minorias” no Brasil é um fenômeno diretamente ligado ao potencial estratégico que o movimento pelos “direitos humanos” – *na acepção neoliberal do termo* – adquiria aos olhos do Imperialismo Ocidental, especialmente a partir da década de 90: *separar para governar*. O centro do capitalismo passava a patrocinar como nunca a multiplicação do *onguismo* como forma de gestão da *luta de classes*, inaugurando a *nova fraseologia da sociedade civil* e instaurando *nova práxis de intervenção social*. Não por acaso, assim como Hillary Clinton é projetada mundialmente em torno das “causas humanitárias” durante os nove anos de “bom mocismo” de Bill Clinton (1993-2001), a antropóloga Ruth Cardoso despontava como a “princesa da filantropia” ao longo da era FHC (a qual corresponde ao período que vai da implantação do Plano Real em 27 de fevereiro de 1994 até a entrega da faixa presidencial ao “arqui-inimigo” Lula). A exploração midiática em torno das duas *figuras femininas* colocava uma suposta “sensibilidade” como valor universal, fazendo da “responsabilidade social” dos de cima um gesto pedagógico, capaz de incidir sobre a sociedade inteira – que deveria se mobilizar, delineando assim uma forma de *engajamento* pela qual todas as “diferenças” deveriam ser “superadas” e todos os esforços “empreendidos” no sentido de *reduzir o sofrimento, os danos e os riscos*. A jogada era acompanhada pela criação de uma malha jurídica internacional e pela pulverização de agências pesquisa, invenção e difusão de diretrizes (com ênfase no sul global) voltadas ao combate à fome e às políticas de empoderamento das populações “socialmente vulneráveis” e pela “defesa do meio ambiente”. Instituições do porte do *Fundo Monetário Internacional* (FMI) e do *Banco Mundial* atuaram como vanguarda neoliberal obrigando os Estados a reestruturarem suas legislações a fim de viabilizar créditos mediante a garantia “jurídica” de novas formas de vinculação com o Capital. Como já indicamos anteriormente, é verdade que o aparelhamento dos Estados e a disseminação das tecnologias neoliberais de controle social tem suas origens na década de 1970, a partir da crise do *welfare*; ocorre que observando do prisma do multiculturalismo e das minorias, sua concretização como política institucional de viés imperialista atinge hegemonia e escala planetária na década de 90, estendendo-se até a crise de 2008. A Lei Rouanet, datada de 23 de dezembro de 1991, serve de exemplo desse processo (que combina isenção de impostos e “marketing social” por parte das empresas e mercantilização dos “direitos inalienáveis” como forma mediadora de acesso às condições materiais de existência e reprodução social, fortalecendo as desigualdades e solidificando a estratificação); em 1997, contudo, a criação da Secretaria de Direitos Humanos por FHC, seguida pelo *incremento petista sem precedentes*, certamente contribuiu para os confrontos que presenciamos hoje: a plataforma de afirmação dos direitos humanos e das políticas afirmativas, construção que se inicia a partir da criação da Secretaria de Políticas para Mulheres (no primeiro dia de presidência de Lula, em 01 de janeiro de 2003), da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (em 23 de março do mesmo ano) culminando – quase treze anos depois, durante os estertores do governo Dilma – no Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos (02 de outubro de 2015) termina trucidada pelo golpe de 2016 e a instauração da Lei 13.266 (05/04/2016), a qual, ao extinguir ou “reestruturar” praticamente todos os ministérios e as secretarias subordinados diretamente à Presidência da República, destruiu a espinha dorsal do Poder Executivo – “ossatura” desenvolvida ao longo de toda a Nova República (depois de colocar na cadeia os principais proprietários e gestores das “campeãs nacionais”, um número considerável de parlamentares e figuras políticas da esquerda e da direita), a superestrutura passou a ser destrinchada e distribuída para novos “atores”, o que inclui a prisão e ascensão de figuras relevantes dentro das próprias Forças Armadas. Mas este é apenas um lado da moeda; o outro dá conta de que a era Lula provocou *ebulição social* ao associar as “políticas de inclusão” com “fortalecimento do mercado interno” e taxas de “pleno emprego” – para rememorarmos

provocar na vida das mulheres, o tratamento que a empregada doméstica (e babá) Paula recebe em *Trabalhar Cansa*, assim como seu destino no filme, sem dúvida se destacam perante as demais personagens, por assim dizer, de extração social semelhante. Paula é destituída dos “fantasmas” que assombram os patrões, ao mesmo tempo em que não reproduz nenhum dos clichês que costumam incidir no modo “crítico” de exposição do comportamento subalterno dos de baixo – em alguma medida perceptíveis em *Quanto vale ou é por quilo?*, *Os Inquilinos*, *O som ao redor* e, especialmente, *Que horas ela volta?*. Em nenhum momento a empregada deixa de provocar desconforto nos donos da casa: ainda que sua posição seja secundária em relação à Helena ou Otávio, sempre se diferencia em função do comportamento livre de anseios arrivistas ou ressentimentos de classe. Entre as personagens femininas responsáveis pelo serviço doméstico ou de limpeza (e que desempenham papel relevante nos cinco filmes), Paula representaria o “ponto-médio”: de um lado, a faxineira – bastante envelhecida – dona Judite (*Quanto vale ou é por quilo?*) e a doméstica Mariá (interpretada por Mauricéia Conceição em *O som ao redor*); do outro, a esposa Iara (*Os Inquilinos*) e a doméstica Val (*Que horas ela volta?*). Todavia, se trocarmos de ângulo, o *registro em carteira* que marca o destino de Paula no final de *Trabalhar Cansa* encontra paralelo com a convocatória da heroína Arminda ao “banditismo social” que encerra *Quanto vale ou é por quilo?* e, no extremo oposto, com a aprovação da “jovem batalhadora” Jéssica no vestibular mais elitizado do país. Em que pese as peculiaridades e os contrastes entre as personagens, não deixavam

o jargão neodesenvolvimentista. Na prática, ainda que funcionando pela lógica da mercantilização dos “direitos sociais” (saúde, educação, moradia, transporte, cultura, etc.) e da racionalidade neoliberal, inseriu amplas camadas subproletárias e amplos setores da classe trabalhadora aos movimentos “caóticos” (amorfos) desempenhados pelas massas quando obtêm comida, energia, trabalho, escola, casa – enfim, aparentemente, um fenômeno que não apresentava contradição à política de “democratização” do crédito que “bombou” o sistema financeiro e, de negociação em negociação, convencia os banqueiros a “alavancar” os demais “ramos da economia”. Mas tudo isso também tem parte com o histórico das chacinas no campo e na cidade que marca os anos 90 e, a partir de 2006, muda de patamar – o PCC declara “guerra” ao Estado, que “negocia” declarando *guerra aos pobres*. Novos *movimentos sociais* e *coletivos* se organizam nas periferias das capitais e cidades que formam os grandes centros urbanos do país. Uma enorme parcela da juventude negra é progressivamente exterminada ou encarcerada, enquanto a restante vive submetida aos sistemas de controle do novo urbanismo militar. O encontro da periferia em “estado-de-sítio” com os estudos (isto é, os cotistas), misturando-se aos extratos sociais tradicionalmente universitários (as camadas médias que sempre atingiram a educação de nível superior privada ou pública) permitiu a interação que deu a consistência “horizontal”, “pós-moderna” e “culturalista” de grande parte da militância das gerações mais novas – incluindo parcelas do movimento feminista. Essa experiência, que não deixou de colocar em prática diversas lutas, foi consagrada em caráter “oficial” e internacional pelo 2º Fórum Social Mundial (ocorrido em Porto Alegre no ano de 2002), quando uma nova “fração internacional de esquerda” parecia se estruturar – fruto das lutas antiglobalização iniciadas em Seattle (1992), da organização da Via Campesina (a partir do encontro da Nicarágua, em 1993), do Levante Zapatista no México (1994), do auge do Movimento dos Piqueteiros na Argentina (1996-2002), da organização da Marcha Mundial das Mulheres (a partir de 2000) e da explosão das tais “guerrilhas” artísticas e virtuais nos quatro cantos do planeta, apenas para citar alguns.

de se apresentar como ensaios de “superação” – pelo simples fato de serem representativas de processos concretos e imaginários que à época se faziam valer. A colocação dessas questões na tela do cinema nacional, na forma de embate ideológico, não pode ser considerada como “manifestação autônoma”, ainda que em grande medida espontânea; efeito das transformações provocadas durante a era Lula, a elas coube a tarefa de desenhar, *do ponto de vista “acadêmico”* acerca do Trabalho, o “ornitorrinco” (na expressão do sociólogo Francisco de Oliveira) que o país se tornara após a redemocratização, ressaltando os detalhes mais sórdidos do convívio do atraso escravista com o sentimento de afirmação popular – o que, forçosamente, vai ao encontro da relação entre as atividades “braçais” de baixa remuneração e a condição material de existência de um enorme exército de mulheres subproletárias. Em síntese, isso coloca os filmes em patamar superior à média, revelando que a experiência social da era Lula provocou algum avanço de consciência a partir do recorte de classe e de gênero. De outro lado, os filmes também absorvem o debate de timbre “existencialista” mais característico das camadas médias (em parte acompanhando tendências do cinema estrangeiro); mulheres como a dona de casa Bia e a jovem universitária Sofia (*O som ao redor*), a empreendedora Helena (*Trabalhar Cansa*) ou a dondoca Bárbara (*Que horas ela volta?*) transparecem certa incompletude no modo como encaram o cotidiano, ao mesmo tempo em que estão envolvidas ou comprometidas com parceiros cuja masculinidade se manifesta apequenada ou reprimida. A nota do *empoderamento feminino* vem acompanhada da situação contraditória: ‘dependência material’ vs. ‘realização do desejo’ – produzida pela situação de dependência ou pelo fardo de ser a “provedora do lar”. Constantemente em tensão nos filmes, tal dicotomia faz da figura da ‘mulher’ o núcleo dos conflitos. Do mesmo modo, a *crise de masculinidade* envolve parte importante dos homens que se destacam, variando entre personagens frágeis, desmoralizadas e, em alguns casos, psiquicamente regredidas.

O tripé que sustenta a revelação das relações de dominação, além dos conflitos ‘família’ vs. ‘trabalho’ e ‘feminino’ vs. ‘masculino’, como já foi indicado, também encontra base no tratamento fílmico destinado à construção e uso sociais dos *espaços* e das *coisas*. Todos fazem da arquitetura um *componente formal* expressivo do regime de apartação social – centro e periferia, passado e presente, suíte e “quarto-de-empregada”. O *manuseio dos objetos* tem destaque, sobretudo enquanto *gesto social* de violência, insubordinação, submissão, ingenuidade ou sadismo. *Quanto vale ou é por quilo?* explora cenários e combina um tratamento que, seja ao retroceder ao século XIX, seja

no registro atual da “cena periférica”, contamina a expressão fílmica com de *linguagem publicitária*, a ponto de denunciá-la; inclusive, lança mão de sequências e grandes tomadas que, em plano geral, reintroduzem o paradigma do *paisagismo grandioso* – em que pese a ironia de trocar a visão do oceano pelo “mar de favelas” ou pelo arranha-céu espelhado. Com efeito, a partir d’*Os Inquilinos*, a arquitetura como elemento social expressivo do confinamento da classe trabalhadora se transformou, junto com o diagnóstico de aquecimento do “mercado interno”, em mais um dos fios que atravessam essa produção de “filmes nacionais”: do churrasco na laje à festa na piscina, as diferenças e os privilégios de classe são expostos, contribuindo para o “exame” – por vezes, derrotado pelo sentimento de “culpa” – do cotidiano da luta de classes. O ambiente taciturno característico de *Trabalhar Cansa* adquire certo grau de formalismo em *O som ao redor* – a fotografia por vezes “construtivista”, a montagem descontínua e principalmente o estatuto adquirido pelo ‘som’ denotam certa estilização autoral mais acentuada – e, por essa razão, de recepção bastante afastada da grande massa do público popular; por outro lado, a maneira como Kleber Mendonça concebe e aproveita a arquitetura, no fundo revela sua intenção de “atualizar”o debate sobre a formação nacional em contraste ao neodesenvolvimentismo, priorizando o processo de especulação imobiliária que toma conta da cidade de Recife (como tantas outras capitais e municípios) no decorrer da era Lula até meados de 2013. *Que horas ela volta?*, por assim dizer, aspira à síntese desse processo, articulando o formalismo de *O som ao redor* com a internalização da consciência social do espaço – e, indiretamente, do tempo – com uso “estratégico” de estruturas do melodrama, condensando em Jéssica o frescor “libertário” da juventude e da busca pelo conhecimento, desejos orientados à transformação social; a curiosidade intelectual da jovem que não se intimida diante do “artista” paulistano (proprietário de alguma fortuna) se mistura aos sentimentos de revanche em nome da “mãe-serviçal”; todavia, o rigor do cenário e da fotografia se sustenta geometricamente organizado, reforçando os “muros” que separam os ricos e os pobres, isto é, onde dormem, como se vestem, o que podem ou não fazer ou consumir.

Grosso modo, a trajetória do imaginário desses representantes do cinema nacional nasceu do registro psicológico e territorial da violência da periferia presentes nos filmes de Bianchi, ganhou forma de confinamento da imaginação das camadas médias e inferioridade material dos de baixo em *Trabalhar Cansa* e *O som ao redor*, terminando com a tentativa de “síntese superadora” assumida por *Que horas ela volta?*; dramatizando a “nova arquitetura” das relações sociais proporcionadas pelo

neodesenvolvimentismo da era Lula não exatamente como entraves para a emancipação da classe trabalhadora, o filme de Anna Muylaert avança o sinal da “oposição de esquerda” e, ao contrário de desqualificar ou apontar limites, celebra a capacidade daqueles que observam o mundo do “ponto de vista da cozinha” – seu modo peculiar de compreender as relações sociais, assim como explora a materialização “subversiva” dos conflitos nos objetos e nos cômodos. Certa pasteurização da estética de *O som ao redor* se verifica, culminando na emblemática cena de Val na piscina – ápice do apelo melodramático que, no entanto, coexiste com os enquadramentos orientados pelo zelo na composição geométrica – de modo a tornar a *relação humana com o espaço e com as coisas* um fenômeno construído, mas, em alguma medida, (im)previsível e passível de transformação. A trajetória particular deste cinema, tomando apenas os cinco filmes, desenha explicitamente no desfecho uma espécie de abrandamento do senso crítico alcançado no período de lançamento de *Os Inquilinos*, *Trabalhar Cansa* e *O som ao redor*.

Contudo, reorientando a discussão às escolas do *cinema de gênero* que, de modo geral, atravessa todos eles, a princípio se pode afirmar que estariam fora do esquadro clássico do *film noir* e do *thriller* hollywoodianos, principalmente porque acentuam a percepção do processo ruinoso ou “emancipatório” que envolve suas personagens dentro de parâmetros históricos, de modo tal que os sofrimentos ou “vitórias” são vistos como fenômenos em larga medida sociais. No caso do *noir* produzido em Hollywood, o predomínio do esquema de oposições simples geralmente colocava o detetive e o criminoso como expressões do Bem e do Mal. Algo semelhante ocupa o imaginário do *thriller*, onde as forças malignas ou “sobrenaturais”, que até podem ser metáforas dos desajustes da dinâmica social mais ampla, enfrentam e terminam derrotadas pela pureza cristalina da moral e dos bons costumes, por vezes oriundas de uma força religiosa encarnada nos sobreviventes do massacre. Entre um polo e outro, uma gama de personagens “impuras”, tais como escroques que sobrevivem às margens da lei, fracassados que se entregam às drogas e ao alcoolismo, profissionais preguiçosos ou incompetentes para os cargos que ocupam, agentes corruptos infiltrados nas forças públicas, jovens inconsequentes e questionadores do *status quo* ou mulheres de conduta moralmente “questionável”, entre tantos outros “tipos sociais” que, justamente por apresentarem características “condenáveis”, terminam mortos ou acabam desmascarados como *partners* da banda podre da sociedade, integrantes do lado dos

inimigos¹²⁹. Porém, também é verdade que, de modo geral, tanto o *film noir* quanto o *thriller* (desde o fim da 2ª Guerra Mundial até meados da década de 1960) cumpriram o papel de “problematizadores” do processo de afirmação norte-americana no contexto da Guerra-Fria. Ainda que filmes de gênero, eles ofereciam maior abertura para a incorporação de traços autorais, e, muitas vezes, serviram de alerta sobre os perigos de uma sociedade que abraçou a ideologia do alpinismo social ao mesmo tempo em que se atirava no abismo do consumo sem imaginar que, depois da queda livre, fatalmente encontrariam a morte – que, por sinal, vem lentamente se concretizando nas últimas quatro décadas. Mesmo assim, é notável que o enquadramento formal desse tipo de cinema quase sempre permanece dentro do campo melodramático e, por isso mesmo, apresenta uma série de limitações¹³⁰. Não por acaso, a impressão de que escapam ao modelo se dá pelo fato de que a ênfase na *situação de classe* de seus protagonistas não obedece às regras clássicas, onde os fatores morais pesam mais que os sociais. Os filmes subvertem boa parte dos pilares do “cinema de gênero” ao qual, contraditoriamente, permanecem filiados. O tratamento conferido às personagens baralha as possibilidades de fixação dos polos de positividade e negatividade, deixando o esquema clássico (o Bem *versus* o Mal) atuante, porém em patamar diverso. A tensão, ingrediente indispensável ao *thriller* e ao *film noir*, aumenta na medida em que a demanda do espectador por transferência afetiva em relação àqueles que, no interior da ficção, estão na iminência de sofrer algum tipo de brutalidade ou violação, de maneira alguma é neutralizada – ou seja, quem assiste aos filmes procura, entre os protagonistas em perigo, algum para se identificar. E, obviamente, fá-lo porque necessita tomar partido e se colocar ao lado das forças “benignas” da sociedade.

Nos cinco filmes nacionais a tematização da “insegurança” nos grandes centros urbanos, assim como dos dispositivos de controle social cada vez mais tecnológicos e “assépticos”, coloca em questão o medo das camadas médias perante o crescimento da

¹²⁹É claro que há exceções; talvez a principal delas se encontre na obra de Hitchcock que não apenas discute ironicamente as formas canônicas do cinema hollywoodiano de seu tempo como também faz uso da psicanálise como componente central para a investigação das tensões existenciais e sociais que caracterizavam a sociedade de massas que surge nos Estados Unidos, a partir dos anos cinquenta. (Cf. XAVIER, Ismail. “O lugar do crime: a noção clássica de representação e a teoria do espetáculo, de Griffith a Hitchcock”. In: *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo e Nelson Rodrigues*, São Paulo: Cosac Naify, 2003).

¹³⁰“Ao longo da história do cinema as alegorias como narrativas de fundação, estas que quase sempre são produto da indústria cultural, estão presentes em filmes clássicos monumentais do período silencioso e na configuração dos gêneros industriais estáveis como o western, a ficção científica e o film noir, ganhando impulso especial quando o filme está balizado pela imaginação melodramática, passível de se manifestar em qualquer dos gêneros”. (Cf. XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 17).

massa proletária e subalterna. E, mais do que isso, alteram por assim dizer os canais de escoamento do imaginário explorado pela estética imperialista (a qual tratamos no primeiro capítulo). Observando em perspectiva, os *elementos expressionistas* de *O invasor* (Beto Brant, 2002) estudados por Lúcia Nagib parecem ser a raiz das assimilações do cinema de gênero desenvolvidas em *Quanto vale ou é por quilo?*, *Os Inquilinos*, *Trabalhar Cansa*, *O som ao redor* e *Que horas ela volta?*. O filme de Beto Brant, consagrado pelas atuações de Paulo Miklos como Anísio e, especialmente, pela *presença de imagem e som* de Sabotage, carrega a cultura *pop* de uma gama de sintomas da máquina de padronização e equivalência de imaginários que forja “a situação de comunhão estética em que se encontram as classes sociais no país, embora, evidentemente, permaneçam economicamente apartadas”¹³¹. Como fatalidade histórica, a depender do modo de compreensão da conjuntura essa ideologia pode conter “atualidade” ou “anacronismo”. A pasteurização dos estilos que a indústria cultural promove em escala global estaria patente, por exemplo, no *rap* “subversivo” do “maestro do Canção”; ao mesmo tempo, não invalida a ponto de tolher a imaginação internacional de crise e alerta permanentes – como transparece na trilha de *O invasor*, especialmente no trecho que encerra a música *Na Zona Sul*:

(...) *O Ceará sofre com a seca,
Berlim derruba a cerca,
Enchente no Japão,
Não registraram alguns cometas.
Zona Sul!*

*Primeiro, independência em vaidade,
Criança nas escolas é Hitler na tendência!*

*Ter paciência!
É a chave do problema!*

*Mas não esquenta,
Aí ladrão:
É nós na fita em qualquer treta!*

*El ninho na Itália,
Na Sul polícia mata,
Não tem emprego:
Periferia falta vaga!*

*Ladrão se arma!
Pra ter fuzil e ter granada,*

¹³¹ NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro*, p. 173.

*A seguir: cenas de terror,
Salva de balas!*

*Assim que é, será assim,
Vários vão subir,
Ti-ti-ti!
Estopim do tipo que atrasa o crime.*

*Verifique!
Tenha fé, não desacredite,
Participe!
Saber qual é que é, não é tolice.*

*Sempre humilde, requinte,
Tem um em cada vinte,
Marginal alado,
Conceituado,
Bem respeitado.*

*Desconfiado,
Com tudo do seu lado,
Nada é tão fácil,
Só ando bem em curtos espaços.*

Na Zona Sul, somente Deus anda ao meu lado.

Encarnado por Sabotage, o *ethos periférico* que sustenta a moralidade a um só tempo fluida e rígida do ‘crime’ se manifesta com maior força no ritmo bélico da dicção, variando do “treisoitão” à metralhadora – marca registrada de seu *rap*; todavia, esse elemento se confunde n’ *O invasor* com a afirmação da explosão da “cultura de rua” das frações favelizadas de certo modo conformadas pela assimilação despojada e quase ingênua de materiais artísticos e gêneros industriais diversos, mimetizando a diluição das contradições reais que fraturam as classes no Brasil. Ainda assim, ao adotarmos uma visão menos refratária às limitações estéticas impostas pela globalização da indústria cultural, veremos que também manifesta uma postura “libertária” e universalizante em torno do desejo de pertencimento à “aldeia global”, superação do atraso social por meio da adesão exaltada às novas tecnologias próprias da “era da Informação” e seu modo tecnocrático de impor – militarmente – as regras do jogo. Como a lumpemproletarização trazida pela onda neoliberal crescera vertiginosamente nas últimas quatro décadas e nos cinco continentes, a pasteurização dos imaginários terminou em alguns casos extravasada pelo sentimento de *mundialização da indignação* contra o inimigo difuso chamado neoliberalismo – pelo menos, desde a sublevação dos

negros nos subúrbios de Los Angeles no início dos anos de 1990¹³². Pode parecer estranho à primeira vista, mas o conteúdo de tipo emocional e soturno, verificável no *rap* brasileiro, parece herdado pelos cineastas interessados no debate em torno da formação nacional, expressa na busca de “radicalização” no tom do “novo cinema brasileiro”. Entretanto, não conseguem suplantam, por completo, a condição pequeno-burguesa do ponto de vista e do chamado “lugar-de-fala”; como desdobramentos do “progressismo” adaptado à ordem neodesenvolvimentista que marca a era Lula, eles incorporam influências do cinema industrial estrangeiro que, aplicadas à matéria local, chegam por assim dizer no *produto nacional de tipo exportação* – como o *rap* de Sabotage. Em alguma medida, padecem dos reflexos do fenômeno mercadológico que guarda semelhanças com a exploração simbólica que incidiu sobre o samba, a bossa nova e a música popular brasileira como um todo até a década de 1960.

Entre outros fatores, isso se dá porque o *suspense* construído como dispositivo em *Quanto vale ou é por quilo?*, *Os Inquilinos*, *Trabalhar Cansa*, *O som ao redor* e *Que horas ela volta?* tem fundamento em dois aspectos do imaginário oriundo de grandes metrópoles açodadas pelo *novo urbanismo militar*: o medo provocado pelo crescimento dos miseráveis, assim como a permanente “premonição” de que algo “apocalíptico” se aproxima. Esse caráter de desajuste diante da nova ordem mundial é verificável na produção europeia, não por acaso repetindo a mesma assimilação de elementos do *thriller* e do drama burguês hollywoodiano. Em poucas pinceladas se pode traçar um quadro bastante enfático desse *leitmotiv* destinado à figuração da regressão social de frações “privilegiadas” do proletariado da Europa e do Brasil: *Segunda-feira ao Sol* (Fernando León de Aranoa, 2001) na Espanha, *O Corte* (Costa Gavras, 2005) ou *Dois dias, uma noite* (Jean Pierre & Luc Dardenne, 2014) na França e *Eu, Daniel Blake* (Ken Loach, 2016) na Inglaterra, por exemplo, revelam essa afinidade com a produção nacional em questão. Portanto, não é de se desprezar a relevância política e cultural conquistada nos últimos anos por meio do engajamento desse cinema – cujas tramas combinam diferentes dosagens de cálculo, medo, humilhação, paranoia, vingança e sacrifício. Variando entre a exaltação do ‘banditismo social’ que marca *Quanto vale ou é por quilo?* ao ‘protagonismo juvenil’ que movimenta *Que horas ela volta?*, a safra do cinema nacional destinada à disputa pelo posto de produção artística representativa da transformações sociais da era Lula, de fato, não conseguiu superar as barreiras do

¹³²ARANTES, Paulo. “Alarme de incêndio no gueto francês”. Em *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.

lulismo (seja pela intenção de destaque a partir da adaptação estética à cena *Cult* internacional, seja pela esperança no poder da crítica à ideologia conservadora brasileira), sendo *Que horas ela volta?* a expressão militante dos “delírios rooseveltianos” do período. O ataque às “estruturas arcaicas” da nação em alguma medida contornava o condicionamento da luta sindical e dos sem-terra durante a gestão petista, fazendo das “minorias” e dos “privilégios sociais” o fulcro dos embates – focalizado os sonhos e os pesadelos de uma faixa social que se estende das camadas baixas e informais, incluindo os trabalhadores do crime – até as medianas em franco processo de precarização¹³³. Com efeito, como em *Tropa de Elite 2*, a ‘sombra’ e a ‘luz’ prevalecendo em contraste – neles e seus pares estrangeiros – parecem manifestar, resgatando um pouco do clima e do imaginário de pessimismo e crítica ao *american way of life* que tomou conta do “cinema autoral” a partir da década de 1960, a apreensão diante dos sinais de decadência do capitalismo contemporâneo – e todas as consequências desse arruinamento.

¹³³ A partir de 2005, momento em que a economia brasileira começa de fato a deslanchar, a categorização das frações da classe trabalhadora no Brasil entra em nova discussão. Ruy Braga utiliza o conceito de precariado quando se refere à massa flutuante, latente e estagnada de trabalhadores, com renda entre 1 e 2 salários mínimos (BRAGA, Rui. *A política do precariado: do populismo à hegemonia lulista*, São Paulo, Boitempo, 2012); André Singer, dentro do parâmetro de até 2 salários mínimos, exclui por um lado a fração flutuante mas, de outro, incorpora, além das outras duas, também os que se encontram em situação de pauperismo, somados aos que compõem o lumpemproletariado, constituindo assim uma categoria elástica à qual denominou de *subproletariado* (SINGER, André. *Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012); a abordagem de Jessé de Sousa consegue ser ainda mais flexível pois não se restringe à questão da renda e abarca, além da massa *flutuante, latente e estagnada*, certos extratos dos *trabalhadores formais* e o conjunto dos “microempresários” (ou “empreendedores”) – os quais ele qualifica conceitualmente como *batalhadores* (SOUZA, Jesse de. *Os batalhadores brasileiros: nova classe média ou nova classe trabalhadora?*, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2010). Além disso, há ainda outra obra de Jessé de Sousa que prioriza os a camada mais pobre da sociedade, segundo o autor, aqueles que devido à falta de qualificação profissional e estrutura material teriam essencialmente no corpo suas únicas possibilidades de sobrevivência (SOUZA, Jesse de. *A ralé brasileira: quem é e como vive*, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2009). Outro importante estudioso do assunto é Marcio Pochmann, cujos últimos trabalhos dedicam-se à interpretação do estatuto do trabalho e do trabalhador no Brasil. Em linhas gerais, Pochmann defende que a formalização de trabalhadores de baixa remuneração, combinada com a melhoria das condições de vida dos pauperizados por meio dos programas de assistência emergencial, em hipótese alguma configura um efetivo crescimento da classe média brasileira. (Cf. POCHMAN, Marcio. *Nova Classe Média? O trabalho na base da pirâmide social brasileira*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2012.).

2.3 O golpe e as cabeças: revisionismo *sui generis* no *Jogo das Decapitações*

Entre as características mais interessantes de *Jogo das decapitações* (Sérgio Bianchi, 2013) destaca-se a intensidade com que variadas posições políticas são reiteradamente confrontadas entre si. Os embates atravessam o filme do início ao fim, ganhando visibilidade através da montagem, da composição cênica dos quadros, dos desenlaces e por meio dos diálogos, marcadamente ofensivos. Notadamente, o alvo da demolição proposta pelo filme é todo um imaginário condensado na formação do Partido dos Trabalhadores – em suma, o encontro do sindicalismo metalúrgico do ABC com catolicismo progressista das Comunidades Eclesiais de Base, a intelectualidade socialdemocrata e a militância revolucionária que sobreviveu aos anos de chumbo, os quais deitavam raízes no trabalho de base orientado para a organização das lutas populares tanto no campo quanto na cidade. Em todo caso, no geral, as tomadas compõem variações de um mesmo tema: as distâncias e os desníveis que separam os intelectuais de esquerda da classe trabalhadora menos favorecida.

Direta ou indiretamente, quase todas as cenas tratam disso. Mas há uma sequência bastante representativa do tom generalizado de fracasso que envolve a fração intelectualizada e esquerdista perante as camadas pobres da população. Trata-se do *vernissage* durante a exposição de artes visuais cujo mote principal é a violência perpetrada pelo Estado durante a Ditadura. Em meio a instalações que incluem carne bovina exposta, ossos empilhados e fotografias de época, tem início a encenação de uma performance que simula uma sessão de tortura. No público se encontra Leandro (Fernando Alves Pinto), jovem pesquisador universitário, além de sua mãe, ex-guerrilheira, chamada Marília (Clarisse Abujamra), suas antigas companheiras de luta, e também Rafael (Silvio Guindane), outro representante da nova geração universitária, muito embora negro e, por isso mesmo, marcado por uma peculiaridade que o torna visceralmente distinto dos demais. Pois é justamente ele que, desaprovando o evento, desafia *Marília* e a amiga *Renata* (Maria Alice Vergueiro), cadeirante por causa das torturas. Em que pese o aspecto polêmico, o “diálogo” tem algo de sinistro:

Rafael: *Olha, eu não vivi essa época... Mas esse “parque temático” é um pouco demais, vocês não acham?*

Marília: *Desculpa, o que foi que você falou?*

Rafael: *A senhora não acha estranho? A senhora foi presa, não é? Então... Não te incomoda ver essa exaltação ao sofrimento e à tortura?*

Marília: *Bom, eu não só fiquei presa durante um ano como fui torturada em alguns objetos desse... Parque temático! Que, aliás, o senhor não deve ter ideia pra que eles servem.*

Rafael: *Realmente, eu não tenho a menor ideia... Não vivi essa época, né? Mas se a gente pensar direito, a tortura é uma ferramenta do poder desde o Brasil Colônia. Durante alguns poucos anos, dez, vinte anos, teve gente da classe média que foi torturada... Agora, louvar isso como um estado de exceção... É classismo, não é? Um preso comum, que é torturado sistematicamente por qualquer contravenção, desde sempre, desde quando eram escravos legítimos... Será que ele não deveria estar aqui com a gente, tirando fotos, tomando esse uísquinho, comendo canapés?!*

Marília: *Não é possível! Você não sabe o que está falando?*

Rafael: *Por quê? Só porque eu não concordo com esse santuário de oportunismo e autopiedade?*

Marília: *Não! Pela sua falta de respeito e educação! A Renata está nessa cadeira de rodas porque foi torturada. E você é de uma petulância... Petulância, não! De uma ignorância ímpar!*

Renata: *Marília, não entra na dele. Ele é do tipo que acha bonito debochar do lado de fora... Mas se experimentar uma camisa de seda, hein? (Risos) Vira a casaca na hora! Voltou a moda de ser reacionário.*

Antes mesmo de chegar a um termo, a troca de ofensas é interrompida pela invasão súbita de jovens pichadores, perseguidos pelos seguranças enquanto profanam as obras de arte. Além de alusão ao “ataque de 40 pichadores” à Bienal de São Paulo em 2008¹³⁴, questionadora do caráter institucionalizado da arte contemporânea e suas bizarrices, o desfecho coloca o ponto final que abala as bases que sustentavam o embate político travado entre *Rafael* e as ex-guerrilheiras. Se Rafael incorpora a crítica venenosa que confronta a banalização da tortura e do genocídio das populações negras e pauperizadas recorrente desde os tempos da escravidão, invocando o desprezo por parte dos intelectuais, seu ponto de vista acaba deslegitimado pelo próprio elitismo de sua politização, diferenciando-o provisoriamente de seus irmãos de classe e de cor, praticantes da pichação. Por outro lado, o cotejo entre a velha-guarda da esquerda, o

¹³⁴ “*Bienal sofre ataque de 40 pichadores no dia da abertura*”, in: O Estado de São Paulo, 26/10/2008. (disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,bienal-sofre-ataque-de-40-pichadores-no-dia-da-abertura,267070>).

acadêmico periférico e os vândalos das quebradas encontra no desrespeito mútuo seu signo de convergência. Letrados e iletrados, em função das diferenças de renda e cultura, partilham apenas a incompreensão e a insensibilidade, e, por conta disso, politicamente se autodevoram.

As fraturas no interior da classe trabalhadora, priorizadas na falsa oposição entre os supostamente politizados e os apolíticos, constituem o foco de *Jogo das Decapitações*. Entretanto, elas serão dimensionadas a partir de Leandro, uma vez que o enredo faz do protagonista seu centro. É através de suas vivências que se consolida uma perspectiva moral e política. O jovem pesquisador universitário, que não chegou a conhecer o pai, estuda, no Mestrado, a resistência ao regime originada das organizações e partidos de esquerda e radicalizada depois do AI-5, quando se forma, de maneira mais decisiva, a pequena constelação de grupos dispostos a enfrentar com armas a Ditadura. É no jogo das relações familiares, profissionais e, acima de tudo, afetivas, que a personagem incorpora uma espécie de processo crônico de dissolução de suas convicções – pouquíssimas, ambivalentes, sustentadas todas com bastante fragilidade.

O círculo de convivência é restrito. A mãe, torturada pelo tempo e pelos algozes do regime, encontrou na racionalidade rígida e ostensiva uma espécie de remédio para a amargura (nitidamente, apenas um paliativo). Derrotada na política e no amor, sobreviveu à guerrilha e, no fim das contas, terminou como administradora de uma ONG especializada em reivindicar judicialmente reparações ao Estado brasileiro – inclusive para si mesma. Na expectativa de receber sua parte, padece de ressentimentos e se encontra submetida a relações de favor, falsidade e bajulação com os velhos companheiros – alguns deles, convivas do passado guerrilheiro que conseguiram alçar voo, por exemplo, ao Senado da República. Rivalizando com o esteio familiar, Rafael passa boa parte do filme exercitando uma negatividade quase absoluta, assumindo papel denunciante. Como já foi sugerido, seus comentários e atitudes deslocam irrestritamente a esquerda para o campo da mentalidade pequeno-burguesa. Desenhando discursivamente caricaturas sociológicas, o jovem insiste em apartar a classe média esclarecida da realidade dos trabalhadores rebaixados (tratados, igualmente, como caricaturas). Sua atuação, dramaticamente mais estourada, disputa o foco narrativo com os enquadramentos, a montagem e a trilha sonora – recursos técnicos que, vistos em conjunto, geralmente são representativos do estado mental perturbado de Leandro. Por isso, a posição de Rafael serve para clarificar a experiência realçando as camadas do verniz supostamente politizador de certa *intelligentsia* ornamental. Afeito quase que

histericamente à explicitação dos “falsos” compromissos da esquerda com os menos favorecidos, a todo instante coloca contra a parede o suposto grupo da hipocrisia (constituído por ex-guerrilheiros, parlamentares engajados na Comissão da Verdade, intelectuais da academia, o movimento estudantil e outros movimentos sociais contemporâneos). Quem adota sua perspectiva passa a enxergar todos como um bando de dissimulados que, por baixo da nobreza dos valores, escondem no íntimo seus impulsos arrivistas e cacoetes de distinção social – sem dispensar a consciência pesada, permanentemente em culpa. Rafael é uma figura importante na medida em que baliza parte considerável do tensionamento que Leandro vai encampar contra a herança ideológica de sua mãe. Mas, além dele, com menos força, resta ainda Vera (Maria Manoella), uma jovem embotada pelo cotidiano, tomada pelo oportunismo do jornalismo sujo voltado para a fabricação de dossiês políticos e, mesmo assim, esbanjando sensualidade e beleza imprevisas. Aliás, por alguns instantes, ela é a única que disputa a fundo os desejos de Leandro, cujo temperamento castrado, expresso nos gestos e na compleição física, impede a realização.

O esquema geral coloca Leandro em crise, enquanto Marília, Rafael e Vera, por diferentes vias, absorvem as projeções do jovem sem oferecer resolução alguma. Todavia, não bastasse a penúria imaginativa, seu sofrimento ainda é agravado pelo dever de integração ao mundo do trabalho. Dependente da mãe, que usa seus contatos para encaixá-lo em alguma atividade profissional (inserção que se revela sempre provisória), o pesquisador também convive com a pressão ultrajante dos prazos da academia. E, piorando a situação, seu orientador, em vez de ajudá-lo, faz questão de duplicar a carga da cobrança – professor dito de esquerda, mas, na prática, funcionando como um patrão comum. Portanto, é a partir da soma da violência do trabalho com o abafamento subjetivo que o filme se estrutura inicialmente.

A viravolta que instaura o ponto de inflexão na melancolia do protagonista se dá através das descobertas de Leandro sobre algumas passagens da verdadeira história de seu pai. Jairo Mendes (Paulo Cesar Pereio) fora um polêmico cineasta nos anos 70, enquadrado pelo Regime por conta de seu comportamento subversivo (além dos filmes e intervenções artísticas que questionavam politicamente a moral e os bons costumes, fazia sexo em espaços públicos, por exemplo). O chamado “desbunde” lhe rendeu sérios problemas com as autoridades e a censura, mas também a estigmatização por parte da esquerda organizada. Ocorre que Marília, por razões que parecem misturar ideologia política e decepção passional, escondeu do filho toda essa trajetória. Contudo, o

elemento decisivo para que a crise de Leandro atinja o ápice surge com a notícia de que dentro de um presídio no qual eclode uma violenta rebelião estava seu pai – agora velho, há muitos anos desvinculado da arte, e que parou atrás das grades após, supostamente, matar sua própria esposa. Todavia, depois de controlada a insurgência, além dos decapitados, há um pequeno número de presos desaparecidos, entre os quais se encontra Jairo – provavelmente, mais um entre os mortos. É justamente nesse limiar que Leandro experimentará seus pesadelos e alucinações. A verdade, a memória, o desaparecimento, a injustiça, são os elementos políticos condensados na experiência pessoal fracassada, coberta de recalques e carente de identidade. Tanto é assim que no final ele é acometido por um descontrole emocional... Depois de uma batida de carro, após ser ofendido e provocado em seu ponto frágil (a ausência da figura paterna), Leandro assassina com brutalidade o motorista do outro automóvel – esfaqueando sua cabeça contra o asfalto, em movimentos severos e repetitivos, os quais, além de fúria, também trazem à tona a aparência de deleite sexual.

À primeira vista, pensando na obra de Sérgio Bianchi, *Maldita Coincidência* (1979) e *Romance* (1988) são os dois filmes mais próximos de *Jogo das Decapitações*. Inclusive, *Maldita Coincidência* se faz literalmente presente por meio de pequenos recortes – que, no rearranjo da história, simulam imagens de um filme censurado pela Ditadura, feito por Jairo, e que não por acaso se chama “Jogo das Decapitações”. Tais inserções produzem um contraste expressivo – na dramaturgia, na textura e na própria organização formal. Mas o termo de comparação mais adequado indica ser *Quanto vale ou é por quilo?* (2005). A estruturação de ambos os enredos deposita em algumas personagens o desvelamento do processo de ilusão e patifaria a que estão submetidas. O modo com que a continuidade das sequências é interrompida também guarda algumas semelhanças. Em *Jogo das decapitações*, as alucinações e pesadelos de Leandro, geralmente anunciados pela trilha sonora, configuram-se como imagens de ressignificação das cenas, assim como as histórias paralelas em *Quanto vale ou é por quilo?* redimensionam a experiência do presente a partir do passado escravista. Contudo, a afinidade maior entre ambos está na estratégia da composição, a qual se utiliza da experiência particular de uma personagem para construir uma plataforma moral e política. No caso de *Quanto vale ou é por quilo?* o alvo seria nosso tradicional conservadorismo – escravista, embora na atualidade dotado de feição assistencialista e empresarial – enquanto *Jogo das decapitações* atira contra um suposto

pseudoesquerdismo vigente, cuja variação de matizes e tipos socialmente reconhecíveis não é de se ignorar.

Outro aspecto fundamental à obra de Bianchi é sua “*fuga muito pronunciada de qualquer resíduo de esteticismo*”, seu franco desejo de “*expulsar o contemplativo*”. Isso produz rejeições, demarcando um tipo de cinema que cede parte de suas propriedades à encenação teatral¹³⁵. Reunindo todos esses elementos, Ismail Xavier reconhece no estilo de Bianchi certa afinidade com a proposta do teatro épico. Haveria distância crítica, especialmente “*na forma como se emolduram e bloqueiam as cenas, na forma como o autor cita a própria personagem, e como são trabalhados os comentários*”¹³⁶. A questão que se coloca é: até que ponto *Jogo das decapitações* garante este grau de reflexividade e estranhamento ao espectador e, mais do que isso, qual o sentido político que assume a partir do tipo de crítica que desfere à esquerda e à direita?

Em vista do teor de sua ambição politicamente devastadora, a dificuldade de análise em *Jogo das decapitações* é ainda maior do que em *Quanto vale ou é por quilo?*. O apoio no conto “Pai contra mãe”, de Machado de Assis, reforçado também na acumulação crítica desenvolvida em torno da obra machadiana (no caso, a consolidada por Roberto Schwarz), garante maior solidez à desqualificação do assistencialismo das ONGs e da absoluta falta de limites dos oportunistas do grande Capital. Em *Quanto vale ou é por quilo?*, a lógica do favor aparece reatualizada no país através da exploração capitalista da própria pobreza, reverberação histórica que apresenta afinidades com uma seleção de documentos de barbárie que registram, nos termos da lei do século XIX, nossos vícios constitutivos forjados desde a infância colonial. *Jogo das decapitações*, ao contrário, divide sua sustentação nas palavras e cenas tresloucadas e provocativas de Jairo (*Maldita Coincidência*), nas mensagens inscritas no espaço cênico, nas opiniões implosivas de Rafael e na imaginação alucinada e onírica de Leandro.

Sem poupar nenhum recanto da esquerda nacional, o novo filme de Bianchi vive da exacerbação do caráter apelativo, cujo tom reducionista e generalizante acaba resultando do desgaste dos recursos e artifícios mobilizados. O assassinato final é apenas a apoteose de um constrangedor elenco de barbaridades, alegorizadas em alusões sexuais e picos de violência. Mas a busca pelo choque e pela representação polêmica de

¹³⁵XAVIER, Ismail. *Quanto vale um cineasta brasileiro? – Sérgio Bianchi em palavras, imagens e provocações*. Org. Marcelo Soler, São Paulo: Editora Garçon, 2005, p. 40.

¹³⁶Idem, *ibidem*.

conflitos que abrangem a moralidade das relações econômicas, sociais e políticas, através da dramaturgia, da composição dos quadros insólitos, do desenho de som incisivo e das repetições, em vez de fortalecer, esvazia a força do efeito. Tais alegorias, deliberadamente reiteradas e comentadas, muito provavelmente consistem em sintomas. Não são poucos os casos, nem irrelevantes – do ponto de vista estético e político. Ao longo do filme, por exemplo, inúmeras pistas são lançadas ao espectador no sentido de consolidar a imagem de Leandro como um jovem que padece de recalques de ordem sexual. Mesmo assim, o diretor não se furta de registrá-lo dormindo, vestindo moletom, com o pênis protuberante (indicando os impulsos de realização no plano do inconsciente), enquanto na TV o pastor evangélico faz a sua pregação. Uma cena de intenção didática, surpreendentemente ilustrativa, amante da comicidade pela via do exagero, e que serve apenas para tornar mais palpável o que já estava visível. Recursos como esse parecem indicar certa relação do cineasta com seu público, talvez idealizado como recalcado pela normatização da moralidade burguesa, portanto carecedor de uma agressividade sexualmente implosiva – repetindo um pouco as formulações ultrapassadas do Teatro de Oficina, ainda que em outra chave e contexto¹³⁷. Aliás, já naquela época, a propósito de determinados expedientes artísticos pautados pelo escárnio em função das intenções políticas libertárias, Anatol Rosenfeld alertava: a “mera provocação, por si só, é sinal de impotência”¹³⁸.

Combinada ao choque reiterado, também persevera a flexibilidade carente de contornos embutida no modo como os recursos artísticos são organizados em *Jogo das decapitações*, transparecendo certo imperativo de ironia. Mais do que de costume, Bianchi adota um perspectivismo desenraizado que, de tão reflexionante, talvez tenha parte com a indiferença típica daquele que exterminou dentro de si qualquer vestígio de esperança ou laço social consistente e, por isso, a cada tomada, declara guerra permanente ao mundo – talvez reconhecido como o Outro, totalidade unidimensional perversamente integradora, na qual não há espaço para transcendências. O paradoxo está no fato de que, ao compensar em si próprio o ímpeto de diferenciação frente às desgraças, tal ponto de vista se coloca a experimentar com indiferenciação as mais variadas posições de consciência, escorregando para cima e para baixo, de um lado para o outro, na busca de revelação das aparências do Mesmo, enquanto se imagina

¹³⁷ Para uma análise sobre os limites, nos tempos da ditadura, da experiência estética promovida pelo Teatro de Oficina de José Celso Martinez, sugiro o ensaio de Anatol Rosenfeld “O teatro agressivo” (Cf. ROSENFELD, Anatol. *Texto e contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1969).

¹³⁸ Idem, ibidem, p. 56.

autoimune às fraturas, tensões e resistências impostas pela divisão social do trabalho que, salvo engano, permanece real e incidente sobre todos de maneira bastante determinada – incluindo o próprio cineasta profissional que, à margem da distribuição cinematográfica monopolizada, vive uma espécie de tempestade particularmente (in)suportável. Não obstante, esse modelo de imaginação negativa é capaz de positivar tudo, pois, mesmo tratando de matéria social e política, fá-lo em acordo com certos modos idealistas de figuração. Num dado momento, em *off*, a voz de Jairo anuncia: “*Jogo das decapitações* é uma alegoria reacionária”. Não deixa de ser verdade. Ocorre que com as pedras de suas ruínas uma estrada moral é pavimentada. Na cena em que a conversa de Leandro com seu orientador é inviabilizada pelas marteladas de um pedreiro, temos na insubordinação do trabalhador braçal diante da truculência do professor, por exemplo, uma forma de equivalência (como se o desprezo pelos ritos da produção do saber por parte do operário fosse apenas uma expressão rude de um modo reprovável de ação que também se manifesta na intolerância do acadêmico de esquerda em relação à brutalidade imanente às tradições de execução do trabalho na construção civil). O jogo, portanto, é especular, e, ainda que oponha as formas braçais e intelectuais de trabalho, encontra na indiferença mútua dos trabalhadores díspares seu denominador comum, realçando a corrosão dos modos de sociabilidade independente da condição material.

Mas o dispositivo de espelhamento indiferenciado não reside apenas na representação das atitudes das personagens em cena, visto que absorve o tratamento sonoro e imagético, contaminando o princípio narrativo por inteiro. Há um conjunto de sequências que convergem nesta direção, expostas nas primeiras partes do filme, e que depois serão retomadas em nova estilização, na condição de imagens do inconsciente de Leandro. Trata-se dos quadros que registram o jovem acompanhando pela televisão um bando de leões devorando suas presas. Em seguida, junto da mãe, os dois observam as imagens de duas cabeças decapitadas durante uma rebelião, enquanto os demais presos fazem suas reivindicações diante das câmeras das grandes empresas de comunicação, parasitárias do espetáculo de violência. Em outro momento, Marília aparece dormindo na sala, quando novas imagens dos presídios são transmitidas pela TV. E, por fim, arrematando a combinação, assumindo figuração surrealista, Leandro aparece imerso no interior de seu pesadelo, vagando entre as celas e os presos insurgentes, até deparar com sua própria cabeça decapitada, por sinal, entregue em mãos por Vera, cuja aparição é ao mesmo tempo soturna e lasciva. Caso pensado ou maldita coincidência, o fato é que as

sequências trazem à tona uma passagem que abre um dos ensaios seminais do crítico Roberto Schwarz – quando moço:

*Assim como nos leva a savana, para ver um leão, o cinema pode nos levar ao Nordeste, para ver retirantes (...) O espectador é membro protegido da civilização industrial, e o leão, que é de luz, esteve na mira da câmera como podia estar na mira de um fuzil*¹³⁹.

Embalada pela versão desenvolvimentista de “Dindi”, *classic cosmopolitik* da bossa nova, depois de algumas doses de uísque, Marília cochila enquanto policiais militares recolhem os restos dos presidiários que trucidaram uns aos outros na rebelião. Antes disso, mãe e filho acompanham no conforto do sofá o registro televisivo de duas formas de violência bastante distintas – os leões contra suas presas e os presos entre si. A cena é posta nas salas – das casas e do cinema. Assim, uma questão se coloca: o modo como Bianchi trata suas personagens e o peso que sobrecarregam, além de trivializar o dispositivo do choque, não conforma uma figuração moralmente depreciativa e redutora dos fatores sociais que tornam a condição humana – para além da parte animal – ainda mais complexa, especialmente quando se trata dos que não representam a classe proprietária? Os mesmos detentos reaparecem nos pesadelos de Leandro, mas a combinação do conjunto é sugestiva, fazendo com que os espelhamentos produzam duplos que se retroalimentam: os leões e os presidiários, estes e Leandro e, portanto, o filho e o pai, que também estava aprisionado, mas também a mãe, podendo assumir o papel de Vera... Entretanto, se de um lado a aberração dos delírios do protagonista em meio às cabeças decapitadas e à música sentimental denuncia a reificação traumática e naturalizada da catástrofe social realizada pelos noticiários da TV, de outro não perpetua a reprodução da mesma naturalização – em nome de certa contraposição à hegemonia da estética ilusionista própria do naturalismo, desta vez no cinema, exatamente como a mira de um fuzil?

Fazendo um balanço meramente temático de *Jogo das decapitações*, há erros e acertos. A crítica contundente à preservação da impunidade dos terroristas do Estado, à capitulação da parcela da esquerda que aceita as indenizações como um cala-boca (a qual não pode ser generalizada), à transformação do PT em partido comprometido com a ordem, à violação da dignidade dos corpos negros e pauperizados no interior dos

¹³⁹ SCHWARZ, Roberto. “O cinema e *Os Fuzis*”, in: *O pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978 (2ª Edição), p. 27.

presídios, à precarização profissional dos jovens universitários, de fato, são pontos que elevam o interesse crítico em torno do filme. Porém, a bestialização indiscriminada dos indivíduos, a relativização do poder letal do Regime Militar, o reducionismo na compreensão dos movimentos e pensamentos da esquerda contemporânea e, talvez, com relevo mais decisivo, a sustentação realçada de certo *apartheid* distanciador dos intelectuais de esquerda em relação às camadas populares supostamente mais genuínas, contorcem a direção do filme para o campo reacionário. E não se trata de um reacionarismo simples. O golpe de 64, por certo, figura como um dos capítulos inaugurais de um processo maior e vitorioso de “contra-revolução nos trópicos”. Entre nós, não seria exagero afirmar que a Ditadura operou e foi operada, por vezes cirurgicamente, na condição de reunião de forças políticas civis e militares cujos interesses de dominação foram articulados para garantir, entre outras coisas, uma permanente desmobilização de pessoas comuns. Menos em função de um suposto perigo iminente (característico dos discursos em disputa que marcam o período da Guerra-Fria) e muito mais no sentido de gerenciar com eficácia toda sorte de riscos, “*o tratamento de choque que partiu ao meio o tempo social brasileiro*”¹⁴⁰ durante a “contra-revolução” se consuma, para além do Regime Militar, na extinção do “*poder formativo da política enquanto dimensão primordial do encaminhamento das expectativas humanas*”¹⁴¹ – nos termos do debate em torno de 64, repertoriados por Paulo Arantes. Pensando a dimensão do fenômeno e o sentido das consequências, numa única imagem, um percurso de meio século de decapitações (literais e figuradas), em escala supranacional. Novo tempo em que, no âmbito local, de acordo com Roberto Schwarz, “*a dívida histórico-social com os de baixo – talvez o motor principal do pensamento crítico brasileiro desde o Abolicionismo – deixou de existir*”¹⁴².

É certo que o filme de Bianchi toma partido discreto e favorável ao “desbunde” no acerto de contas que pretende travar com a esquerda dita “careta”. Nessa toada, também resgata algo do cinema marginal e, por outra via, da linguagem do velho e do novo horror brasileiro – inspirado na escatologia cômica de José Mojica Marins e nos elementos expressionistas presentes em *O invasor* (Beto Brant, 2001), *Os Inquilinos – Os incomodados que se mudem* (Sérgio Bianchi, 2009), *Trabalhar Cansa* (Juliana Rojas

¹⁴⁰ARANTES, Paulo. “1964”, in: *O novo tempo do mundo*, p.299.

¹⁴¹GRANDIN, Greg, *The Last Colonial Massacre: Latin America in the Cold War* (Chicago, University of Chicago Press, 2004), apud. Arantes, Paulo. Idem, ibidem, p.294.

¹⁴²SCHWARZ, Roberto. “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”, in: *Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 78-79.

e Marco Dutra, 2011) e *O som ao redor* (Kleber Mendonça, 2013). Mas, ao contrário deles, a fatura ambivalente cristaliza pulsões ainda mais regressivas. Se é verdade que o cineasta maldito incorporou como poucos a melancolia que submerge após o sentimento de morte do mandato popular que os cinemanovistas atribuíam a si próprios durante a década de sessenta, também não deixa de ser verossímil que sua última realização cinematográfica talvez tenha dado mais alguns passos – no caso, moralistas – a caminho da distopia (atentemos ao detalhe da adjetivação do *slogan* criado por Jairo: “patrão sacana tem que viver com medo”). A catástrofe está no DNA artístico bianchiano, desde sempre organizado fora dos padrões distópicos identificados por Lúcia Nagib a propósito do cinema nacional recente¹⁴³. No entanto, agravando a fórmula de *Cronicamente inviável*, o cineasta parece refazer seu diagnóstico social repetindo a nota negativa do beco sem-saída: a perda do horizonte político de superação é irrevogavelmente combinada à desqualificação moral dos trabalhadores (incluindo no pacote os próprios intelectuais de esquerda). Paulo Martins (Jardel Filho), atualmente o grande totem de *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), padecia de mal semelhante. A falência das expectativas em torno de um líder aglutinador das massas, figura paterna libertadora, e que no filme de Glauber Rocha culmina com a vitória de Porfírio Diaz (Paulo Autran), junto com o olhar truculento e oligárquico da intelectualidade em relação aos pobres, constituem o sentido de arruinamento político que, ganhando novos tons em *Jogo das decapitações*, permanece vigente. Jairo Mendes representa a paternidade libertária reprimida pelas ditaduras do Regime Militar e da Nova República, desde sempre incompreendido e desprezado pelo populismo esquerdista. Assim como, no desenho do intelectual de esquerda, Bianchi mantém generalizados os traços predominantes que reforçam o caráter conservador que Ismail Xavier decifrou na figura de Paulo Martins, a “*veia autoritária que denuncia o filho dileto das elites, na figura do militante*”¹⁴⁴.

Em 1967, o que em *Terra em Transe* se colocava como objeto a ser criticamente examinado, a partir de uma personagem específica, transformou-se em *Jogo das decapitações* no próprio princípio narrativo. A depreciação é absoluta. Sequer a figura de Jairo (Bianchi no espelho?) mantém o polo contraditório – visto que sua pálida heroicidade não se encontra nas virtudes combativas da ordem discerníveis no tempo

¹⁴³ NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

¹⁴⁴ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 121.

presente, mas no amor disfarçado e incondicional às aventuras, tragédias e injustiças que o acompanharam do início ao fim. Leandro, que poderia formar alguma perspectiva mais elaborada diante do mundo de desgraças que o cerca, de antemão está atado à regressão psíquica determinante de suas percepções, enquanto o escopo geral do filme faz da corrosão das moralidades de diferentes espécimes de “proletas” – figurados como um exército de linchadores em potencial – seu quadro político contundente, pessimista, mas um tanto reducionista do contemporâneo, retumbante diante do silêncio que assume frente às elites proprietárias. Fenômeno curioso, compatível, em alguma medida, com o cinismo moralizante da indignação que caracteriza a última década – o qual vem sendo abertamente mobilizado por setores organizados da extrema-direita nacional pró-imperialismo que surgiram em reação às insurgências de 2013 com os ataques da integração verde-amarela e terminaram por instalar um golpe que se pretende pior do que 1964. Teria a desilusão do artista impulsionado de vez sua imaginação para o confortável cômodo da desobrigação? O século XX nos ensinou que, em momentos de sofrimento social explosivo, carregado de crises de consciência e perseverança nas latas de lixo, além de encarar os extremos, a invenção das saídas coletivas jamais pode prescindir da crítica e da luta – radicais – contra a exploração do trabalho.

Capítulo 3

IMAGINAÇÃO E EXPLOSÃO

3.1 Intenções “subversivas”

Correndo em paralelo à filmografia que proliferou ao longo da era Lula, uma nova geração de cineastas buscou superar o *melodrama como estrutura de imaginação*. Com exceção de *Serras da Desordem* e, em menor grau, *Peões* e *Cronicamente inviável*, a amostragem de filmes criticamente trabalhados até aqui, muito embora relativamente pequena, não deixa de evidenciar certa impregnação dos gêneros tidos como clássicos da indústria – seja o *western*, o *thriller* ou o *film noir*. Embora configurando posicionamentos à direita e à esquerda, o sentido mais amplo desse fenômeno foi colocado em xeque pelos cineastas autodeclarados como radicais¹⁴⁵. Diferente da maioria das produções que tratamos nos capítulos anteriores, a assimilação das matrizes da indústria audiovisual, quando ocorreu, serviu para desbaratá-las artisticamente, rebaixando com veemência sua legitimidade cultural.

Do cinema nacional de público intelectualizado – portanto, restrito – podemos destacar dois filmes pernambucanos considerados “ardilosos” e do ponto de vista de alguns até mesmo *indolentes*. *Um Lugar ao Sol* de Gabriel Mascaro e *Pacific* de Marcelo Pedroso formam uma dupla cujo caráter de complementaridade merece ser ressaltado; lançados em 2009, os documentários se mostram orientados à denúncia e difamação das parcelas tidas como “privilegiadas” da sociedade – os milionários que habitam as melhores coberturas e as camadas médias que chafurdam nas modalidades de entretenimento mais exploradas pela indústria cultural¹⁴⁶. Pervertendo a lógica de

¹⁴⁵ A propósito do filme *A Vizinhança do Tigre*, o cineasta e dramaturgo Thiago Mendonça (por sinal, representante de peso da nova geração de cineastas insurgentes) elaborou em sua resenha uma excelente síntese que concentra não apenas uma leitura do arco ideológico hegemônico do cinema da era Lula, mas, especialmente, do espírito de ruptura que movia – e continua movendo – as produções de timbre mais radical: “Nunca fomos tão colonizados. Colonizados pelas narrativas norte-americanas (vide os pastiches de filmes de ação), colonizados pela estética televisiva (vide as globochanchadas que afloram nos cinemas com beneplácito do Estado), colonizados pelas formas narrativas complacentes do mercado de filme de arte (vide toda uma produção de filmes inofensivos, preocupados em seguir os modismos dos festivais europeus contemporâneos). Nos três casos filmes formulados de fora para dentro, a partir de modelos e conceitos impostos pela estrutura proto-fascista da indústria cultural, em suas facetas de comércio puro ou de “biscoito fino” para a elite bem pensante”. (Cf. MENDONÇA, Thiago. “A Vizinhança do Tigre: um filme de Affonso Uchôa”, in: *Revista Zagaia*, n.3, edição 2015. <http://zagaiaemrevista.com.br/article/a-vizinhanca-do-tigre/>).

¹⁴⁶ Pode-se dizer que *Pacific* é meticulosamente talhado com vistas à implosão do imaginário imperialista celebrado por um dos maiores *blockbusters* hollywoodianos, o estrondoso – e patético – *Titanic* (James Cameron, 1997). A “coincidência” na verdade é beneficiada pela própria estratégia de *marketing* da empresa que oferece como produto aos seus consumidores, além do nome da embarcação, um cardápio de *fast-food* que varia do *axé music* à *Broadway*, em contexto de franca precariedade. Como variação do imaginário destrinchado anteriormente a partir de *Tropa de Elite 2* (Paz é Guerra), o ‘pacífico’ se confunde com o ‘titânico’ no sentido de vender o amor incondicional à cultura industrialmente fabricada pelo *Deep State* dos Estados Unidos.

exaltação dos economicamente “bem-sucedidos” os filmes pernambucanos se colocam como reveladores dos *vícios de classe* próprios dos endinheirados e dos arrivistas, propondo a exposição “subjativa” e em certo sentido “atrevida” de enormes *paisagens de vazio*, onde a visão plena de tudo proporcionada pela vista das nuvens se revela tão embotada quanto a boçalidade daqueles que, a bordo de rebaixados cruzeiros marítimos, celebram a si mesmos. É verdade que a forma dos documentários apresenta desigualdade em função do próprio material; enquanto *Um Lugar ao Sol* é em grande medida “governado” por seu diretor, *Pacific* parte de registros de terceiros. Ainda assim, o comportamento de diferentes setores da burguesia (a alta e a média) termina parcialmente decifrado em função dos desejos de supremacia que cultuam.

Seja pelo dispositivo construído a partir da visão das personagens, seja pelo ardil utilizado para engambelar os próprios atores, o posicionamento dos dois cineastas é indiscutivelmente contra-hegemônico: ao mesmo tempo em que buscam enfraquecer as imagens do cinema imperialista (as torres de Manhattan, os navios em alto mar...), exibem a histórica miséria que habita o crânio de duas frações das camadas reacionárias brasileiras. A perspectiva política que norteia a montagem de *Pacific* é muito bem-sucedida nas revelações que apresenta, concentrando extratos da mentalidade de uma faixa social disposta a parcelar um pacote turístico à ilha de Fernando de Noronha; o autoengano das personagens fica explícito no modo como exaltam sua própria fantasia – decalque do estilo dos magnatas, muito embora indisfarçavelmente inferior, além de fugaz. Por sua vez, *Um lugar ao Sol* atinge a intimidade dos moradores das megacoberturas ao transformar seus depoimentos – ingenuamente cedidos – em verdadeiros libelos contra a classe dominante; aquilo que em situações corriqueiras assumiria caráter inconfessável passa a ser dito com ares de trivialidade.

Com efeito, os filmes são exemplares de um fenômeno maior e bastante peculiar que se expressou com força no documentário nacional a partir dos anos dois mil¹⁴⁷. Mas

¹⁴⁷ No artigo “Um filme de”: *dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental*, Ilana Feldman explora certas dimensões dessa produção que inclui a perspectiva dos próprios personagens enquanto autores das imagens dos filmes. Em nota de rodapé a pesquisadora faz uma ressalva: “O gesto de delegar a câmera ao personagem do documentário não é recente em nossa cinematografia, como ocorre em *Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971), no qual as imagens filmadas pelo personagem principal foram montadas “sem qualquer interferência do realizador”, como informam os créditos iniciais do filme. A esse respeito, ver “A voz do outro”. In: BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. Companhia das Letras, 2003. p. 119. Como destaca: “Importante notar que, de lá pra cá, tal gesto começou a ser largamente difundido a partir das oficinas de vídeos e dos projetos sociais de formação audiovisual que tiveram início a partir dos anos 1980, como o “*Vídeo nas Aldeias*”, projeto precursor na área de produção audiovisual indígena no Brasil”. (Cf. “Um filme de”: *dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental*, in *Revista Devires*, Belo Horizonte, v.9, n.1, jan/jun

para além da agressividade frente às camadas médias e os de cima, *Pacific* e *Um Lugar ao Sol* realmente explicitam certos elementos que compõem parte da energia autoritária que tomou conta do país. Os consumidores do arremedo de cruzeiro marítimo exibem a euforia de um *glamour* literalmente abstrato, enquanto os novos ricos ou herdeiros que habitam as coberturas dos arranha-céus carregam na “estilística” das palavras e dos gestos certa estetização da política que, levada às últimas consequências, apresentam-se como princípio de uma das bases amplamente exploradas pelo nazifascismo que emerge nas décadas 20 e 30 do século passado e se enraíza nas estruturas societárias erigidas a partir do fim da Segunda Guerra Mundial¹⁴⁸ – sendo a fase neoliberal “inaugurada” por Margareth Thatcher o marco do período de maior disseminação e capilarização da lógica que, como vimos, vem se afirmando como a “tecnologia social” mais eficiente de gestão militar da vida que a era capitalista já pôde experimentar. Diga-se de passagem, militarização muito mais difusa do que se poderia imaginar. O sentimento de soberba dos que acreditam estar acima de boa parte das sanções objetivas (basicamente as de ordem material ou repressivas, especialmente as que se realizam por parte do Estado e suas milícias “extraoficiais”) aparece de modo desbragado no esteticismo de grau quase zero, aferrado ao imediato da percepção diante do espetáculo de barbárie. A combinação da *vontade permanente de tirania* “disfarçada” de privilégio (fruto do “acaso” garantidor de uma suposta potencialização sensorial) está no depoimento do casal *high society* carioca em *Um Lugar ao Sol*, embora o terrorismo implícito no discurso apareça diluído na fruição de uma espécie de *dasein* “naturalmente” brasileiro:

Dondoca – *O Rio de Janeiro é um privilégio e eu sou mais privilegiada ainda porque, realmente, eu sempre morei olhando por cima... Olhando por cima, quer dizer: eu vejo as coisas, assim, meio que como se eu tivesse até, sei lá, pertinho do céu, mesmo... Eu fico brincando que a gente leva um lance de escada aqui em casa pra chegar... Porque a gente consegue ver as coisas bonitas do Rio de Janeiro. Apesar de você ter muita coisa, muita... A própria Dona Marta [favela] aqui do lado, eu tava contando até pra Gabriela... Ela mudou de cor. Dona Marta hoje em dia é uma coisa, assim... Que parece, assim... Uma caixinha de brinquedo! Porque ela é toda*

2012, p. 53). Ocorre que esse resgate não deixa de ser sintomático de uma tentativa de ruptura com certa padronização do documentário brasileiro, desde os anos 90 enraizado no formato televisivo e quase que inteiramente organizado por meio de entrevistas um tanto convencionais.

¹⁴⁸Ainda que conformado aos ditames da estrutura melodramática, o filme francês *A Questão Humana* (Nicolas Klotz, 2007) conseguiu figurar com bastante eficácia a transposição da herança nazifascista ao mundo corporativo que define em grande medida o neoliberalismo como racionalidade reproduzida socialmente, sugerindo uma espécie de internacionalização das novas teorias de gestão empresarial que no frígido do início do século XXI passam a sofrer, de fato, exames críticos cada vez mais contumazes em vista do sofrimento que produzem.

colorida, ela é toda pintadinha, sabe? E você vê toda uma evolução, assim, do Rio de Janeiro, mudando... A vista mudou, né Jorge? Nesses anos... Esses prédios não existiam na época do Jorge. Eu já peguei os prédios aqui... Você sente a paisagem dando uma mudança muito grande, sabe?

Jorge: *Você não tinha antigamente as balas trancejantes (sic)...*

Dondoca: *Ah sim, é lindo! A gente tem “fogos” quase que diariamente! Da Dona Marta ali pro cemitério, sabe? É lindo! Super bonito (risos)...*

Jorge: *Balas trancejantes (sic), é um negócio...*

Dondoca: *É meio trágico, mas muito bonito (risos).*

(Corte)

Dondoca: *Eu não sei que tipo de relacionamento têm as duas gangs, entendeu? Mas eles trocam tiros e as balas são coloridas...*

Jorge: *Trancejantes (sic)...*

Dondoca: *Elas mostram o caminho delas...*

Jorge: *Como se fosse um foguete!*

Dondoca: *Eu tava uma vez no computador com a minha filha às seis horas da tarde, num domingo, aí eu falei, “Fernanda, escuta só”, e ela falou, “o que mamãe?”. “Escuta só”... Bom... Um tiroteio, com “Socorro, socorro!”... Eu falei, “tem alguém sendo assaltado, tá acontecendo alguma coisa”... Ali embaixo, no Humaitá, uma pizzaria, teve até assassinato, mataram, tudo... Mas... Quer dizer: a gente não está perto dessa violência, por incrível que pareça...*

Jorge: *A gente está falando de um quilômetro...*

Dondoca: *Mas é incrível! Escutava como se fosse aqui na esquina, sabe? Então... Mas isso não é uma coisa visual, é literalmente auditiva (risos)... Mas o fato de você estar em cima... Você tem essa capacidade de escutar e participar de coisas que... Acho que quem está mais embaixo não consegue ter isso, entendeu? Essa coisa do som, sabe? É muito interessante porque nem é só o visual, né? O som também... É uma coisa que eu acho que a gente vivencia muito estando em cima.*

(Corte)

Jorge: *Mas se você quer uma definição sobre cobertura, eu vou te dar uma coisa que eu acho: sabe a definição que você aprendeu no colégio de ilha? Ela tá errada... Ilha é um pedaço de terra cercado de água por todos os lados... É o que eles te dizem. Eu digo que tem menos um que é o por cima... A cobertura é a mesma coisa, você tem uma outra dimensão: é o por cima.*

No bojo dos extratos sociais mais elevados o que se manifestava em 2009 como busca exasperada por compensações imaginárias e distinções – esdrúxulas – de classe diante do “prenúncio” de guerra que ameaça a burguesia carioca indiciava um desconforto que, de modo avassalador, explodiu e se expressou como ódio a partir de 2015, culminando, entre outros fenômenos, no engajamento particularmente intenso dos remediados e endinheirados durante as eleições de 2018. A repetição da expressão “coisa” por parte das personagens, assim como o sentido que assume em suas falas, revelam a relação de absoluta incapacidade de compreensão da situação do lumpemproletariado que se multiplica nos morros e subúrbios da “cidade maravilhosa”. Por outro lado, a consciência proporcionada pelo cineasta acerca da irracionalidade dos inimigos por certo servirá aos combates do futuro muito mais do que servira anos atrás, no momento de execução do filme. Mesmo não havendo dados para afirmações inteiramente seguras, há sinais indicativos de que a “ilha de fantasia” dos que vivem suspensos no ar terá de ser fortificada em patamares inauditos, muito maiores (talvez, mais vulneráveis) dos que os exigidos para a manutenção dos quatro séculos de escravidão. Em todo caso, se é verdade que *Um Lugar ao Sol* e *Pacific* perdem em termos de densidade dramática quando cotejados ao grupo de ficções empenhado na crítica ao processo de modernização conservadora supostamente reativado como neoliberalismo ou neodesenvolvimentismo ao longo da era Lula (aqui, me refiro a *Quanto vale ou é por quilo?*, *Os Inquilinos*, *Trabalhar Cansa*, *O som ao redor* e *Que horas ela volta?*), também é verdade que a matéria bruta que colocam em cena talvez seja ainda mais representativa do caráter ilusório e objetivamente insustentável de qualquer projeto de conciliação de classes no Brasil.

* * *

Semelhante ao que ocorre com os dois pernambucanos há uma dupla de filmes mineiros produzidos recentemente que, por assim dizer, conversam estabelecendo certa complementaridade, ainda que em tensão: *A Vizinhança do Tigre* (Affonso Uchoa, 2014) e *Baronesa* (Juliana Antunes, 2017) podem ser encarados como uma espécie de díptico cujos pontos de convergência ou analogia estariam tanto na imersão territorial que implicam quanto na desconstrução da estigmatização social que recai sobre os moradores das periferias. Ambos oferecem abordagem refratária à chamada “cosmética da fome” verificável nas megaproduções que fizeram das favelas do Rio de Janeiro e

das metrópoles brasileiras em geral o espaço “privilegiado” para a construção de narrativas ideologicamente direcionadas à bestialização dos pobres. Como vimos anteriormente, os efeitos dessa assimilação da estética hollywoodiana, bem como seus dispositivos principais, podem ser enquadrados como parte de um movimento estético e político que encontra em *Cidade de Deus* seu modelo de ficção cinematográfica primeva, representativo de uma guinada que fez escola. É justamente contra essa corrente que *A Vizinhança do Tigre* e *Baronesa* se posicionam; de fato, mostram-se comprometidos com a realidade social que escolheram investigar, afirmando outra sorte de elaboração artística ainda mais radical do que a “ficção engajada” que analisamos até aqui.

As correlações entre os filmes podem ser dispostas em diferentes níveis. Com enfoque nos enredos, nota-se que o arranjo afrouxado dos acontecimentos, aproximando-se de uma espécie de ausência de progressão dramática, resulta da carência de movimento que impera no próprio ambiente. As personagens se apresentam como se padecessem de um mesmo mal: o sentimento de estarem literalmente à deriva, destituídas da possibilidade de assumirem projetos capazes de superar as determinações materiais e territoriais que se impõem. Em *A Vizinhança do Tigre*, as personagens de Juninho (Aristides de Sousa), Menor (Maurício Chagas), Neguinho (Wenderson Patrício), Adilson (Adilson Cordeiro) e Eldo (Eldo Rodrigues) são consumidas pelo tempo de ocupação ou de “lazer”, sendo a monotonia, em função do tratamento propositalmente “lentificado” que o filme confere, o elemento representativo da dinâmica social concretamente estagnada. Os trabalhos domésticos, os bicos ou o próprio crime se revezam com “brincadeiras de mão”, drogas, dança, melancolia – quase sempre sintomas de desejos não plenamente nomeados. Oscilando entre o silêncio e os lampejos de autoafirmação por meio da violência e da música, a vida se expressa como repetição e ausência de perspectivas, delimitando uma espécie de *zona de espera permanente*¹⁴⁹; confinados territorialmente e adaptados a um sistema de relações sociais confusas e entediantes, os jovens vivem no “presente perpétuo” tendo como única certeza a impossibilidade de qualquer mudança realmente significativa, com duas

¹⁴⁹ Analisando variadas expressões do que alguns estudiosos chamam de novo regime de historicidade (marcado pelo fenômeno do “presentismo”), mas, tratando especificamente da experiência social nos chamados territórios da exceção, escreveu Paulo Arantes: “*Sobreviver ali é antes de tudo aprender a esperar, mas não esperar sem mais, porém numa zona de não-direito onde cresce o poder punitivo, cuja microfísica, como estamos vendo, irradia por toda parte onde flutuam essas populações transitando por fronteiras críticas, terras de ninguém onde a vida se arrasta no meio viscoso de uma perspectiva por assim dizer sem horizonte*”. (Cf. ARANTES, Paulo. “Zonas de espera”, in: *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 177).

exceções que não deixam de replicar aquilo que de antemão se coloca cotidianamente: o encarceramento ou a morte. Desse ângulo, como um infinito dia quente e sem brisa, a mesma ambiência de temporalidade paralisada, escorrendo em vão entre os dedos, faz presença em *Baronesa* – contudo, enfatizando a perspectiva da *mulher lumpemproletarizada* e suas estratégias de sobrevivência em meio à hostilidade imperante.

Outra característica comum aos filmes é o tratamento acurado da fotografia – pictórico, a bem dizer – assim como o papel exercido pela iluminação e pelo ritmo da montagem. Além da recorrente duração distendida dos planos, quase que literalmente construtiva de quadros, nota-se certo interesse em figurar o espaço e os corpos que, em muitos aspectos recorda as cores, a luminosidade e as composições cênicas que o pintor Almeida Júnior soube elaborar como ninguém¹⁵⁰. A aproximação é francamente plausível, mas, ao mesmo tempo, não deixa de causar estranhamento. De um lado, “*o jeito do homem se apoiar no instrumento, sentar-se, segurar o cigarro entre os dedos, manifestar no corpo largado a impressão de força cansada*”¹⁵¹; de outro, o hiato histórico que separa a realidade do homem do campo dos fins do século XIX perante as populações urbanas e periféricas do início do século XXI. Isso dá o que pensar, principalmente o retorno imprevisto do “*contraste entre a aridez do ambiente e a relativa serenidade do caboclo*”¹⁵². Em todo caso, problematizando a afinidade estética, impossível desconsiderar o contrassenso que, em vista da distância dos contextos não deixa de ser gritante – ou, ao menos, deveria ser. Afinal, estamos falando de um país que nos tempos de Almeida Júnior claudicava diante do projeto (até certo ponto progressista) de se transformar em Nação, sendo o *Brazil* contemporâneo o resultado malfadado de três ciclos de desenvolvimentismo (1930-1964, 1964-1985 e, em escala rebaixada, 2002-2016). Muito embora herdeiros de diferentes etapas do capitalismo brasileiro, os “caboclos” e “caboclas” de Almeida Júnior, Affonso Uchoa e Juliana Antunes parecem sustentar dentro da tela certa passividade diante da experiência incivil que os cerca. Ocorre que no caso do pintor o fenômeno era próprio de um nacionalismo

¹⁵⁰ Devo esta comparação a um breve comentário do professor Paulo Arantes, durante debate no Seminário das Quartas acerca de *Baronesa*.

¹⁵¹ A passagem se refere à pintura *O violeiro* (Almeida Júnior, 1889) mas cai como uma luva se observarmos os gestos dos rapazes em *A Vizinhança do Tigre* e das moças de *Baronesa*, acoradas enquanto fumam seus cigarros ou lixam suas unhas, dispostas “preguiçosamente” nas quinas das portas. Cf. SOUZA, Gilda de Mello e. “Pintura brasileira contemporânea: os precursores”, em *Exercícios de leitura*, p.276.

¹⁵² NAVES, Rodrigo. “Almeida Júnior: o sol no meio do caminho”. In: *Novos estud. - CEBRAP, São Paulo*, n. 73, p. 135-148, Nov. 2005, p 137.

ainda impotente, afirmado, entre outros elementos, pela intensidade luminosa externa às personagens e pelo caráter pitoresco de seu regionalismo¹⁵³. No caso dos cineastas mineiros, o aparente descompasso entre situação histórica e expressão artística revela no fundo certa continuidade – um tanto abafada – do atraso nacional e da sobrevida de traços da cultura rural no meio urbano, contudo, sem descambar para o pitoresco e tampouco fazendo uso da exploração comercial que estigmatiza o meio e a subjetividade do lumpemproletariado das periferias. Ao contrário, mesmo quando os conteúdos mais enfáticos da indústria cultural aparecem (por meio da música, da dança ou dos recursos de “embelezamento” pautados pela moda – como a pintura das unhas e os cortes de cabelo), há sempre um tom de inadequação e rebaixamento frustrantes, sobretudo se confrontados à assepsia e ao ideal de *glamour* que materialmente apenas as camadas abastadas conseguem atingir¹⁵⁴.

Quando observamos o desempenho das personagens em vista da mensagem transmitida em cada um dos filmes, ganham destaque as atuações de Eldo em *A Vizinha do Tigre* e de Andreia em *Baronesa*; no fundo, elas encarnam o deslocamento sutil da paciência “cabocla”, *passividade de espera* que via de regra se sustenta ao longo das tramas muito mais em função dos enquadramentos e do ritmo da montagem do que propriamente pelos diálogos. Nos dois filmes, tal deslocamento é manifesto no fim. Em *A Vizinha do Tigre*, enquanto Eldo toca gaita (toada que recorda um lamento sertanejo) o *movimento* toma conta da cena final, momento em que

¹⁵³ Nas palavras de Rodrigo Naves: “*A pintura de Almeida Júnior desperta o interesse legítimo daqueles que buscavam uma arte nacional preocupada em interceptar a trama de relações que nos singularizava. E a influência do naturalismo e dos vários determinismos ajudou a delinear as correntes que teciam nossa realidade concreta. No entanto, se à arte bastasse o estabelecimento das condições em que surge, muito provavelmente ela não teria razão de ser, já que uma intranscendência de base paralisaria sua potência. A ênfase nas circunstâncias que, bem ou mal, definem uma nacionalidade conduziu todas as tentativas de nacionalismo artístico a uma posição paradoxalmente combativa e impotente, dado que à arte cumpria não ir além de um solo estabilizado que ela ajudava a caracterizar e que, por sua vez, também a estabilizava e pacificava. E uma arte que deve, de antemão, fazer sentido tende necessariamente a contribuir para perpetuar sociedades em que as forças sociais são conduzidas a uma soma zero, pois um culturalismo as dispõe como um mosaico em que os antagonismos se convertem em contrastes próximos ao pitoresco. Boa parte da produção visual brasileira, ao menos até fins dos anos 1960, foi domesticada e diluída por problemas dessa natureza*”. (Idem, ibidem, p. 143).

¹⁵⁴ Um dos exemplos mais definidos se dá em *Baronesa*, especialmente na cena da aula de zumba registrada em cima da laje. Nela, temos um grupo apenas de mulheres periféricas (professora ao centro) dançando *funk* – cuja coreografia simula o gesto de empunhar metralhadoras. Exemplo da mescla do registro documental com o ficcional, parece haver certo diálogo – em tom de desforra – com *Branco Sai, Preto Fica* (Adirley Queirós, 2014), a propósito da cena em que o cantor de *arrocha* (ou “breguinha”) aparece acompanhado de duas dançarinas que, além de oferecerem seus corpos, fazem o *backing vocal* das canções de cunho machista. Por assim dizer uma ironia “feminista” que pretende como resposta “empoderar” as mulheres periféricas de modo mais enfático ao “empoderamento” subjacente à cena desenvolvida por Adirley. O interessante é que em ambos a depreciação da indústria cultural se evidencia pelo “jeitão de gambiarra” que impera na assimilação das mercadorias por parte dos precarizados.

os limites territoriais são rompidos: aquilo que se apresentava como confinamento é transposto por Menor e outros jovens que deslizam pelas ruas montados em seus *skates* aparentemente sem nada a perder¹⁵⁵. Menos incisivo, mas nem por isso destituído de apostas na possibilidade – e necessidade – de redenção dos de baixo, *Baronesa* termina com a chegada da personagem Andreia (Andreia Pereira de Sousa) no diminuto lote de terra do conjunto habitacional que serve de título ao filme; Andreia traça a linha com barbante e enfileira tijolo por tijolo, construindo sozinha a casa futura¹⁵⁶. O movimento do corpo e o da mente representam a concretização do projeto de vida anunciado logo na primeira cena do filme, no instante em que calculava na ponta do lápis os custos da moradia. Um anseio modesto, todavia, resultante de um esforço hercúleo e digno de inspiração – haja vista que, não bastassem as limitações de toda ordem impostas pelo meio e pela situação de informalidade no mundo do trabalho, soma outro peso: existir

¹⁵⁵ É o mais velho deles, Eldo, aquele que presenteia Menor com o *shape*, gesto de empatia e comprometimento que escapa à socialização restrita (e viciada) de afetos confusos que Neguinho e Juninho compartilham. Como observa o dramaturgo e cineasta Thiago Mendonça: “Na imagem final do filme, quando Menor e outros jovens com seus skates deixam seu bairro e ocupam as ruas, são corpos livres, poderosos que nos são apresentados. Corpos combativos que enfrentam a fantasmagoria do Estado. Ao negar as mediações institucionais e os discursos de redenção contemporâneos A Vizinhança do Tigre aponta para um corpo revolucionário e explosivo no porvir”. (Cf. MENDONÇA, Thiago. “A Vizinhança do Tigre: um filme de Affonso Uchôa”, in: *Revista Zagaia*, n.3, edição 2015. Disponível em: <http://zagaiaemrevista.com.br/article/a-vizinhanca-do-tigre/>).

¹⁵⁶ Lincoln Péricles, jovem cineasta do Capão Redondo que integra a geração rebelde que estamos tratando, publicou na *Revista Zagaia* um manifesto intitulado “Por um cinema pedreiro”, o qual transcrevo na íntegra: “Em sua esmagadora maioria, o cinema brasileiro é feito de engenheiros e arquitetos. Eles sabem, com distância, de tudo. Sabem pela mente, intelecto... e só. Claro que devem haver engenheiros e arquitetos com uma formação humana, que sabem ir além, mas ainda pertencem a uma classe e podem ou não serem traidores dela. Falta ao cinema brasileiro um cinema pedreiro. Daquele que na quebrada ajuda a levantar a casa do vizinho e a sua própria. Daquele que sabe ser peça, sabe ser tijolo, consciente de tudo o que circunda essa função. Cinema que saiba ser função*. O pedreiro sabe como levantar uma casa, seu aprendizado vem do corpo inteiro, o que quer dizer que é da mente também, do intelecto. O pedreiro sabe em todos seus poros ser arquiteto e engenheiro, não como condição de uma classe opressora, mas como uma necessidade bruta de levantar um espaço, um lugar, uma coisa. Um cinema pedreiro significa revoltar-se de corpo inteiro contra uma opressão clara, opressão estética-política, opressão ideológica. Um cinema pedreiro virá de uma formação pública em cinema de risco, ou das ruas, não das escolas de cinema e seus esquemas, que formam robôs cineastas para ganhar editais ou trabalhar dirigindo publicidade e vídeo institucional (além de suas vertentes que passam nas telas grandes). Essas escolas continuam com a convivência e apoio de artistas-professores-frustrados, escolas públicas e privadas, formam cineastas e vítimas, que definham nas mãos de produtoras exploradoras e são máquinas de sugar dinheiro e cérebro. É de um cinema pedreiro que surgirá alguma revolução na linguagem, no mundo. ‘Trabalhai para a humanidade. A classe operária tornou-se hoje o único representante da grande, da santa causa da humanidade’, Mikhail Bakunin em *Três Conferências feitas aos operários do vale de Saint-Imier*, maio 1871. Tradução de Plínio Augusto Coelho”. (O manifesto apresenta como nota o sentido em que toma a palavra ‘função’* citando trecho de um rap: “Meu beck, a caixa e o bumbo e o clap / Cresci ali envolvidão qua função / Na sola do pé bate o meu coração / Esse som é do bom, dá uns dois e viaja / Nós somos negros não importa o que haja / O ritmo é nosso trazido de lá / Das ruas de terra sem luzes e pá / O fascínio não morre ele só começô / Das festa de preto que os boy não colô / Sô o que sô vivo aquilo que falo / Meu rap é do gueto e não é pros embalo / Vagabundo, se for pra somar chega aí” *Eu Só Função – Dexter (part Função e Mano Brown) no disco *Exilado Sim, Preso Não*). Cf. PÉRICLES, Lincoln. “Por um cinema pedreiro”, in: *Revista Zagaia*, n.3, edição 2015. Disponível em: <http://zagaiaemrevista.com.br/article/por-um-cinema-pedreiro/>.

sozinha como mulher negra. Mas o elogio à perseverança da fração *inorgânica* (como diria Caio Prado Jr.) feminina é contrabalançado pela cena subsequente: deitado na cama, o corpo frágil do recém-nascido negro, outro rebento da personagem Leidiane (Leidiane Ferreira) entregue ao ambiente hostil e predestinado a existir como mais um no exército de “trabalhadores extermináveis” que se multiplica nas periferias.

Porém, mesmo examinados enquanto um díptico, os filmes apresentam certo desnível – no que se refere às questões que conseguem alcançar. Observando o rumo adotado por Juninho em *A Vizinhança do Tigre*, nota-se uma linha de força diversa do escopo de *Baronesa*. De fato, se destacarmos a trajetória da personagem, isto é, sua fuga do confinamento de Contagem, veremos que ela tem parte com o próprio percurso do cinema de Affonso Uchoa¹⁵⁷. *Arábia* é uma *elegia à classe trabalhadora*; percorre as entranhas de Minas Gerais retomando, em menor escala, o antigo e fraterno movimento de *Macunaíma*. Fora da “zona de espera” urbana, Juninho vaga sem destino na estrada como milhões de proletários que já nasceram condenados ao “exército industrial de reserva”. O *ponto de vista é o do operário* que zanza das fazendas às fábricas, mercadinhos, pensões, cargas, pulando de cidade em cidade, refém dos fluxos e refluxos da empreita capitalista. Ao mesmo tempo, as experiências (de circulação no território e de apropriação do cinema) culminam no olhar mais amplo sobre a condição material e cultural de si e dos outros – fazendo do percurso um estudo da situação e da sensibilidade das camadas subalternas. A trilha sonora de *Arábia* apresenta ainda mais destreza na escolha em estabelecer, ao menos formalmente, diálogo com a “academia” e, ao mesmo tempo, com o “público” proletário apartado das salas e espaços em que “circulam” os debates sobre o cinema “nacional”. Sensível à educação visual e auditiva dos de baixo, *Arábia* distribui “as senhas” de um novo movimento imaginário, comprometido com a elevação da autoconsciência da classe trabalhadora do Brasil – pensada em grande escala, dotada de uma “identidade” generalizável em muitos aspectos.

¹⁵⁷ Tal como Anderson Gonçalves destacou durante a arguição.

3.2 Estética da conspiração: o cinema emergente de Adirley Queirós

O cinema radical da era Lula produzido pela nova geração encontrou nos filmes de Adirley Queirós sua síntese mais bem-acabada. Isso não confere, propriamente, posição de superioridade por parte do artista da Ceilândia. Antes de tudo, o caráter destacado de sua obra se afirma em função do grau de concentração dos elementos estéticos e princípios construtivos que, de um modo geral, abrangem a constelação de intenções reconhecíveis no conjunto dos cineastas mais jovens e afeitos à independência política e cinematográfica. Do ponto de vista artístico, a “invenção” de um *cinema periférico feito por sujeitos periféricos* (ou por seus aliados que optaram por trair a própria classe) trouxe consequências variadas, incluindo impasses. Por um lado, a necessidade de superação das privações de ordem material estimulou processos de redirecionamento da imaginação artística, forçando-a a encarar as condições objetivas e fazendo delas não apenas temas para reflexão e investigação, mas, de modo autêntico, formas de expressão de uma condição concreta, historicamente dada no plano pessoal e no social. Em meio à profusão de filmes favorecidos pelos mecanismos monopolistas de financiamento e distribuição (Globo Filmes, principalmente – o que compromete tanto do ponto de vista ideológico quanto do ponto de vista prático) a única alternativa fora a disputa dos editais de fomento de menor monta, situação esta que, por si só, determinara a condição marginalizada em relação ao *mainstream* da indústria audiovisual nacional e estrangeira (nesse sentido, é possível reconhecer as causas de certa familiaridade com o ímpeto de superação característico da *eztetyka da fome* que Glauber Rocha erguera como bandeira do Cinema Novo em 1965¹⁵⁸); indo mais além, há algo do espírito de ruptura e inauguração característico do vanguardismo modernista da Semana de 1922, o qual, em alguma medida retorna e reverbera décadas depois e serve de parâmetro à

¹⁵⁸ De acordo com Ismail Xavier: “*Da fome. A estética. A preposição ‘da’, ao contrário da preposição ‘sobre’, marca a diferença: a fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras. Abordar o Cinema Novo do início dos anos 1960 é trabalhar essa metáfora que permite nomear um estilo de fazer cinema. Um estilo que procura redefinir a relação do cineasta brasileiro com a carência de recursos, invertendo posições diante das exigências materiais e as convenções de linguagem próprias ao modelo industrial dominante. A carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força da expressão, num estratagema capaz de evitar a simples constatação passiva (‘somos subdesenvolvidos’) ou o mascaramento promovido pela imitação do modelo imposto (que, ao avesso, diz de novo ‘somos subdesenvolvidos’). A estética da fome faz da fraqueza a sua força, transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico. Coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade do subdesenvolvimento a partir de sua própria prática.* (Cf. XAVIER, Ismail. *Sertão-mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.13).

produção cinemanovista e especialmente ao experimentalismo do Cinema Marginal dos anos de 1960 e 1970¹⁵⁹. Por outro lado, em linhas gerais, as diferenças se impõem de maneira inequívoca – dada a ausência dos traços que definiram *o caráter utópico* do Cinema Novo, assim como da *ironia agressiva* e do *esvaziamento narrativo* alcançados pelo Cinema Marginal¹⁶⁰.

Todavia, o ‘lugar de fala’ – e ação – destes cineastas é outro. Nem megaprodução, nem “biscoito fino”, a singularidade da nova geração (sobretudo da obra de Adirley Queirós) está no fato de que sua emergência exige uma espécie de ‘auto-organização’ periférica, motivada pelo desejo de – algum dia – controlar os meios de produção, deter nas próprias mãos seu destino estético e político. E se é verdade que o incremento digital somado às políticas públicas de incentivo à produção audiovisual viabilizaram parte dos meios necessários à inclusão de extratos sociais precarizados ao circuito do cinema nacional, também é fato que o grosso desses recursos “democratizaram” e diversificaram a própria alavancagem ultratecnológica dos gigantes – universalizando linguagens tecnocráticas e criando novos padrões de “alta-qualidade” que continuam reproduzindo o velho sentimento de defasagem que as massas do Sul Global (diariamente embotadas pelas toneladas de mercadoria oriundas de Hollywood, HBO, Netflix, etc.) expressam quando reconhecem e reproduzem como parâmetro suas considerações sobre o “cinema bom” e o “cinema ruim” – isto é, o cinema estrangeiro e o nacional (atualmente, com exceção da China e, por outros motivos, do mundo árabe anti-Occidental). Deste ângulo, no Brasil, a percepção de avanço cinematográfico entre o grande público permanece profundamente ligada aos padrões técnicos imperialistas de

¹⁵⁹ Ainda nas palavras de Ismail Xavier: “(...) o Modernismo de 1920 criou a matriz decisiva dessa articulação entre nacionalismo cultural e experimentação estética que foi retrabalhada pelo cinema nos anos 1960 em sua resposta aos desafios de seu tempo. Foram estas preocupações modernistas que definiram o melhor estilo do cinema de autor, o que resultou na realização de filmes sem dúvida complexos demais para quem pedia uma arte pedagógica. Ou seja, no Cinema Novo e, de forma mais acentuada no Cinema Marginal, a tendência a um ‘cinema de poesia’ favorecia a dimensão expressiva que, sem prejuízo da política e adensando o campo de debate, colocava no centro as determinações subjetivas, a performance do autor, este que Glauber desenhava com a antítese da indústria”. (Cf. Idem, *ibidem*, p. 23-24).

¹⁶⁰ Acerca da produção marginal paulistana, escreveu Paulo Emílio Salles Gomes: “Conglomerado heterogêneo de artistas nervosos da cidade de artesãos do subúrbio, o Lixo propõe um anarquismo sem qualquer rigor ou cultura anárquica e tende a transformar a plebe em ralé, o ocupado em lixo. Esse submundo degradado percorrido por cortejos grotescos, condenado ao absurdo, mutilado pelo crime, pelo sexo e pelo trabalho escravo, sem esperança ou contaminado pela falácia, é porém animado e remido por uma inarticulada cólera. O Lixo teve tempo, antes de perfazer sua vocação suicida, de produzir um timbre humano único no cinema nacional”. Cf. GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória do subdesenvolvimento*, p. 104-105.

imaginação e produção cinematográficas¹⁶¹. Por isso, levando-se em conta que o cinema emergente de Adirley e de seus comparsas enfrenta não apenas a privação material dentro de um sistema local marcado por nivelamentos político-ideológicos e econômicos de marginalização ou prestígio como também a pedagogia audiovisual imposta pelo imperialismo (não por acaso reproduzida pela Globo Filmes), há de se convir que a energia mobilizada para a realização de seus filmes possui algo de extraordinário. Tal aspecto se torna ainda mais notável uma vez que se trata de um cinema – concretamente – precarizado e, ainda assim, amplamente reconhecido nos festivais mais renomados do país e do circuito internacional, especialmente o europeu, repetindo um fenômeno que guarda semelhanças com o cinema nacional dos anos de 1960-70. Como na antiga fábula de Davi e Golias, a evocação de um imaginário redentor dos “pequenos” aparece como motivo recorrente na obra do cineasta da Ceilândia; no entanto, ela se realiza desprovida da exacerbação – abertamente otimista ou pessimista – que, grosso modo, caracterizou o Cinema Novo e o Cinema Marginal. A trilogia *A cidade é uma só?* (2011), *Branco Sai, Preto Fica* (2014) e *Era uma vez em Brasília* (2017) é expressiva desse posicionamento interessado no enfrentamento da desigualdade, onde as desproporções materiais e políticas são colocadas em xeque por meio do resgate da memória e da imaginação insurgente, contudo, sem deixar de trabalhar alguns dos tópicos mais elementares da indústria hollywoodiana.

Contudo, tal trilogia não apenas configura diferentes estágios de consciência – e, por consequência, diferentes posicionamentos políticos. Ela também desenha uma

¹⁶¹ Como uma espécie de “maldição”, pelo prisma do cinema é possível identificar certa atualidade do desconforto que, desde os primórdios, prevalece comprimindo a triade “artista-obra-público” que regulava em contexto problemático, por assim dizer, nosso processo de formação de um imaginário propriamente nacional. Em 1973, a propósito dos obstáculos (materiais e culturais) enfrentados pelo cinema feito no Brasil, escrevia Jean-Claude Bernadet: “*O produtor cinematográfico brasileiro luta para substituir o filme estrangeiro no mercado interno. Em termos empresariais, só há dois caminhos: ou o produtor oferece ao público filmes com elementos que os estrangeiros não podem apresentar, a diferenciação funcionando como atrativo; ou então ele tenta fazer um produto parecido com o estrangeiro e que possa satisfazer no público brasileiro uma expectativa e hábitos criados pelo filme estrangeiro*” (Cf. BERNADET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 149). Curiosamente, *Tropa de Elite 2* (filme que até então emplacava a maior bilheteria da história dos filmes nacionais) parecia instaurar uma nova era na trajetória do cinema brasileiro – como vimos anteriormente, com raríssimas exceções, o *blockbuster* fora recebido pelo público e pela crítica como um produto genuinamente “tupiniquim” e, ao mesmo tempo, esteticamente dotado de qualidades que o colocavam à altura das grandes produções hollywoodianas. A obra de Adirley, especialmente sua trilogia de longas-metragens, se projeta como o legítimo antagonista desse delírio socialmente compartilhado, uma vez que, para além de exercício explosivo de imaginação cinematográfica, faz cinema não apenas como meio de reivindicação do poderio técnico concentrado nas mãos das megacorporações do audiovisual, mas também como forma de contestação dos valores da burguesia e de todo o aparato burocrático que impõe sobre os trabalhadores a dominação capitalista – pervertendo a estética imperialista que, ironicamente, acaba por “assimilar”.

trajetória de ascensão, ápice e involução. Este movimento pode ser observado, pelo menos, a partir de três ângulos. Em termos de engenho artístico, *A cidade é uma só?* esboça a força criativa que encontrará em *Branco Sai, Preto Fica* sua configuração mais original e equilibrada, sendo *Era uma vez em Brasília*, em certos aspectos, uma espécie de decalque em negativo do antecessor. Do ponto de vista do manejo e da combinação do documentário com a ficção, a decalagem verificada no primeiro, causada por certa rigidez na diferenciação dos dois tipos de registro, desaparece no terceiro, entretanto, sem atingir a densidade dramática dos atores/personagens que se verifica no segundo – o que o coloca na condição de ponto-médio. Além disso, avaliando da perspectiva da recepção, com base na relação entre forma e conteúdo, nota-se que a maior facilidade de absorção de *A cidade é uma só?* por parte do público, com pequeno prejuízo em termos de originalidade formal, perde-se quase que completamente em *Era uma vez em Brasília* (um tanto indireto e metafórico), cabendo novamente a *Branco Sai, Preto Fica* o estágio de maior elevação, em vista da síntese que representa se comparado aos dois extremos.

Por outro lado, seria contraditório – levando-se em conta o próprio percurso deste estudo – imputar exclusivamente ao artista aquilo que também tem parte com o processo social. Os filmes foram lançados, respectivamente, nos anos de 2011, 2014 e 2017. Não por acaso, *A cidade é uma só?* expressa, do ponto de vista da esquerda, o clima de fermentação oposicionista ao neodesenvolvimentismo lulista, de empoderamento da juventude e de inclusão de setores da população historicamente alijados da esfera pública que culminou na explosão de 2013 – energia capturada em *Branco Sai, Preto Fica* –, enquanto *Era uma vez em Brasília* acaba por absorver todo o peso do golpe de 2016, o que, em certo sentido, define sua conformação aporética, orientada para a revisão formal e política. Com efeito, o curso dos acontecimentos que alteraram em altíssima velocidade a conjuntura nacional definiu, em larga medida, a configuração de cada um dos filmes. Por esta razão, a parábola invertida que sugerimos acima, cujo vértice seria *Branco Sai, Preto Fica*, não pode ser compreendida sem alguma relativização. Do mesmo modo, aquilo que figura como decalque em *Era uma vez em Brasília*, em relação ao seu antecessor, é também um aspecto mobilizado conscientemente pelo cineasta, no sentido de desconstruir ou ao menos colocar sob suspeição os traços, por assim dizer, abertamente espontaneístas de *Branco Sai, Preto Fica*. Assim, ao mesmo tempo em que a curva de ascensão e queda é útil para a compreensão dos filmes e da própria conjuntura nacional, a linha progressiva,

representativa de uma certa elevação da compreensão do processo histórico e das diferentes formas de expressão dos embates políticos, não deixa de se colocar como hipótese a ser considerada.

* * *

A cidade é uma só? contém em seu núcleo a ideia de ‘projeto’. Seja do ponto de vista das personagens ficcionais, seja do ponto de vista da personagem que concentra a carga documental do filme, o que está em jogo é a contraposição de suas expectativas, desejos e ambições diante dos efeitos do nacional-desenvolvimentismo nas suas duas versões últimas, isto é, o ciclo que caracterizou o período do Regime Militar após o golpe de 64 e o que foi ensaiado ao longo da era Lula. A dimensão particular das vivências não aparece desgarrada do processo histórico mais amplo, todavia, observado dentro de limites territoriais bastante específicos. No plano ficcional, o faxineiro Dildu (Dilmar Durães) se empenha na disputa eleitoral à presidência da República “concorrendo” – sem legalidade alguma – pelo Partido da Correria Nacional (PCN) ao lado de Zé Antonio (Wellington Abreu), desempregado e pauperizado que busca lotes de terra em zonas periféricas extremas para especulação; no plano documental, a história da Ceilândia é resgatada tendo como eixo Nancy (Nancy Araújo), testemunha viva da violência perpetrada pelo Estado durante o Regime Militar no processo de expulsão dos “candangos” do Plano Piloto a partir da implementação da CEI (Campanha de Erradicação de Invasões) – a qual deu origem à cidade satélite conhecida como Ceilândia.

Há certo parentesco entre *A cidade é uma só?* e *Conterrâneos Velhos de Guerra* (Vladimir Carvalho, 1991), especialmente na orientação política determinada à desconstrução da *ideologia do progresso* que durante décadas cobriu Brasília com o manto “sagrado” e “intocável” do desenvolvimento nacional. Por outro lado, o fato de Adirley misturar ficção e documentário, assim como sua preocupação estética com a composição dos quadros – marcada por reiterados momentos em que explora paisagens amplas ou *closes* demoradamente silenciosos – garante uma marca de originalidade. A bem dizer, *A cidade é uma só?* possui dupla filiação, bebendo na fonte da tradição do documentário brasileiro deixada por Vladimir Carvalho como também incorporando os

procedimentos do *cinema-processo* de Andrea Tonacci¹⁶². O tom jornalístico que caracteriza os documentários de Carvalho aparece menos acentuado no filme de Adirley, muito embora presente; do mesmo modo, a tentativa de explicitar o cinema enquanto artifício – tão marcante em *Serras da Desordem* – se concretiza por exemplo por meio das aparições do diretor e, principalmente, no registro da socialização afetiva que busca imprimir entre os participantes dos filmes que dirige. Aliás, a valorização do *afeto* como ingrediente necessário à produção de um cinema eticamente comprometido com a *horizontalidade das relações* e politicamente representativo da *recusa às formas de exploração* é um traço que aparece ressaltado em sua obra, muito embora esteja presente também no modo de fazer cinema de Thiago Mendonça (roteirista de seus filmes), Affonso Uchoa e Juliana Antunes. Assim, cinema e um *certo tipo de militância* encontram correlação não apenas temática ou simbólica, mas, também, prática¹⁶³.

Ao mesmo tempo em que abraça a causa da desconstrução do nacionalismo oficial e se empenha na transformação das relações cindidas de trabalho próprias do cinema, *A cidade é uma só?* não deixa de realizar diferentes movimentos de autoproblematização. Os recursos utilizados são variados. 1) A presença de Adirley Queirós em cena vestindo uma blusa da seleção brasileira, por exemplo, é uma delas; como um filme abertamente crítico nacional-desenvolvimentismo pode ter seu diretor em cena utilizando indumentária que, em alguma medida, contradiz simbolicamente seu próprio projeto? 2) Nancy, que décadas atrás participara do coral infantil organizado com vistas a edulcorar o despejo em massa provocado pela CEI, aparece regendo com satisfação as crianças escolhidas para simular a propaganda à época veiculada na TV e que infelizmente não teve nenhuma cópia encontrada nos arquivos pesquisados. 3) Ao se deparar com a pujante carreata de Dilma Rousseff, Dildu (assim como o espectador)

¹⁶² Haja vista a inserção de imagens da televisão e do cinema do período militar, acompanhada pelo som do samba, o que claramente dialoga com momentos de *Conterrâneos Velhos de Guerra* e *Serras da Desordem*.

¹⁶³ Como disse em entrevista o próprio Adirley: “Mesmo os filmes no Brasil que são feitos com pouco dinheiro às vezes, ou sem nenhum dinheiro, têm uma dependência política muito forte, eles têm uma coisa de concessão política, então eles não transformam aquela forma do filme em algo que poderia trazer um viés político. Não é só a questão econômica, é a questão de como essa forma do filme se relaciona com o modo de produção. Porque todo filme é modo de produção. Se você tem um real ou mil reais você vai ter que adaptar seu filme ao modo de produção. Se você quer construir uma nave espacial e só tem mil reais, você tem que adaptar aquilo lá a isso. Então eu acho que a forma do filme tem uma independência em relação ao modelo de produção. As pessoas saem da universidade com um exemplo muito rígido de modo de produção, de que pra fazer um filme tem que ter ordem do dia, tem que ter equipe grande, tem que ter dez pessoas etc., e o primeiro filme deles nunca vai ter isso, não se consegue dinheiro pra isso. Então você adapta o modelo de produção, você cria um modelo de produção, e aí eu acho que nasce o cinema independente”. Cf. “Por um cinema infiltrado: entrevista com Adirley Queirós e Maurílio Martins a propósito de *Branco Sai, Preto Fica* (2014)”, em *Doc On-line*, n. 18, setembro de 2015, www.doc.ubi.pt, p. 395.

é obrigado a tomar consciência definitiva acerca da absoluta irrelevância de sua campanha eleitoral, o mesmo ocorrendo quando penetra na casa de populares e faz seu discurso sem arrancar muitas reações da plateia minúscula que o escuta e, no entanto, em nada participa – sendo que mais uma vez Adirley (junto da equipe de captação de som) é registrado pela câmera, o que causa distanciamento em relação à *mise-en-scène* precariamente instituída. 4) Outro momento de desestabilização se dá quando Zé Antônio fala ao celular enquanto dirige pelas ruelas de terra em busca referências para um encontro com um terceiro que não conseguimos identificar; ao que parece, quem está ali não é propriamente a personagem, mas sim a pessoa de Wellington Abreu, haja vista que a filmagem é interrompida a partir do comando de voz de Adirley (“abaixa a câmera, Léo!”), o que dá a entender que Wellington estava realmente trabalhando e ia de encontro a um possível cliente... O fato é que essas cenas quebram o andamento da narrativa problematizando o próprio sentido positivo das personagens e seus gestos, ou mesmo do poder filme como um todo.

Para evitar mal entendidos em torno do valor e das próprias características formais de *A cidade é uma só?*, faz-se necessário pormenorizar alguns elementos. O resultado geral do filme, de fato, é o cruzamento entre os projetos existenciais das personagens e o projeto de Brasília – enquanto símbolo do desenvolvimentismo brasileiro. Fundamental ter em mente que isso de modo algum é problematizado. O que se problematiza é a possibilidade (ou não) de escapar das armadilhas do processo histórico, o qual nos é apresentado como ‘trágico’ em 1971 – quando da fundação de Ceilândia – e, por assim dizer, ‘farsesco’ em 2011. O esquema armado pelo enredo – onde a busca pelos documentos caminha par e passo com a busca por votos ou por loteamentos – conduz em alguma medida ao fracasso todos os projetos. A correlação entre eles adquire profundidade quando compreendida dentro do desenvolvimento maior da própria cidade de Brasília, projetada para ser a “cidade do futuro”, mas que, em sua realização concreta, acaba por transformar-se na capital mais excludente do país¹⁶⁴. Por isso, as instâncias problematizadas interrogam o próprio filme, comentam

¹⁶⁴ Adirley potencializa a denúncia acerca do caráter nefasto da “aura” desenvolvimentista que envolveu o projeto de construção de Brasília por meio da inserção de imagens e sobretudo discursos da época, em geral ovacionando a iniciativa de JK e o significado progressista da megaobra implantada no coração do Brasil. Um exemplo de utilização destes materiais é a fala efusiva de Oscar Niemayer, cuja aparição se dá apenas como áudio: “*Aí está Brasília, tantos anos passados. A cidade que JK construiu com tanto entusiasmo. Uma cidade que vive como uma grande metrópole*”. Não se sabe exatamente quando emitiu tal opinião, tampouco o contexto em que este depoimento se situa. Em todo caso, parece um pouco injusto, uma vez que Niemayer apresentou perspectiva oposta no documentário *Conterrâneos Velho de Guerra* – o que permitiria ao diretor de *A cidade é uma só?* optar por outros caminhos de implicação do

seus limites, assim como fazem dos próprios realizadores (atores, diretores, equipe em geral) objetos de reflexão – tendo como base o ciclo de derrotas que marca o passado e o presente das personagens, de Brasília e do país.

Todavia, é notável como o destino de Nancy não apresenta a mesma feição e tampouco a gravidade desoladora que envolve as trajetórias de Dildu e Zé Antônio. E, mesmo se pesarmos a fragilidade de seus projetos (a bem dizer, inconclusos), não há neles perda de dignidade. Isso é garantido especialmente pelos quadros que Adirley constrói, privilegiando amplos espaços em que ‘natureza’ e ‘cultura’ se apresentam em contradição e, paradoxalmente, constituindo aparência de unidade contra o próprio humano. Tal característica distingue a estética de seus filmes, principalmente a partir de *A cidade é uma só?*, da tradição cinematográfica nacional marcada pela exploração do *paisagismo grandioso* ao qual Lúcia Nagib costuma se referir ao analisar a experiência estética cinemanovista e sua incorporação pelos cineastas da Retomada. Isso ocorre graças ao contraste que Adirley provoca a partir do enquadramento das pessoas em relação ao meio, de modo a criar desproporções flagrantes, quase sempre em função da dimensão avantajada – por vezes, até colossal – das construções humanas e da paisagem natural. O efeito mais significativo desse estratagema é a atomização da personagem não apenas perante a natureza, mas também em relação às próprias estruturas que erguem as sociedades urbanas. Há momentos, por exemplo, em que Dildu aparece caminhando sobre o chão de terra vermelha, diante de vasto horizonte, todavia, sempre dividindo o campo com imensas obras de engenharia inacabada ou mesmo torres de grandíssimo porte. Embora distintos, o ‘natural’ e o ‘artificial’ figuram imponentes diante do frágil e minúsculo corpo do trabalhador. Assim, cria-se uma atmosfera quase mítica em que o sublime da imagem ao mesmo tempo oprime a existência social da figura humana, revelando seu isolamento e sua impotência diante do mundo que, no

arquiteto: “*Quem viu o sonho de JK viu uma coisa muito importante para o Brasil. Era mesmo, assim, um clima de otimismo. Mas quando ela se inaugurou, nós sentimos sua transformação. Nós vimos que Brasília não seria nunca a cidade do futuro, mas uma cidade como qualquer outra. Então nós sentimos, com pesar, esse desengano, não é? Os que vieram construir Brasília, vieram de todos os pontos do país, mas do Nordeste, principalmente. Esses irmãos que vieram para Brasília para nos ajudar, que construíram os palácios, os apartamentos, as escolas, tudo isso, mas de nada disso usufruíram e saíram de Brasília mais pobres ainda. E foram morar longe da cidade que construíram, vendo-a de longe como um sonho, assim... frustrado, não é? Como Drummond dizia que via Itabira. De modo que esse é o aspecto negativo de Brasília, mas que nós devíamos ter compreendido desde o início. Quer dizer: Brasília não representa uma cidade do futuro. A cidade do futuro que nós pensamos, é uma cidade de homens iguais*”. O mesmo critério já não vale para Lucio Costa que, no documentário de Vladimir Carvalho, ao ser interpelado sobre uma chacina de operários durante a construção de Brasília, respondeu: “*É um far west. Começa no far west... No far west tem que haver aquele período, aquela fase em que ainda há aquele excesso de liberdades, aquela falta de articulação*”.

entanto, ele permanece desejando transformar. Já no caso de Zé Antônio, nas tomadas mais carregadas de apelo imagético em que está sem a companhia de Dildu, algo da mesma ordem se produz, mas com técnica diversa. Aqui, ao contrário do emparelhamento das grandezas naturais e artificiais contrastando entre si e especialmente com a pequenez do homem, temos a natureza imperando no terceiro plano, a personagem apequenada no segundo e a presença do artificial em primeiríssimo plano, tomando parte das bordas, a bem dizer interferindo no próprio enquadramento. Trata-se de uma recolocação dos elementos, onde o artificial se precipita reduzindo a amplitude da presença natural, ao mesmo tempo em que comprime a personagem. Essa diferença de tratamento em alguma medida combina com o perfil das personagens e a perspectiva que representam; embora ambos estejam em condição de similitude no que se refere à fragilidade diante da organização material do mundo, Zé Antônio traz em si uma relação distinta com a natureza, em certo sentido, contaminada pela lógica capitalista de valorização fundiária que modula sua fantasia de ascensão e o mobiliza para os negócios do dia-a-dia. Por isso, seu contato com o natural (as paisagens das áreas ainda preservadas da expansão urbana) é marcado por uma clivagem irrevogável: ao ceder à beleza da mata virgem, perdem-se as possibilidades de lucro geradas pela especulação imobiliária – e vice-versa.

Quando observados em conjunto, as três personagens de *A cidade é uma só?* carregam consigo traços de simplicidade popular bastante semelhantes aos sujeitos periféricos que encarnam às personagens de *A Vizinhança do Tigre* e *Baronesa*. Mas ao invés do tratamento marcado pelas formas etnográficas de aproximação e pela encenação pouco dirigida, nota-se que o cinema de Adirley apresenta maior desenvoltura na performance dos atores, os quais parecem se entregar com mais liberdade à dimensão criativa da interpretação. A personagem de Dildu é a que mais assume esta característica, muito embora, a ator esteja, em grande medida, interpretando a si próprio. Um dos pontos mais altos de sua atuação ocorre na cena em que grava a plataforma de governo no estúdio fonográfico que utilizou para montar o seu *jingle* de campanha. A destreza da dicção e a variação das entonações resgatam a versatilidade da comunicação popular desenvolvida especialmente entre os feirantes, bastante presente na radiofonia popular do passado e ainda hoje reconhecível como estratégia dos vendedores ambulantes:

“Vamos dar um tombo nas asas! (...) Vamos obrigar que as escolas públicas aqui da satélite ofereçam curso de formação para servidor público! Chega de hereditariedade para servidor do Estado, nós vamos botar a favela pra aprender e virar classe média cabulosa também! Chega desse negócio de só uns comer o pão e os outros ficar vendo só o que a rodoviária tem. Nós vamos também fazer cinema de 1 real! Filme de amor, filme de bang-bang, filme de aventura e caratê! Nós vamos ter também se... 1 real é a nossa comida na rodoviária, e mais nosso pastel. Nosso cardápio deve ser um cardápio digno! Vamos obrigar os hospitais a receber o pessoal do entorno sem precisar apresentar foto e endereço. A saúde tem que ser de qualidade já! E 77223 é meu número, é Dildu! É cara nova, é de favela, hein? Como eu já disse, é Morro do Urubu! Caboclo comum, Morro do Urubu”.

A interpretação provoca o riso, motivado não exatamente pelo ridículo, mas por aquilo que possui de ironia e de insubordinação ao *status quo* – riso, portanto, de reconhecimento da posição na divisão social do trabalho, sem vergonha disso, daí a admiração. O cômico, por sinal, é um elemento constitutivo da trilogia de Adirley que estamos analisando. Em *A cidade é uma só?* ele funciona como autocrítica que atinge o sentido de crítica social – ao rir de si mesmo, o próprio filme delimita as implicações sociais que constroem as personagens em particular e a periferia no seu todo. O Partido da Correria Nacional (PCN), por exemplo, figura de um lado como emblema dessa precarização das condições políticas para enfrentar, de igual para igual, as máquinas partidárias consolidadas; de outro, revela o desejo de independência gestado pelos de baixo, entretanto, despossuídos dos meios necessários para esse salto de patamar. A intenção não deve ser levada ao pé da letra, por isso, serve essencialmente para caracterizar uma situação material e política desfavorável sem incitar aquela compaixão melodramática que a burguesia adora cultivar para despistar sua real indiferença em relação à “gente humilde”. A todo instante o filme joga com isso: Dildu e Zé Antônio se perdem no Plano Piloto; o carro quebra no meio da campanha; o *jingle*, ao invés de atrair, assusta etc. Tudo ocorre como se o plano da imaginação lutasse para vencer a materialidade da experiência concreta, perdendo consecutivamente. Até as propostas – reformistas, é verdade – do candidato da Ceilândia destoam pelo tom ora ingênuo ora fantasioso, mas, ainda assim, representativo de certo estágio da consciência das camadas subalternas. Em determinado nível, é como se o filme revelasse o caráter inofensivo e, sem desdenhar, até mesmo jocoso dessa população (a qual, como vimos em detalhe no capítulo 1, contraditoriamente é transformada em ameaça à lei e à ordem

pela indústria cultural imperialista). O interessante é que há outra dimensão fílmica apontando, justamente, na direção oposta. Desde as cenas iniciais, a cultura musical e a socialização dos jovens da Ceilândia afirmam certo “orgulho periférico”, também manifesto na performance e no conteúdo do discurso eleitoral de Dildu ou no modo como ele e seu cunhado zombam da arquitetura do Planalto Central. Contudo, o elemento mais contundente é o sonoro, que marca o ritmo do *jingle* de campanha, mas, no limite, também sugere a reivindicação do direito ao uso da violência contra o terrorismo de Estado. Este fator é decisivo e aponta para o caráter radical e conspiratório da trilogia de Adirley, a qual encontrará evolução exponencial e atingirá seu cume em *Branco Sai, Preto Fica*.

Como se vê, a ambivalência das posições em *A cidade é uma só?* promove o balanceio entre o ‘sonho’ e a ‘realidade’, a ‘força’ e a ‘impotência’, o ‘trágico’ e o ‘cômico’ etc.; no entanto, distingue-se pelo grau de reflexividade e distanciamento que garante aos seus espectadores. O principal eixo em que se realiza essas movimentações é a divisão – estrutural – que o filme traz dentro de si, obrigando o convívio da busca de Nancy (documentário) com as aventuras de Dildu e Zé Antônio (ficção). Tal divisa não se faz valer nos filmes disruptivos que abordamos até então, dado que a diluição entre os gêneros é sensivelmente maior em *A Vizinhança do Tigre*, em *Baronesa* e principalmente em *Serras da Desordem*. De um ponto de vista geral, Zé Antônio e Dildu lutam por seus projetos de futuro valendo-se dos poucos meios que dispõem. A história de Nancy (tia de Dildu) também reflete esse destino, marcado pela tentativa, pela perseverança e, acima de tudo, pelo resgate da memória como forma de elaboração e denúncia¹⁶⁵ – e, por este motivo, invertendo a direção dos projetos das demais personagens, uma vez que se volta para o passado. Em todo caso, o trânsito do registro documental ao registro ficcional, na esmagadora maioria das vezes, ocorre de maneira brusca e excessivamente didática.

Ocorre que o jogo de ambivalências estabelece viravoltas também neste âmbito, em momentos pontuais, embora significativos. Zé Antônio revela um olhar nostálgico da experiência rural ou mesmo pré-colonial (justo ele, microempreendedor de terrenos irregulares) ao contemplar o horizonte de imensa Mata que, segundo seu interlocutor (claramente outro especulador precarizado), em breve se transformará em “cidade”; por

¹⁶⁵ O tema da rememoração da Ditadura merecia um capítulo à parte (ou, mais adequado ainda, um estudo específico), dada a quantidade de filmes que surgiram a partir da Retomada e especialmente ao longo da era Lula – fenômeno este impulsionado pela instauração da Comissão da Verdade.

sua vez, Dildu caminha pelas quebradas distribuindo santinhos e exigindo, aos berros, indenização pelos crimes cometidos pelo Estado contra seus antepassados, os “candangos” que construíram Brasília e foram removidos a uma distância de 30 km da Capital – não bastasse a condição de pobreza e às vezes até miséria, os trabalhadores encontraram um território completamente desprovido de saneamento, luz ou qualquer infraestrutura mínima. Algo da mesma ordem, mas com sinais trocados, acontece com Nancy. Retomando o que já fora indicado no início, sua história termina quando o coral de crianças reaparece em imagem colorida – explicitando que a cena veiculada anteriormente, em preto-e-branco, não passava de artifício cinematográfico que, pelo modo como foi posicionada pela montagem, induzia à crença de que se tratava do documento de época recuperado. Didaticamente, o cinema aqui revela seu poder de construção de realidades, discursos, impressões – mesmo quando “documentário”. Mas vale ressaltar que a cena que antecede o caráter fictício do coral infantil é a carreta de Dilma Rousseff, outro instante revelador. A sequência é importante uma vez que explica o brotamento da revolta que orienta o filme: se é verdade que o neodesenvolvimentismo lulista – assim como o progressismo de JK – esmagou um sem-número de brasileiros, nada mais legítimo do que o sentimento de que é necessário reagir.

* * *

A abertura de *Branco Sai, Preto Fica* se coloca como ecfrase, concentrando os principais elementos que permearão o filme – em termos formais e também alegóricos. A primeira tomada registra em plano geral um pequeno número de sobrados (“puxadinhos”, como são conhecidos) da Ceilândia, parte deles, inteiramente gradeados e peculiarmente erguidos como se fossem caixotes empilhados uns nos outros; assemelham-se a pequeninos *bunkers* feitos de improviso. O movimento é de elevação contínua, bastante lento, acompanhado do barulho de máquina, que lembra o som de guindaste. A segunda tomada, interna, registra pela primeira vez a personagem Marquim e sua cadeira de rodas, em *contra-plongée*, descendo por uma espécie de esteira rolante, também improvisada e que, uma vez acionada, é capaz de emitir barulhos alternados e metálicos que se parecem marteladas. Após atingir o primeiro patamar, onde se encontra a câmera, ele desliza com a sua cadeira por outra rampa (esta, sem motorização) até atingir o chão do diminuto cômodo, instante em que realiza manobras de curto espaço para observar um monitor de proporções generosas, o qual

contém imagens da rua; logo em seguida, Marquim sai do campo – restando ao espectador a observação dos pouquíssimos móveis e utensílios. Com exceção do monitor, é enfática a precariedade do espaço e das coisas. O retorno da personagem é em primeiro plano; Marquim está mexendo dentro de um objeto grande e de estrutura feita de metal, o qual não temos como saber exatamente o que é; seu olhar é compenetrado e os sons indicam que se trata de um rearranjo de fios de eletricidade. Ele abandona a atividade e sua imagem é substituída pelo registro em plano-detalle do contato da agulha sobre a superfície do vinil, que gira sobre a vitrola deixando no ambiente aquele barulhinho peculiar que antecede a entrada das músicas. Marquim retorna em *close* tendo um microfone diante de si, e uma base de *groovie* toma conta. Ele começa a falar. No entanto, não exatamente de maneira descritiva, mas, de fato, esforçando-se para restituir sua experiência de participação – o clima animado de juventude, as expectativas em relação ao encontro, os diálogos entre camaradas, as paqueras, em suma: Marquim busca repor a si mesmo na atmosfera daquele domingo, reviver na imaginação os acontecimentos da festa, acompanhar os *passinhos*, enquanto fotos do baile do Quarentão (espaço em que ocorriam os bailes negros na Ceilândia) se alternam com sua imagem na locução – até a chegada da polícia, quando o som acaba e pior acontece.

A sequência que corresponde à apresentação do filme é prenhe de sentidos. A partir do desenvolvimento de *Branco Sai, Preto Fica*, os significados da abertura ficarão cada vez mais evidentes. Faremos, então, uma interpretação, por assim dizer, retrospectiva, com base no domínio de todo o enredo. A oposição entre a primeira e a segunda tomada oferecem ao espectador quatro dimensões de apreensão da vida do sujeito que sobrevive na Ceilândia ou em qualquer outra periferia, do mesmo modo em que propõe uma certa relação com o espectador. Isto só é possível, todavia, em função do ritmo lento com que se realizam as tomadas, o que permite ao espectador, desde o primeiro instante até o desfecho final, um exercício de observação mais detalhada e, conseqüentemente, mais chance para raciocinar e tentar compreender o que vê. O movimento de ascensão que abre o filme indica o sentido de elevação do patamar da compreensão do território, observado na sua configuração objetiva, externa, comum – por isso, coletiva. Em seguida, temos o mergulho no ambiente privado, isto é, o espaço propriamente pessoal, no qual se encontram elementos mais representativos da interioridade; portanto, trata-se de um movimento vinculado à ideia de imersão na subjetividade. O fato de ambos os processos serem garantidos – necessariamente – por

máquinas (o elevador que ergue Marquim e a esteira que o conduz para dentro) coloca em relevo o papel da tecnologia e do próprio cinema como instrumento mediador da relação dos homens entre si, entre as coisas e com a natureza. Em função disso, na condição de máquina criada pelos homens, seria dotado de possibilidades não apenas representativas, mas, a depender de seu uso, também investigativas. Desse modo, abre-se a possibilidade de se estabelecer um acordo com o espectador, o qual, desde o início, pode analisar ou mesmo testar a coerência do cineasta, bem como conhecer, por meio do filme, a leitura que ele próprio, em contato com a construção audiovisual do cineasta, é capaz de realizar a partir do que se apresenta.

Mas se do ponto de vista do ritmo da montagem e da duração dos quadros, a primeira e a segunda tomadas parecem propor um exercício reflexivo, a escolha dos sobrados precários da Ceilândia como primeiro cenário do filme consegue extrapolar a figuração convencional que o cinema brasileiro costuma fazer das favelas ou periferias; assim como em outros planos, ela evoca não apenas a pobreza, mas, especialmente, a guerra – como se estivéssemos na faixa de Gaza ou no meio de um subúrbio habitado por terroristas paquistaneses. Isso em grande medida é mérito do cineasta (basta conhecer visualmente a Ceilândia para perceber que Adirley se deslocou para a “periferia da periferia”, onde a ausência de asfalto impede até a presença de transporte coletivo, em busca de espaços de céu mais amplos, menos abarrotados de moradias ou prédios, o que ajuda a garantir ambiência de bairro situado no meio de um deserto¹⁶⁶). É certo, todavia, que a favelização do mundo é um fenômeno que traz como tendência a padronização das paisagens urbanas nas chamadas “zonas de exceção”. Há, contudo, o intuito de anunciar desde o início a situação precária e nada amistosa do espaço em que o filme se desenrolará quase que inteiramente.

Entretanto, muito embora por meio de outras composições, a mesma intenção é manifesta no ambiente interno. Ele oferece poucos elementos ou objetos, mas nem por isso deixa de evidenciar os pontos-chave do filme. Ao improviso tecnológico da esteira motorizada por conta da deficiência física, soma-se o monitor, os equipamentos da rádio comunitária (ilegal) e aquilo que, mais adiante, descobrimos ser uma bomba de fabricação caseira – completamente clandestina. A multiplicidade de significados que tais objetos assumem é muito grande e, como costuma ocorrer nos outros dois filmes,

¹⁶⁶ Agradeço a Gilberto Tedeia pelas visitas à Ceilândia, as quais me ajudaram a compreender o território em que os filmes de Adirley se passam, bem como o aproveitamento fotográfico que o cineasta e seu coletivo fazem deles.

tende a atuar em níveis distintos. Talvez o aspecto mais relevante seja a tematização do tipo de relação que os trabalhadores possuem com as sucatas, os restos, as sobras das camadas dominantes. Em função do conhecimento técnico de que dispõem, em grande medida fruto da educação voltada para a profissionalização precoce, pela necessidade de polivalência no mundo do trabalho e, em alguns casos, pela própria curiosidade autodidata, não é raro depararmos com “engenhocas”, “gambiaras” e outras soluções improvisadas com os meios que possuem em mãos – algumas até extremamente criativas e eficientes. No filme, Marquim representa este tipo, assim como Sartana (Shockito), o amigo perdido no tempo que, ao final, se transformará em comparsa do plano de explodir o Planalto Central. Por isso, se a quantidade diminuta de objetos no interior do sobrado de Marquim (este sim, de fato, um *mini-bunker* preparado para suas atividades clandestinas) contrasta com a qualidade de seus usos (elevador na área externa, esteira na interna, além dos equipamentos necessários à transmissão clandestina da rádio, bem como ao monitoramento do entorno e da própria bomba que, no limite, ocupa o centro de suas preocupações. Por outro lado, toda essa parafernália tecnológica não deixa de remeter ao *urbanismo militar* não exatamente projetado num futuro distópico, mas vigente na própria configuração da atualidade. O que escapa ao comum – daí a genialidade de *Branco Sai, Preto Fica* – é que ao invés de manifestar-se exclusivamente como um meio de controle das populações e indivíduos não adaptados, integrados ou submissos ao “sistema”, revela-se vulnerável em vista do uso que os próprios oprimidos poderiam desenvolver a partir da combinação do conhecimento técnico com a imaginação conspirativa.

Em todo caso, a ausência de colorido (as paredes, o piso, as luminárias, o sofá etc. são predominantemente brancos e dotados de cores apagadas como o creme ou o bege) em contraste com os aparelhos e com a iluminação que provoca efeitos que se aproximam do *neon*, cria a ambiência soturna ao mesmo tempo em que reforça o futurismo do espaço. A abertura de *Branco Sai, Preto Fica* testemunha no ambiente externo e interno uma configuração distópica, que combina com o estado de luto permanente enfrentado por Marquim. Por isso, sua atuação como locutor de uma rádio clandestina, a discotecagem que promove por meio dela e as elaborações que executa enquanto maneja os discos – associando lembranças e sentimentos com as músicas escolhidas – fazem o contraponto que encontra no artefato explosivo a alegoria da superação – isto é, a *progressiva passagem do luto à luta*. Aqui, cabe uma digressão no sentido de alinhar significados condensados pela bomba engendrada por Marquim, os

quais se apresentam dotados de certas ambivalências; em primeiro lugar, Adirley evita a cristalização da ideia de que o artefato explosivo seja carregado de componentes químicos, apelando para outro tipo de conteúdo: a bomba é formada pelo amálgama de cultura sonora presente nas músicas e nos espaços de convivência coletiva, capturados pelos mesmos instrumentos de captação de som que o cineasta e sua equipe utilizam para a realização de seus filmes, contudo, mixados de modo a compor uma espécie de sinfonia organizada pelo princípio da desorganização. Há um toque de *multiculturalismo* nesta escolha, assim como de *afirmação empoderada da cultura negra e periférica* – a qual já se fazia valer em *A cidade é uma só?*, e que encontra no famigerado *slogan* “*nóix por nóix*” a senha do desejo de autonomia política em relação à burguesia mas, paradoxalmente, também a reprodução do espírito empreendedorista que tomava conta das “quebradas” durante a era Lula (vide a publicação do livro *Um país chamado favela*, ao qual nos referimos no capítulo 1). Por outra via, o explosivo é representativo de um passo adiante, em termos imaginários, na polarização entre opressores e oprimidos, sendo Brasília o símbolo do desenvolvimentismo brasileiro que, como se sabe, ciclicamente alavanca setores da burguesia local e estrangeira promovendo alguma integração social, contudo, sem deixar de repetir as fórmulas arcaicas de espoliação e esmagamento das camadas lumpemproletarizadas ou dos grupos tidos como obstáculos à progressão capitalista – como as populações periféricas, os sem-terra, os quilombolas, os indígenas e os setores mais intransigentes da esquerda. Por fim, pelo simples fato de amalgamar um conjunto de vozes e produções tidas como típicas da cultura periférica contemporânea, nos seus variados gêneros (em grande medida contaminadas pelas influências da indústria cultural imperialista), confere caráter coletivo à explosão – ao mesmo tempo em que lança uma sorte de esperança, calcada na expectativa de que qualquer saída ao regime vigente terá como protagonista a massa amorfa que sobrevive nas periferias.

Ainda extraindo os elementos da abertura, é fundamental reconhecer que o efeito épico da narração de Marquim se repetirá no próprio desfecho do filme. Isso ocorre em função de procedimentos estruturalmente homólogos, embora qualitativamente distintos. Eles se assemelham à técnica de Tolstoi destacada por Lukács, a propósito da novela anti-tzarista intitulada *Depois do Baile*:

“No decurso da narração, e na medida em que seus momentos essenciais vão sendo revelados, é verdade que as particularidades

assumem uma nova luz. Quando Tolstoi, por exemplo, na novela Depois do Baile, fala do pai da mulher amada pelo protagonista da história e atribui ao velho um comovente espírito de abnegação pela filha, o leitor sente o fascínio da narração sem captar-lhe toda a significação. Só depois da narração do castigo militar, em que o mesmo pai amoroso aparece investido das funções de carrasco impiedoso, é que a tensão se desvenda completamente. A grandeza da arte épica de Tolstoi consiste precisamente no fato de que ele sabe manter a unidade na tensão e não faz com que o velho oficial apareça desde logo como mero produto 'bestial' do tzarismo, mostrando, ao contrário, de que modo o 'tzarismo' bestializou um homem bom, abenegado, capaz de altruísmo na vida privada, de que modo este homem chegou a se fazer o executor passivo (e até zeloso) de ações bestiais. Torna-se claro que todos os matizes e todas as nuances do baile só podiam ser selecionadas e descritas a partir do ponto de vista alcançado com a cena da punição. O observador 'contemporâneo', que não narrasse o baile retrospectivamente, a partir daquele ponto de vista alcançado por um evento ulterior, teria visto e descrito particularidades necessariamente bem diversas, mais superficiais e menos essenciais”¹⁶⁷

A posição de Marquim, enquanto narrador, permite a transição reveladora da euforia ao choque que muda o sentido da história a partir da violência perpetrada pelos policiais. Do mesmo modo, *Branco Sai, Preto Fica*, observado em todo o seu desenvolvimento, configura a narrativa enfatizando inicialmente os elementos melancólicos, portanto, alimentando em chave oposta a tensão necessária para a revanche dos protagonistas – assim, ela atingirá seu ponto máximo com as ilustrações, os gritos e o *rap* que dão figura à explosão de Brasília no fim do filme. Em todo caso, o contraponto entre a experiência do passado e do presente da parte dos que desde sempre estiveram vulneráveis ao terrorismo do Estado (seja nos tempos coloniais, seja na própria trajetória na nação), encontra na narração de Marquim, veiculada via rádio, outros níveis de funcionalidade e correspondente significação¹⁶⁸. Como recurso épico –

¹⁶⁷ Cf. LUKÁCS, Georg. “Narrar ou Descrever: contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo”, em *Ensaaios sobre Literatura*. Editora Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, p. 64.

¹⁶⁸ Brecht foi um dos grandes defensores da livre difusão da informação radiofônica, tanto para a emissão quanto para a recepção entre trabalhadores, no sentido da construção de “comunidades de ouvintes”. Este posicionamento se fundava no reconhecimento da capacidade de ampliação da comunicação e da reflexão, ambas à serviço da educação e da mobilização das massas à revelia da classe dominante: “O rádio seria o mais admirável aparato de comunicação que se poderia conceber na vida pública, um enorme sistema de canais; quer dizer, seria, caso ele se propusesse não somente a emitir, mas também a receber; ou, não apenas deixar o ouvinte escutar, mas fazê-lo falar; e não isolá-lo, mas colocá-lo numa relação. O rádio deveria, portanto, sair da esfera do fornecimento e organizar o ouvinte como fornecedor. Por isso, são absolutamente positivos todos os esforços do rádio quanto a imprimir nos assuntos públicos um caráter realmente público. O nosso governo precisa, tanto quanto a nossa justiça, dos serviços do rádio. Se o governo ou a justiça opõem-se a tais serviços do rádio, agem assim por receio e mostram que se ajustam somente à época em que não havia rádio, para não dizer à época que antecedeu a invenção da pólvora. Conheço tão pouco quanto os senhores as obrigações do primeiro-ministro; é função do rádio esclarecê-las para mim; entre essas obrigações dos altos escalões do

todavia, reconhecido agora pelo prisma do que costumam chamar de *distanciamento brechteano* –, a combinação do cenário distópico e precariamente futurista com a narração transmitida por ondas eletromagnéticas e os registros fotográficos (isto é, documentais) garante o estranhamento sustentado ao longo do filme. No fundo, é essa combinação o principal esteio da radicalidade de *Branco Sai, Preto Fica* – a bem da verdade, combinação legitimadora da ação violenta em nome da libertação dos oprimidos e, por esta razão, um tanto pesada, pelo menos do ponto de vista da moralidade burguesa. Por isso, em última instância, o lastro na história “real” (o massacre no Quarentão) consiste no elemento politizador da violência pura sugerida pelo desfecho, a qual se realizará fora dos padrões de representação do “hiper-realismo” cinematográfico.

Todavia, antes mesmo das filmagens começarem, este apego ao *lugar de fala* das *minorias* era uma imposição do Ministério da Cultura; durante o lulismo, o interesse pelas pautas identitárias e multiculturalistas era pré-requisito constante nos editais de chamada pública para fomento de documentários – os quais Adirley e seus comparsas estavam fadados a disputar. Isso significa que o ponto de partida do qual a fabulação se desenvolve, contraditoriamente, em alguma medida parte da mesma instituição que cometeu – e continua cometendo – “violações aos direitos” das camadas subalternas. Além disso, o discurso de Marquim se orienta pela rememoração da experiência traumática (portanto, uma terapêutica), cuja aplicação se dá no plano individual (no caso, o próprio ator) como no âmbito histórico, resgatando um capítulo do Regime Militar brasileiro já no período de transição; seu *handicap* político está na denúncia dos crimes cometidas pelas forças de repressão contra sujeitos periféricos que, no entanto, seguem abafados pelo processo social, permanecendo impedidos de alcançar a devida reverberação – e isso na época em que a Comissão da Verdade concluía seus trabalhos. Tais ponderações não estão postas com vistas à desqualificação do trabalho do cineasta. Na verdade, apenas ressaltam uma dimensão contraditória que, diante da radicalidade encarnada em *Branco Sai, Preto Fica*, denota quão problemática é a relação do Estado com o cinema quando a lógica neoliberal persevera nas próprias políticas de fomento à

governo, inclui-se a seguinte: *fazer uso regular do rádio para inteirar a nação de suas atividades e da justificativa dessas atividades. A tarefa do rádio não se esgota, contudo, na transmissão desses relatos*”. Cf. BRECHT, Bertold. “O rádio como aparato de comunicação: Discurso sobre a função do rádio”. (Trad. Tercio Redondo), em *Revista Estudos Avançados*, 21 (60), 2007, p. 228-29.

produção audiovisual enquanto o mercado de filmes permanece monopolizado pelo Grupo Globo e outras distribuidoras¹⁶⁹.

Voltando ao filme, há intensa correspondência entre Marquim e Sartana, que também carrega sequelas físicas e psíquicas por conta da invasão policial ao baile. Amputado em uma das pernas, sobrevive na *viração* da revenda e dos consertos (clandestinos) de próteses ortopédicas – uma espécie de desmanche. Sua mutilação física e mental, assim como a de Marquim, representa as dificuldades de “mobilidade” das camadas subalternas. A condição aleijada e sofrida das personagens é alusiva, indicando uma interpretação crítica acerca da situação da classe trabalhadora nacional, para a qual a estagnação e o sofrimento são dados como obstáculos cotidianamente enfrentados. Entretanto, assim como ocorre com Marquim, a habilidade técnica de Sartana¹⁷⁰ assinala novamente a perseverança e o engenho do trabalhador mutilado, cuja imaginação, ao invés da locução e da música (como acontece com o seu velho parceiro de juventude), manifesta-se por meio de seus desenhos, os quais também revelam seu desejo de explodir o Congresso Nacional. As afinidades encontram na metáfora do rádio – que Sartana escuta todos os dias – uma sorte de partilha, tanto das lembranças como do sofrimento. Essa “comunidade imaginária” entre Marquim e seu amigo aos poucos incluirá também Cravalaças (Dilmar Durães), cujo papel no filme será analisado em breve. As ondas eletromagnéticas da transmissão radiofônica expressam a conexão entre eles. O interessante é que *Branco Sai, Preto Fica* mistura duas instâncias: elaboração e mobilização. Com isso, *subjetivação* e *comunicação* em massa coabitam o mesmo espaço imaginário, resultando na adesão de Sartana ao projeto conspiratório de Marquim. A presença das músicas mais agitadas, acompanhadas pela euforia do locutor insurgente, contribuíam para impedir que a rádio sucumbisse aos moldes inteiramente mercadológicos, adquirindo caráter até certo ponto mobilizador, capaz de reativar na memória a vitalidade da juventude. Em contrapartida, tal experiência também dava lugar ao seu oposto – situações em que Marquim e Sartana atravessavam as madrugadas aprisionados a uma espécie de eterno-retorno. Esta nostalgia, em certa medida,

¹⁶⁹ Para aprofundar no debate acerca dos constrangimentos da produção audiovisual dependente de editais, do ponto de vista do próprio Adirley Queirós, cf. “Por um cinema infiltrado: entrevista com Adirley Queirós e Maurílio Martins a propósito de *Branco Sai, Preto Fica* (2014)”, em *Doc On-line*, n. 18, setembro de 2015, www.doc.ubi.pt, pp. 389-413.

¹⁷⁰ O nome foi emprestado de uma das personagens mais icônicas do *western sphagetti*, o qual tinha como marca a astúcia acima da média – o que permitia pregar peças ou realizar sortilégios capazes de confundir seus inimigos. O *gunfighter* tinha ar misterioso e, talvez, a referência (além de homenagem) sirva de pista ao espectador, sugerindo (desde o início) que um plano muito bem arquitetado está em curso e, por mais estranho que à primeira vista possa parecer, envolvia não apenas Marquim, mas, igualmente, Sartana.

melodramática, vinha à tona quando a programação insistia em músicas lentas, evocando a sentimentalidade e autocompadecimento – narrativas do sofrimento (alienação da identidade). O fim da oscilação é instaurado pelo gesto intempestivo de Sartana que, abruptamente, desliga o interruptor – cortando ao mesmo tempo a transmissão televisiva e a música deprimente que tocava naquela noite. O toque da sirene que surge na sequência, acompanhado pela cena diurna em que Marquim incinera o sofá contendo as provas do plano (um dos quadros mais emblemáticos do filme) completa a *metáfora da passagem da experiência de confinamento própria do luto em direção à conquista da libertação por meio da luta*.

Uma vez delineados os elementos que unificam os sofrimentos de Marquim e Sartana, no sentido de uma superação um tanto contra-intuitiva (isto é, os oprimidos partindo ao ataque), inicialmente, cabe deciframos o significado da trajetória de Cravalaças (Dilmar Durães), o “*agente terceirizado do Estado brasileiro*” enviado do futuro para “*investigar os crimes cometidos pelo Estado contra a população negra e marginalizada*” – em específico, o caso de Sartana. Em princípio, Cravalaças apresenta certa impessoalidade em relação a história de Sartana, lidando com o trabalho – também precarizado – movido exclusivamente pelo desejo de retornar ao ano de 2060. Aos poucos começa a juntar as peças, ao mesmo tempo em que passa a sintonizar as transmissões radiofônicas de Marquim. Sua corrida contra o tempo intensificada em função de “problemas técnicos” que ameaçam a viabilidade de seu retorno (mais um fato depreciador do Estado brasileiro que, mesmo no futuro, parece permanecer cultivando seu caráter irresponsável e de absoluto descompromisso com as camadas subalternas – das quais Cravalaças também é um representante). Mas aquilo que se colocava no âmbito pessoal, manifesto como pressão sobre os resultados e aumento da ansiedade em função da insegurança que experimenta, transforma-se em transtorno psíquico: o trabalho intermitente (internalizado como missão) não pode ser abandonado, em parte pelo desejo de voltar ao seu tempo, mas também por conta de sua crise de consciência – que só aumenta. As investigações sobre as violações do passado aos poucos forjam uma nova compreensão acerca do papel do Estado e da situação da população negra e periférica. Com o desdobramento dos acontecimentos, já se aproximando do desfecho final, Cravalaças denota cada vez mais sintonia com os desenhos de Sartana e com o progresso da *bomba sonora* preparada por Marquim. Portanto, comparado com o homem que era no início de sua jornada, decididamente, Cravalaças não é mais o mesmo. Prova disso é a cena em que o “soldado” do Estado,

após receber ordens para impedir o atentado de Martim e Sartana, viaja de volta para o futuro e consegue barrar as tropas do governo que tentariam deitar por terra os planos das duas vítimas da truculência oficial brasileira. Enquanto troca tiros com seus verdadeiros inimigos, Cravalaças desabafa:

“Trá! Trá! Toma aí, paga pau do progresso! Toma aí, duzentos e vinte e cinco prestação! Toma aí, verme do ossinho do caralho! Aí! Aí! Não vai vir aqui, não! Vai ficar aí no futuro, casa do caralho! O progresso é o futuro mesmo! Ninguém tem a moral de cair pra dentro do bagulho, não! Prráá! Prráá! Racista que não vai mudar a cara nunca! Vai ficar desse jeito mesmo! Toma Europa do inferno! Toma, todo o mundo! Toma última pintura do inferno! Toma grafite paga pau da porra! Toma falta de posse! Toma falta de fazer as coisas! Toma boca aberta! Ó o monte de mosca aí na boca! Prráá! Prráá! [quebra da quarta parede] Tá! Tá!”

Como se vê, a personagem mudou de lado e o salto de sua consciência provocou indignação em relação à ideologia do progresso, à financeirização, ao oportunismo etc. – até mesmo em relação ao imperialismo. O movimento é relevante, haja vista as representações alegóricas que a personagem assumia. Cravalaças representava a ordem, o retorno da ideologia desenvolvimentista, os limites da Comissão da Verdade, o laboratório de *estado de exceção permanente* sob o pretexto da Copa do Mundo etc. O fato de regressar do futuro ao presente era expressivo de uma torção de temporalidade sentida na prática a partir da guinada neodesenvolvimentista do lulismo, no período de relativa hegemonia. A mistura de desenvolvimentismo militar com neoliberalismo aqueceu a economia e fez com que, no plano do imaginário, franjas representativas de uma parte da esquerda brasileira e da própria direita sonhassem de olhos abertos com a vitória de um país que, enfim, encontrava sua alma gêmea: um *simulacro de futuro*.¹⁷¹ Por isso, o processo de formação que Cravalaças termina por confluir ao sentido geral de *Branco Sai, Preto Fica*, uma fabulosa produção cinematográfica em que a configuração épica e representativa dos anseios dos oprimidos adquire a dignidade de poder imaginar o direito de declarar guerra ao Estado¹⁷².

¹⁷¹ Como foi dito anteriormente, um testemunho enfático desse delírio – muito embora repleto de senhas ocultas – pode ser observado no documentário *O Brasil deu certo. E agora?* (Louise Sottomaior, 2013).

¹⁷² Pode ser que o nome Cravalaças seja uma alusão ao personagem bíblico Longino, o soldado romano que cravou a lança em Jesus Cristo para certificar sua morte, contudo, tendo posteriormente se convertido ao cristianismo. Outra referência é o “Caboclo de Lança”, personagem do folclore de Pernambuco bastante proeminente nos festejos de Maracatu Rural. De acordo com a cosmovisão religiosa de matriz

Com tantos fatores imbricados, é notável o poder de crítica – e comentário – que *Branco Sai, Preto Fica* condensa. Um aspecto que pode ser relativizado é a impossibilidade de se sustentar o sentido literal da explosão do fim. Há de se levar em conta que a bomba é *sonora*, trazendo no seu bojo a cultura periférica que nos referimos anteriormente. Ela pode muito bem ser interpretada não como um “atentado”, e sim como uma manifestação de massas que, embora desvinculada de orientação político-partidária consistente, traria em si mesma os elementos causadores de repulsa por parte das classes dominantes – em certo sentido expressiva da própria energia insurgente característica de Junho de 2013, quando a “pluralidade de demandas” e o “clima de empoderamento juvenil” acabou por extrapolar a pauta dos 20 centavos, transformando-se em palco para a “estreia” fetichizada de jovens que nunca participaram de organizações, movimentos ou manifestações políticas, mas, ao mesmo tempo, no gesto massivo de insubordinação diante das porradas do Estado, do mundo do trabalho, da sociedade, enfim: da “vida”. Além disso, ao recordamos o desfecho de *Tropa de Elite 2*, vemos que o destino é o mesmo – o Congresso e o Planalto. Curiosamente, dois filmes que, diante do arco de imaginários cinematográficos que percorremos até aqui, apresentam-se indiscutivelmente ocupando os extremos, por isso, configurando um grau de polarização bastante representativo do que se pôde observar, ao longo da era Lula, como desenvolvimento da luta de classes – como dizia um escritor nacional: “*Basta abrir a janela*”. Mas as coincidências não param por aí. Observando-se as estruturas narrativas, nota-se que buscam cristalizar a epicidade da trajetória de seus protagonistas, cujas características mais essenciais se apresentam francamente divergentes, assim como atingem níveis de complexidade estética e política indiscutivelmente discrepantes. E se é verdade que despontam no cinema brasileiro como libelos das posições – até o momento – mais expressivas e radicais da direita e da esquerda dos últimos anos, encontram no *western* o gênero que melhor define suas estruturas (em que pese a roupagem do filme policial e da ficção científica).

Ocorre que o filme de Padilha adere de modo inédito aos mandamentos da indústria cinematográfica imperialista, difamando toda uma tradição do pensamento crítico nacional que, na trajetória do subdesenvolvimento, imaginou um país livre do jugo estrangeiro ou, no mínimo, mais “justo” e “fraterno”; por sua vez, Adirley Queirós explode a ideologia do desenvolvimentismo nacional, como Tonacci, a partir de uma

afro-brasileira, o *caboclo lanceiro* tem parte com Ogum, orixá da sabedoria técnica, portador do conhecimento da forja dos instrumentos – tanto os do trabalho quanto os da guerra.

nova consciência catastrófica do nosso atraso, o que não só permitiu a invenção de uma nova estética representativa do estado de calamidade em que se encontram as camadas subalternas da Ceilândia, como também o mobilizou à perversão da estética hollywoodiana, a partir da apropriação crítica e corajosamente desmedida dos elementos e dos motivos das ficções científicas mais populares produzidas pela Europa e, especialmente, pelos Estados Unidos, traços estes que conferiram caráter internacionalista ao seu filme – uma nova densidade no cinema nacional, daí o peso de sua originalidade.

Entretanto, há de se reconhecer certa impregnação do pós-modernismo na obra do cineasta da Ceilândia – quando observada no seu conjunto (com exceção, talvez, de *Era uma vez em Brasília*). *Branco Sai, Preto Fica*, por exemplo, utiliza o *lugar de fala* de modo a revelar certa compreensão da *política por meio dos afetos*, próxima, portanto, de teorizações um tanto indeterminadas e condescendentes com os *modos de vida despolitizados* ou *manifestações artísticas pouco* elaboradas, principalmente quando idealizam a “voz” das camadas lumpemproletarizadas ou de “representantes” dos povos originários. Por outro lado, as “pautas identitárias”, nitidamente problemáticas, também não deixaram de ser alvo de duras críticas em *Tropa de Elite 2* – o que comprova que, mesmo limitadas, incomodam os fascistas. Além disso, o modo como Adirley elabora o fenômeno neoliberal da pulverização da “plataforma das minorias” em seus filmes sempre possibilita, a partir de elementos internos, bastante problematização – por meio de ironias ou contraposições de ordem material e, por vezes, através da exposição de seus próprios limites conceituais; mais do que isso, instaura a imaginação conspiratória e insurgente no território periférico. Tudo isso leva a crer que *Tropa de Elite 2* e *Branco Sai, Preto Fica* travaram, dentro do “ringue” do cinema brasileiro contemporâneo, o combate mais decisivo e violento: a explosão de Brasília, em contraste à panorâmica sobre a Bandeira Nacional, localiza com precisão a posição assumida na luta de classes por cada um dos filmes. E, se no mundo real, *Branco Sai, Preto Fica* se encontra hoje na lona, em contagem regressiva, lutando para não desmaiar novamente por mais vinte e um anos, no campo do imaginário ele levou *Tropa de Elite 2* a nocaute técnico – em menos de dez segundos.

* * *

A perspectiva que preside *Era uma vez em Brasília* descreve um movimento de recuo e revisão em relação aos dois filmes que o antecederam. Também descreve a perda de horizontes políticos e a ascensão da direita no Brasil. Os dias são *noites*, não havendo mais espaço e nem tempo para as *paisagens grandiosas* que, em *A cidade é uma só?* e *Branco Sai, Preto Fica*, ainda se faziam presentes – muito embora, como mencionamos em outros momentos, o sentido destas paisagens já configurasse, a partir do tratamento conferido por Adirley, uma certa problematização do caráter utópico embutido neste recurso consagrado pelo movimento cinemanovista. Contudo, a potência do improvisado que faz uso dos meios que dispõe para a construção do cenário distópico e de ficção científica permanece igual ao que se verifica em *Branco Sai, Preto Fica*. Assim como o enredo de conspiração dos de baixo, fundado no plano de insurgência contra o Estado, que também se repete. A diferença está no fato de *Era uma vez em Brasília* não oferecer ao espectador o aprofundamento dramático à interioridade das personagens; não há vínculos afetivos, tampouco experiência, mas apenas vivência. Em suma: enquanto *Branco Sai, Preto Fica* se desenvolve como narração, *Era uma vez em Brasília* se configura uma descrição. Assim, o último filme de Adirley estabelece sua relação de ‘duplo’ perante o antecessor, invertendo os seus sinais.

Por esta razão, o que se propõe aqui é menos uma análise e mais um comentário de *Era uma vez em Brasília*, costurado por meio de cotejos exigidos pelo próprio filme. A personagem Andreia (Andreia Vieira), logo na primeira cena, descreve o homicídio que cometeu (em função do assédio sofrido) e que lhe custou um tempo encarcerada. WA (Wellington Abreu), outra personagem, também conta sua história de ex-presidiário (no seu caso, condenado por ocupar um terreno para abrigar sua família). WA, numa clara alusão a personagem Cravalaças de *Branco Sai, Preto Fica*, é o enviado de outro planeta que vem à Terra com o objetivo de cumprir uma missão: assassinar JK na data de inauguração de Brasília. Ocorre que ao invés de 1960, WA aterrissa em 2016, no contexto turbulento e fúnebre que tomou conta do país por ocasião do processo de *impeachment* que derrubou Dilma Rousseff da Presidência da República. Juntos das personagens de Marquim (dessa vez, desprovido da rememoração de seu passado) e de Franklin (Franklin Ferreira) – do qual, praticamente, não se obtém nenhuma referência – Andreia e WA passam a liderar um exército intergaláctico de libertação do povo. Todavia, fracassam em seu intento e terminam por acompanhar, impotentes, a ascensão do fascismo no país.

Os elementos citados acima já são suficientes para a demonstração dos tipos de inversão que *Era uma vez em Brasília* procura realizar, sempre tendo como parâmetro seu ‘duplo’: se em *Branco Sai, Preto Fica* o épico da narrativa foi preparado pela potencialização de sentido da ação direta que encerra o filme, *Era uma vez em Brasília* é permeado de aventuras, perseguições, combates, que, no entanto, não causam comoção nem expectativa. A rarefação dos gestos, do convívio e da própria trama se afirma em quase todos os momentos. O tom das palavras é seco, os discursos são lacônicos, e mesmo quando transitam para a dimensão do depoimento, revelam-se desprovidos da força e da vivacidade que garantiam a imersão na experiência que se observa em *Branco Sai, Preto Fica*: a voltagem que o resgate documental lograva alcançar, a partir das histórias pessoais dos atores, agora está perdida. Assim, em quase todos os sentidos, a noção de impasse e refluxo é constante.

Um dos poucos instantes épicos do filme, os quais interrompem o fluxo contínuo que combinava o clima de perseguição política e endurecimento da repressão à tristeza e à falta de sentido das ações, ocorrem quando Marquim faz ressoar, por meio da acústica de um crânio, o chamamento dos guerreiros que pretende integrar ao exército libertador agora comandado por Andreia. A cena cria distanciamento não apenas pela quebra do ritmo que até então se impunha, mas, também, pelo plano geral em câmera fixa que reorganiza o ponto de vista. A nova perspectiva construída pelo recurso recorda o espectador da sua condição de plateia, percepção potencializada pelo cenário que, embora ringue, remete aos palcos dos megaeventos e, ao mesmo tempo, a um picadeiro circense – realizando o avesso do que Thiago Mendonça propõe na sequência mais forte de seu primeiro longa-metragem, *Jovens Infelizes ou Um Homem que Grita não É um Urso que Dança* (2016) e, por certo, cravando espaço entre as mais relevantes da história do cinema nacional¹⁷³. A apresentação dos combatentes não provoca identificação. Ao contrário, destacam-se pelo caráter desajeitado da *demonstration*, frustrando a expectativa sedimentada pelos filmes de arte marcial ou de ficção científica típicos do cinema imperialista e, notoriamente, reconhecidos em função das performances que oferecem e dos sentimentos que mobilizam – tais como *O Dragão*

¹⁷³ A sequência em questão abre o capítulo “Almas Corsárias” e registra a fuga do grupo de artistas-militantes em meio à repressão disparada pelos protestos de rua em Junho de 2013. Os jovens entram numa espécie de sala de cinema abandonada. A tela escura toma conta, até abrir novamente, com eles perfilados, trazendo nos olhos um brilho há tempos perdido enquanto contemplam a projeção de *Alma Corsária* (Carlos Reichenbach, 1993), no exato instante em que *Claire de Lune* é tocada ao piano e disputa espaço com um halterofilista – figura que remete à colagem intitulada *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (1956), do precursor da *Pop Art*, o artista britânico Richard Hamilton.

Chinês (1971) e *Karatê Kid* (1984) ou *Mad Max – Além da Cúpula do Trovão* (1985) e *Matrix* (1999). Aqui, parece estruturar-se uma crítica à “subjetividade guerreira” inerente à precarização do mundo do trabalho, subjetividade que encontra vazão também na celebração despolitizada e *pop* das artes marciais, do corpo e da competição. Cabe ressaltar, contudo, que o desvelamento crítico do poder do fetichismo da mercadoria no âmbito da imaginação e da deformação das identidades é um dos pontos nevralgicos tocados por *Era uma vez em Brasília*, chegando a abarcar o próprio *rap* – manifestação cultural até então preservada por Adirley e outros cineastas emergentes.

É perceptível que o peso da conjuntura recaí sobre o filme. Diferente da audácia que progressivamente cresce em *Branco Sai, Preto Fica*, aquilo que se expressa na “consciência” e no discurso de Capitão Nascimento, especialmente em *Tropa de Elite 2*, parece perpassar o ambiente e o estado de espírito dos protagonistas de *Era uma vez em Brasília*. Não por acaso, a *caveira* é o instrumento convocatório da rebelião que, ao cabo, evidencia-se como um levante daqueles homens e mulheres que cederam à demonização de todas as esferas de atuação política existentes sem, no entanto, “prepararem” o futuro. Este fenômeno é historicamente conhecido e se repete todas as vezes em que o andamento da luta de classes é agravado pela crise de acumulação que dispara, entre os imperialistas, a guerra total – e permanente – que só encontra termo quando a alavanca de emergência capaz de paralisar o trem da morte é acionada pela parte mais interessada, isto é, os passageiros. Este é o sentido mais profundo das cenas – recorrentes no filme – que se passam dentro dos vagões do metrô, aparentemente conduzindo centenas de trabalhadores ao cárcere. Por certo, encontramos aí a metáfora do encarceramento em massa, assim como a do presídio como instituição basilar das sociedades garantidas à força com base no trabalho assalariado – afinal, trata-se da escolha entre associar-se a dois tipos de “patrões”, a bem dizer irmãos gêmeos, embora não idênticos: o *bico* ou a prisão. Com efeito, não é difícil antever que ambos os caminhos pretendem levar, necessariamente, ao mesmo destino¹⁷⁴.

O fato de WA se dirigir à Brasília com o intuito de assassinar JK e, no decorrer da trama, voltar-se contra o Governo Temer, traça a revisão e o recuo diante da radicalidade manifesta anos antes. Todavia, revela uma outra sorte de formação, semelhante a experimentada por Cravalaças, muito embora revertida não exatamente

¹⁷⁴ Impossível deixar de resgatar a carga concentrada na sequência do trem transportando indígenas completamente esbulhados (boiadeiros, operários, capatazes) em *Serras da Desordem*, e, sobretudo, a encenação do passageiro atirando contra a placa de identificação da “reserva indígena”.

como adesão ao lulismo (ou ao desenvolvimentismo), mas, sobretudo, como reconhecimento da derrota – que por certo não é apenas do PT, pois abarca o conjunto da esquerda e a classe trabalhadora como um todo. Portanto, mesmo sem repetir os efeitos da explosão que encerra *Branco Sai, Preto Fica*, a sensação que fica, a partir da quebra da “quarta parede” por parte dos membros do “exército intergaláctico de libertação do povo”, aponte talvez para uma direção há algum tempo evitada. Portadores da firmeza necessária aos dias de hoje e aos que virão, as personagens encerram o filme devolvendo a pergunta que os moveu ao espectador: *Que fazer?*

Epílogo

AOS QUE VIRÃO

Ao longo deste estudo percorremos um arco considerável de filmes lançados na chamada era Lula. Ainda assim, uma amostragem restrita. O incremento da produção de filmes no Brasil nos últimos vinte e cinco anos coincide com as renovações das políticas públicas de fomento ao audiovisual, juntamente às transformações do capitalismo brasileiro. Na década de 90, pode-se dizer que a Retomada indicava a reorientação de um processo social que, muito embora sequer pudesse ser reconhecido como “progressista” (dado seu teor intensamente neoliberal), de alguma maneira ainda sustentava a nostalgia de um país que há meio século prometera “decolar”. Além disso, favorecida pelo incentivo fiscal às empresas fomentadoras de produtos culturais, do ponto de vista quantitativo, a “indústria” do cinema nacional deu mostras de reaquecimento. Reforçada pelo desenvolvimento da tecnologia digital e por novos dispositivos neoliberais implementados como política de Estado, atingiu seu auge sob o lulismo: a quantidade de filmes produzidos atingiu patamares inéditos. Tal fenômeno torna praticamente impossível um trabalho de revisão crítica realmente consistente no que se refere ao *panorama geral do nosso cinema*, ao passo que, em função da efervescência cultural trazida pela produção cada vez mais ampliada de filmes brasileiros, pela proliferação de festivais e pela relativa intensificação da presença do cinema nacional na própria TV, não foram poucos os interessados em tratar do assunto¹⁷⁵.

Diante do leque de filmes (e caminhos de abordagem) que se ofereciam, os analisados são exemplares coerentes, assim como outros não selecionados, para traçar imbricações de ordem estética e política com vistas à decifração de algumas faixas do imaginário desenvolvido durante a era Lula, especialmente nas fases de *hegemonia* e *colapso*. Evidentemente, as correspondências entre imaginação e processo social não são mecânicas e nem sempre apresentam nexos plenamente compatíveis. Por outro lado, filmes sempre dizem algo acerca da vida material e mental de uma sociedade. O cinema é inextrincável da produção e da circulação – o que traz implicações econômicas e culturais. Não há como retirar da maior parte da cinematografia contemporânea sua

¹⁷⁵ Importantes iniciativas, estudos e publicações surgiram. Em certo sentido, o cinema nacional recente passou a influenciar e mesmo a balizar parte do trabalho acadêmico, levando a criação de grupos de pesquisa e publicações de destaque. Em São Paulo, caberia citar, a título de exemplo, o livro *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*, do psicanalista Christian Dunker; (Boitempo, 2015), a dissertação de mestrado *O horror não está no horror: cinema de gênero, anos Lula e luta de classes no Brasil* (2017), de Kim Wilhelm Doria; a tese *O ventríloquo do olhar: Sérgio Bianchi e a voz obscena* (2018), de César Takemoto Quitério; ou a criação do grupo de pesquisa “*Formas culturais e sociais contemporâneas*” (2016), coordenados pelos professores do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, Anderson Gonçalves, Edu Teruki e Ivone Rabello Daré.

conexão com estratégias de mercantilização e dominação das massas: controlada pelas classes dominantes, a indústria audiovisual se encontra quase que subordinada às doutrinas de padronização de caris imperialista. Nesse sentido, sem desprezar os embates diariamente travados entre os trabalhadores e os proprietários dos meios de produção audiovisual – verdadeiros conglomerados –, abriu-se a possibilidade de discutir diferentes formas de representação dos antagonismos sociais que alguns filmes brasileiros apresentaram nos últimos anos. O próprio recorte final resultou, a partir do exame crítico, no destaque a uma parcela desta produção “nacional”; parcela que, por suas características próprias (específicas ou mais genéricas) apresentaram subsídios para a compreensão da era Lula sob o prisma da luta de classes.

Todo evento de dimensão histórica resulta de um processo fermentado no passado. Se hoje assistimos ao fim da Nova República (para muitos, uma espécie de “sonho” que terminou em pesadelo), os motivos que nos conduziram a isso devem ser estudados em perspectiva ampliada, articulando a experiência social nos seus diferentes níveis e momentos. Do ponto de vista materialista, o recuo no tempo e o reconhecimento dos principais conflitos no interior das sociedades após a “queda do muro de Berlim”, pensados em combinação às dinâmicas da nova disputa imperialista no plano internacional e suas repercussões no âmbito local, consistem no esforço plausível para, por meio deste estudo, exercitar a reflexão que aspira à totalidade. Ocorre que a análise marxista jamais se coloca em termos estritamente teóricos, pelo fato objetivo de que apenas uma teoria nunca conseguirá mover os seres humanos na direção de determinadas ações. Com efeito, ao tratar de cinema e imaginação (a qual se relaciona a tantas outras manifestações culturais e dimensões da vida), a tese acabou se transformando, em certo sentido, na tentativa de se estabelecer alguns parâmetros de pensamento e ação. Por isso, no que se refere ao porvir, não pode fazer mais do que indicar algumas tendências.

Em *Nação Póstuma* (prólogo deste estudo), a partir de *Cronicamente inviável e Serras da Desordem*, em que pese o caráter antagônico que apresentam entre si, a questão priorizada foi a percepção histórica do esfacelamento do projeto democrático-popular de caráter nacional-desenvolvimentista, antes mesmo da “fase gloriosa” da era Lula. Os filmes apresentam em comum a franca percepção (em alguma medida compartilhada) de que o processo de redemocratização não foi exitoso, sequer, do ponto de vista da consolidação de um Estado minimamente democrático. A perspectiva de *recusa radical à ordem capitalista* como acontece em *Serras da Desordem* apresenta

razões profundas, de caráter histórico e dimensão mundial, ao passo que a implosão do imaginário desenvolvimentista à direita e à esquerda em função da chegada do neoliberalismo no país pode ser avaliada a partir do tipo de polarização manifesta em *Cronicamente inviável*. O rendimento obtido por meio da aproximação de ambos indicou que silenciosos movimentos imaginários *contra* a ideia de “nação” passaram a se afastar cada vez mais em direção aos extremos: o processo de acirramento, no limite, estava em curso já no fim dos anos 90. Ainda assim, o grau de consciência e imaginação cinematográficas atingido por Tonacci em *Serras da Desordem* paira acima, haja vista, entre outros, o fato de ter obtido êxito ao dar forma ao neodesenvolvimentismo lulista à luz do desenvolvimento histórico do próprio Capital, desde as origens coloniais, enfatizando a simbiose estruturante dos processos capitalistas de aumento da exploração, expansão geográfica, desenvolvimento das forças produtivas e organização militar. Todavia, como no prólogo, o próprio estudo internalizou o movimento de confrontação de filmes e motivos como método; a estruturação do exame crítico a partir de contrapontos atua como princípio e fio condutor que atravessa a análise, funcionando no interior dos capítulos e no todo¹⁷⁶.

* * *

É verdade que o acúmulo de ataques historicamente desferidos contra o PT (e que mudam de figura a partir do “escândalo do mensalão” e, de modo acachapante em 2015, quando a campanha pelo *impeachment* de fato se consolida) parecia sugerir que o complô antipetista consistiu na principal causa de sua derrota. Embora havendo articulação imperialista e local contra os “vermelhos”, como vimos, o processo de militarização social, que já vinha desde a era FHC, acabou alavancado no seio do próprio lulismo (em grande medida reforçado pelas próprias políticas neoliberais de controle social implementadas por determinadas alas da *intelligentsia* petista, tais como as UPPs ou a criação da Força Nacional). O imaginário imperialista evocado em *Tropa de Elite 2* é o mais enfático deste fusionamento, e por certo serviu para engrossar ainda mais o caldo de cultura fascista que estamos engolindo hoje. Mais uma vez, ficou evidente que o reconhecimento das dificuldades de se “governar” um país marcado por “problemas estruturais” e dotado de riquezas altamente cobiçadas pelos imperialistas

¹⁷⁶ Como identificou Ismail Xavier, durante a defesa.

funcionou como um dos “pontos cegos” das justificativas dos partidos de esquerda de filiação “socialdemocrata”; como de costume, não conseguiram identificar a profundidade da crise. Não há como negar a confluência entre o período de sucesso do lulismo e o imaginário condensado em *Tropa de Elite 2* – um filme que se torna, em vista da situação, mais atual do que nunca. A crença no caminho da “conciliação de classes”, da “gestão participativa”, da “disputa pela hegemonia”, do “reformismo fraco”, da “geopolítica multipolar” (ou qualquer outro lugar comum pelo qual se omitem as questões de fundo), denota que a esquerda brasileira embarcou nas fraseologias neoliberais na expectativa de que uma “nova ordenação”, no concerto das nações, prefigurava um “novo ciclo de progresso”. Portanto, multiplicam-se “análises de conjuntura” complacentes com as “medidas pragmáticas” adotadas – na verdade, *medidas de controle social para viabilizar as exigências internas e, principalmente, as exigências externas de acumulação de Capital e reposicionamento geopolítico*. Imersos neste devaneio, não atinaram ao processo de militarização do Estado, das tecnologias de gestão e da própria subjetividade – fenômenos sociais intimamente vinculados à experiência de regressão da capacidade de organização da classe trabalhadora, combinada à progressiva intervenção dos Estados Unidos.

Assim, iniciada em 2013 e tendo como ponto de partida a decifração da “hegemonia lulopetista”, a pesquisa se desdobrou no sentido de também examinar, com maior nitidez, os limites do imaginário insurgente fermentado nos últimos anos, enquanto baliza para as decisões do porvir. *Engajamentos da Classe* (capítulo 2) é a parte mais enfaticamente dedicada a isso; o conjunto de filmes serve para matizar as figurações que em geral carregam consigo certa timidez, distância ou até mesmo aversão à prática militante mais efetiva. Isto está manifesto, com certo relevo, em *Sombra e luz: projeções fantasmagóricas em Quanto vale ou é por quilo?, Os Inquilinos, Trabalhar Cansa, O som ao redor e Que horas ela volta?*; bastante reconhecidos no meio acadêmico, padecem daquilo que se qualificava como “irrelevância” – manifesta na dificuldade de circulação dentro do próprio país, tendo como parâmetro a falta de contato com o público da classe trabalhadora que vai ao cinema de tipo “comercial” ou consome a produção televisiva¹⁷⁷. O elemento distintivo

¹⁷⁷ Como observou Eduardo Escorel (debate à época abafado pelo vendaval de Junho de 2013) ao dialogar com a polêmica criada em torno da posição de Bernadet acerca do cinema brasileiro nos anos Lula, reforçando sua perspectiva: *Uma vez que a necessidade de ficção é suprida pelo baixo nível da teledramaturgia das novelas, e o acesso à produção estrangeira oferecido com frequência simultaneamente aos lançamentos nos Estados Unidos, ocupando em alguns casos metade das salas*

da safra, ao contrário, está no fato de ter “conquistado” alguma repercussão nos festivais mais “refinados” do estrangeiro, reconhecida como portadora da “nova identidade nacional” do cinema brasileiro.

Fora deste quadro, em parte por ser documentário, em parte por suas próprias características, *Peões* apresenta maior coerência em relação à envergadura política almejada (autorreflexiva sobre seus limites e de *interesse original* em relação à carga histórica do operariado do ABC que participou da formação do PT e da própria construção da imagem de Lula), enquanto *Família Braz – Dois Tempos* se aproxima da periferia contaminado pela ótica “humanista”, reproduzindo aquela “benevolência” com os de baixo típica das camadas pequeno burguesas esclarecidas. O outro extremo do impasse se manifesta em *Jogo das decapitações*, cuja ruptura com a esquerda é total. Inteligente no conteúdo e nos problemas que pretende apresentar, o filme de Sérgio Bianchi é subsumido pela forma caricatural e pelo estilo debochado que ultrapassa a irreverência e acaba descalibrado em vista de suas intenções iniciais, justamente por se afirmar com desprezo e ressentimento de classe. Seu ponto fraco está na oposição quase “metafísica” dos trabalhadores em relação aos intelectuais, e vice-versa.

O capítulo 2, portanto, compõe uma *faixa intermediária da imaginação artística e política* desenvolvida no cinema era Lula, na qual caberia ainda toda uma filmografia específica dos documentários, além de outros filmes que trataram diretamente da Ditadura Civil-Militar de 1964-85. Por sua vez, os capítulos *Paz é Guerra* e *Imaginação e Explosão* (trazendo, respectivamente: *Tropa de Elite 2* e *Branco Sai, Preto Fica*) ocupam os extremos. *Engajamentos da Classe* estaria ao centro formando uma espécie de degradê; boa parte de suas expressões cinematográficas enfatizam a experiência social dos trabalhadores com base nas heranças do escravismo e do autoritarismo do Estado, agravadas pela tempestade neoliberal pós-90, ao mesmo tempo em que se viam acoissadas a tomar partido diante da hegemonia aparentemente estável do lulismo, suas narrativas de triunfo, a ascensão das “pautas das minorias”, as políticas de combate à fome, o “transe” em meio ao aumento do consumo etc. Além disso, são filmes que trazem certas expressões dramáticas que se aproximam do tipo burguês na estruturação das representações. Trata-se de um cinema de boa (às vezes, excelente) qualidade,

disponíveis pelo mesmo preço do filme brasileiro, a possibilidade de existir um cinema nacional relevante continua sendo uma interrogação” (Cf. “Irrelevância em Porto Alegre”, in *Revista Piauí*, 10 de junho de 2013. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/irrelevancia-em-porto-alegre/>).

porém, em larga medida, moderado e cindido; filiados ao “*nicho cult*” da indústria cultural historicamente consolidado na Hollywood dos anos 50, afirmam-se esteticamente carregando algum grau de intenção de denúncia da situação de variadas frações da classe trabalhadora e do peso da história nacional. Via de regra, *não conseguem romper com o esteio mais convencional das matrizes hegemônicas do cinema de gênero*, cuja psicologia e modo de produção, como se sabe, inevitavelmente apresentam traços problemáticos.

Tais elementos os distinguem da filmografia estudada na última seção. O capítulo *Imaginação e Explosão*. Mesmo apresentando dificuldades de afirmação política, a *geração emergente* do novo cinema nacional conseguiu transpor os limites da imaginação melodramática; uma geração empenhada e criativa que se considera, em muitos sentidos, “*militante*”. Assim, deixam um legado às gerações futuras, em que pese o tamanho diminuto e o caráter disperso dos “*grupos*”, o abafamento na esfera da circulação, a precariedade material e o prenúncio de estrangulamento das produções “*independentes*” ou dependentes de editais. As duas últimas décadas produziram no país uma leva de jovens cineastas que terão de reinventar o cinema brasileiro num contexto de agravamento da luta de classes. Responsáveis pela *figuração mais contundente acerca da experiência da classe trabalhadora ao longo da Era Lula*, também foram os mais originais e arrojados do ponto de vista estético, expressando, inclusive, certa autonomia em relação às gerações predecessoras – muito embora, o Modernismo, o Cinema Novo e o Cinema Marginal consistam na constelação de referências críticas que representam uma das vigas-mestras da formação destes cineastas, influenciando sua interação com a arte e a cultura nacional e do estrangeiro. Ao mesmo tempo, a nota internacionalista e anti-imperialista de Adirley Queirós confere à sua obra um traço singular, especialmente em *Branco Sai, Preto Fica* e *Era uma vez em Brasília*: o cenário pós-apocalíptico e favelizado da periferia do Plano Piloto é trabalhado cinematograficamente de modo a figurar, também, os territórios do Sul Global em “*guerra civil*” avançada – como a Síria, o Iraque, o Paquistão, a faixa de Gaza e tantos outros. Em certo sentido, parece prever que a América Latina ingressou, enfim, na rota dos *territórios passíveis de invasão armada* – em função da dimensão mundial que a guerra imperialista provocada pela crise do capitalismo vem assumindo.

* * *

A montagem dos BRICS como bloco geopolítico pretensamente “alternativo” ao imperialismo americano “segurou” no Brasil os efeitos da crise de 2008 por cinco anos. A partir de 2009, com a explosão do Programa de Aceleração do Crescimento por meio de “parcerias” público-privadas (impulsionando as megaobras, os megaeventos e a expansão do agronegócio), amplos setores do “subproletariado” foram “incluídos” no mundo do “trabalho formal” e do “consumo”, ainda que milhões continuassem sobrevivendo em condições precárias ou até mesmo subumanas. Os ataques da burguesia contra os mais pobres (majoritariamente negros, mas, também contra os povos originários e as populações ribeirinhas) foram crescentes, mesmo a “economia” apresentando “índices de prosperidade” e recebendo um imenso afluxo de capitais transnacionais. Todavia, em 2013, comparado ao ano de 2007, o crescimento do PIB da China já havia diminuído de 13% para 7,7%. A queda na demanda por *commodities* impacta o mundo, particularmente o Brasil (que ao longo da era Lula continuou reproduzindo algumas estruturas do modelo extrativista, primário e exportador), haja vista que o desaquecimento do setor da mineração implicou no desemprego direto e indireto de centenas de milhares de trabalhadores, por exemplo, assim como a saturação da bolha imobiliária alavancada pelo Estado e outros “atores”, por meio do Programa Minha Casa, Minha Vida e da expansão e popularização do crédito “habitacional”. Tal concepção ultracapitalista de “desenvolvimento” não podia abrir mão, entretanto, da *necessidade de garantia da lei e da ordem*, isto é, a busca incessante de preservar e por vezes até dinamizar a acumulação. Daí a necessidade de coibir greves ou outras manifestações (atos, ocupações, passeatas) que além de prejudicarem o fluxo incessante das mercadorias, rompem com a ritualização concorrencial das relações sociais que governam o modo de vida nas sociedades neoliberais cada vez mais militarizadas. Do mesmo modo, fica nítida a correlação desses fatores com as tentativas “pacificadoras” de viabilizar nas favelas e periferias o empreendedorismo e a bancarização em massa.

A crise de 2008 enfim chega ao país em 2013 – e não se tratava mais de uma “marolinha”. As sociedades comandadas pela racionalidade neoliberal nitidamente passavam a sofrer as consequências de seu próprio agravamento, exprimindo a violência gestada em quatro décadas de exaltação à competição infinita e à deformação subjetiva que banaliza o autoritarismo. A ascensão conjuminada da extrema-direita na Europa e em todo o continente americano parece ter como ponto comum o fracasso dos partidos chamados “liberais”, “progressistas”, “democráticos” ou “socialdemocratas”. Em contrapartida, no Brasil, as vertentes “autonomistas”, horizontais, identitárias ou de

estrutura menor se encontram cada vez mais atomizadas perante a violência assumida pelo Estado depois de Junho e, especialmente, após o golpe de 2016¹⁷⁸. Agora, por parte do próprio Poder Executivo, a campanha da extrema direita contra a estultice delirante que chamam de “marxismo cultural” vem sendo utilizada para enganar as camadas subalternas e amplos setores da classe média. Para a sobrevivência do golpe imperialista, é vital angariar mais apoio por meio da difamação da esquerda e das organizações populares, alimentando a ficção “legitimadora” da guinada terrorista que pretendem impor. O jargão contra a “ameaça comunista” ou à “ideologia de gênero” prepara o terreno para a judicialização e o encarceramento em massa de lideranças de movimentos, organizações e partidos de esquerda – para além das populações periféricas, expandindo o arco dos “inimigos internos”. Com todos os problemas e limitações, seria incoerente não reconhecer que a atual situação da classe trabalhadora brasileira e das suas instituições políticas mais básicas (tais como partidos, organizações, sindicatos, associações ou conselhos) foi construída, historicamente, com derramamento de muito suor e sangue – assim como ignorar que a situação pode piorar muito. O longo período de lutas aberto pelo movimento abolicionista no século XIX e quase dizimado pela Ditadura Militar está ameaçado de extinção após a morte da Nova República – por ironia do destino, nos braços do Partido dos Trabalhadores. Com isso, no *front* da cultura, a previsão é de “tolerância zero” ao tipo de arte ou “pedagogia” que a “esquerda” produz. A tendência é o aumento robusto da repressão e da censura, militarizados em todos os níveis: o ciclo do cinema brasileiro que surge com a Retomada e culmina na geração emergente atingiu, definitivamente, o seu ocaso. Os cineastas encontrarão enormes dificuldades pela frente, pois se deparam com uma transformação abrupta da “paisagem política”, cujo risco iminente é a implantação do totalitarismo no país. A própria privação material é outro agravante e por certo causará refluxo na produção de filmes de baixo orçamento que, sem dúvida, experimentam formas estéticas e políticas mais avançadas.

Refletir sobre a *internet* e estudar no âmbito da produção audiovisual os potenciais técnicos, os limites estéticos e as implicações políticas (o que se perde e o

¹⁷⁸ A partir da derrota da Comuna de Paris em 1871 a questão primeira passa a ser um problema que antecede qualquer discussão acerca da melhor “tática de governo” – dado que não é exatamente o governo, mas, essencialmente, o poder que há milhares de anos se concentra nas mãos de ferozes inimigos dos trabalhadores – na atual configuração histórica, a plutocracia burguesa que concentra a acumulação na esfera das finanças e controla monopólios da indústria bélica. Em certo sentido, as formas de organização dos trabalhadores sempre responderão a essa questão, o que torna a *força* na luta de classes um agente que precisa ser compreendido em termos científicos.

que se ganha com eles), tendo em vista, especialmente, a escala de circulação que as redes propiciam, vêm se tornando uma atividade cada vez mais desenvolvida pelo autoproclamado “campo progressista”; se é verdade que estamos sob uma tremenda avalanche de blogs, canais e “fábricas” de *fake news* sob comando da extrema direita, veículos de comunicação alternativa de diferentes matizes da esquerda paulatinamente se fortalecem e ampliam seu alcance. Do mesmo modo, os confrontos tendem a se espalhar pelo país, o que exigirá uma significativa profusão e organização de “cineastas” e “jornalistas” construindo a figuração da luta de classes no campo, nas ruas, nas escolas e nas fábricas – do ponto de vista dos oprimidos. Ocorre que nada disso será efetivo sem a vinculação concreta com as massas trabalhadoras e subalternas e também com os movimentos, por meio de suas organizações existentes ou mesmo as que, por ventura, venham a surgir. A última cena de *Serras da Desordem* é reveladora da nova era “nacional” que se anuncia: *aviões-caça sobrevoam a floresta*. Enquanto o tão aclamado – embora, diga-se de passagem, muito pouco praticado – “trabalho de base” não se transformar em *permanente mobilização contra a guerra imperialista*, continuaremos morrendo – sendo a invasão à Venezuela o próximo ataque, com vistas ao controle das reservas de petróleo e, posteriormente, da Amazônia e do Aquífero Guarani “brasileiros” – o que redesenharia a geopolítica regional e planetária nos termos de uma extinção da memória e de quaisquer vestígios da história da luta de classes na América Latina. Ao mesmo tempo, a transformação do Continente Americano em *extensão colonial governada internamente pelo Império do Ocidente* consiste no único meio que os Estados Unidos encontraram para reagir ao expansionismo chinês – contraface igualmente imperialista, cuja ideologia, entretanto, repousa no conto de fadas “euroasiático” e “sulglobalista” da gestação de um *novo mundo*. Em outras palavras, a vaga promessa por uma “outra civilização” que, evidentemente, permaneceria capitalista.

Na sua grande maioria, os artistas em geral e os cineastas em particular são *trabalhadores*, assim como a câmera é um *instrumento*. O inequívoco aumento da repressão, acompanhado pela deterioração das condições materiais e pelo processo de reorganização e mobilização da esquerda exigirão um novo ciclo de imaginação emergente no Brasil – capaz de avançar no método, nos meios e nos usos.

Filmes analisados

Baronesa [2017] Juliana Antunes

Branco Sai, Preto Fica [2014] Adirley Queirós

cidade é uma só?, A [2011] Adirley Queirós

Cronicamente inviável [2000] Sérgio Bianchi

Cinco Vezes Pacificação [2012] Luciano Vidigal, Rodrigo Felha, Cadu Barcelos, Wagner Novais

Era uma vez em Brasília [2017] Adirley Queirós

Família Braz – Dois Tempos [2011] Arthur Fontes & Dorrit Harazim

Inquilinos – Os incomodados que se mudem, Os [2009] Sérgio Bianchi

Jogo das Decapitações, O [2009] Sérgio Bianchi

Lugar ao Sol, Um [2009] Gabriel Mascaro

Pacific [2009] Marcelo Pedroso

Peões [2004] Eduardo Coutinho

Quanto vale ou é por quilo? [2005] Sérgio Bianchi

Que horas ela volta? [2015] Anna Muylaert

Serras da Desordem [2006] Andrea Tonacci

som ao redor, O [2013] Kleber Mendonça Filho

Trabalhar Cansa [2011] Juliana Rojas & Marco Dutra

Tropa de Elite 2 – Agora o Inimigo é Outro [2010] José Padilha

Vizinhança do Tigre, A [2014] Affonso Uchoa

Filmes citados

1. Filmes nacionais

ABC da Greve [1979] Leon Hirszman

Abril despedaçado [2001] Walter Salles

Alma Corsária [1993] Carlos Reichenbach

Antônia [2007] Tata Amaral

Arábia [2017] Affonso Uchoa

Bang-bang [1971] Andrea Tonacci

Brasil deu certo. E agora?, O [2013] Louise Sottomaior

caso Thabata – O Bebê Refém, O [1987] Clery Cunha

Casa de Alice, A [2007] Chico Teixeira

Central do Brasil [1998] Walter Salles

Cidade de Deus [2002] Fernando Meirelles

Cinco Vezes Favela [1962] Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman

Cinco Vezes Favela – Agora Por Nós Mesmos [2010] Cacau Amaral, Rodrigo Felha, Cadu Barcelos, Luciano Vidigal, Manaira Carneiro, Wagner Novais, Luciana Bezerra

Conterrâneos Velhos de Guerra [1991] Vladmir Carvalho

Corumbiara [2009] Vincent Carelli

Dez Mandamentos – O Filme, Os [2016] Alexandre Avancini

Dona Flor e seus dois maridos [1976] Bruno Barreto

Dzi Croquettes [2009] Tatiana Issa e Raphael Alvarez

Eles não usam black-tie [1981] Leon Hirszman

Estorvo [2000] Ruy Guerra

família Braz, A [2000] Arthur Fontes e Dorrit Harazim

Fuzis, Os [1964] Ruy Guerra

Greve [1979] João Batista de Andrade

Hans Staden [1999] Luiz Alberto Pereira

Invasor, O [2002] Beto Brant

Iracema, uma transa amazônica [1974] Jorge Bodanzki e Orlando Senna

Jardim Nova Bahia [1971] Aloysio Raulino

Jovens Infelizes ou Um Homem que Grita não É um Urso que Dança [2016] Thiago Mendonça

Lavoura Arcaica [2001] Luiz Fernando Carvalho

Linha de Montagem [1981] Renato Tapajós

Linha de Passe [2008] Walter Salles

Macunaíma [1969] Joaquim Pedro de Andrade

Madame Satã [2002] Karin Aïnouz

Maldita Coincidência [1979] Sérgio Bianchi

Martírio [2016] Vincent Carelli

Miramar [1997] Júlio Bressane

Nada a Perder [2018] Alexandre Avancini

Na quebrada [2014] Fernando Grostein Andrade e Paulo Eduardo

Notícias de uma guerra particular [1999] João Moreira Salles e Kátia Lund

Operações Especiais [2015] Tomas Portella

Orfeu [1999] Carlos Diegues

Parada 174 [2008] Bruno Barreto

Romance [1988] Sérgio Bianchi

Rota Comando [2009] Elias Junior

Segurança Nacional [2010] Roberto Carminati

Tatuagem [2013] Hilton Lacerda

Terra em Transe [1967] Glauber Rocha

Tropa de Elite [2007] José Padilha

2. Filmes estrangeiros

Corte, O [2005] Costa Gavras

Dois dias, uma noite [2014] Jean Pierre e Luc Dardenne

Dragão Chinês, O [1971] Lo Wei

Elegia a Alexandre [1993] Chris Marker

Elysium [2013] Neill Blomkamp

Eu, Daniel Blake [2016] Ken Loach

homem que matou o facínora, O [1962] John Ford
Karatê Kid – A Hora da Verdade [1984] John G. Avildsen
Mad Max – Além da Cúpula do Trovão [1985] George Miller e George Ogilvie
Matrix [1999] Lana e Lilly Wachowski
Melancolia [2011] Lars Von Trier
Nanook [1922] Robert Flaherty
nascimento de uma nação, O [1915] David W. Griffith
Nostalgia da Luz [2015] Patricio Guzmán
Questão Humana, A [2007] Nicolas Klotz
Segunda-feira ao Sol [2001] Fernando León de Aranoa
Terra, A [1930] Alexandre Dovjenko
Titanic [1997] James Cameron

3. Séries

3% [2016] Pedro Aguilera
O Mecanismo [2018] José Padilha
Narcos [2015] José Padilha

BIBLIOGRAFIA

ABÍLIO, Ludmila Costhek. *Sem maquiagem: o trabalho de um milhão de revendedoras de cosméticos*, São Paulo: Boitempo/Fapesp, 2014.

AB'SABER, Tales A. M. *A imagem fria: cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ADORNO, Theodor W. *Mínima moralia*. São Paulo, Ática, 1992.

_____ e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

_____ *O ensaio como forma*. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003 (Coleção Espírito Crítico).

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo, Boitempo: 2004 (Estado de Sítio).

_____ *Homo Sacer – o poder soberano e a vida nua I*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

AMORIM, Celso. *Teerã, Ramalá e Doha: Memórias da Política Externa Ativa e Altiva*. São Paulo: Saraiva, 2015.

ANDERSON, Perry. *O Brasil de Lula*. In: *Novos Estudos (CEBRAP)*, 91, 2011.

ARANTES, Otilia e Paulo. *Sentido da formação*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Alarme de incêndio do gueto francês: uma Introdução à Era da Emergência*. Discursos Sediciosos (Rio de Janeiro), v. 17/18, p. 205-260, 2011.

_____ *Extinção*. São Paulo, Boitempo: 2007 (Estado de Sítio).

_____ *O novo tempo do mundo e outros estudos sobre a era da emergência*. – 1. ed. – São Paulo: Boitempo, 2014.

_____ “O Positivismo no Brasil: breve apresentação do problema para um leitor europeu”, *Novos Estudos Cebrap*, n.21, julho de 1988.

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

_____ *Zero à esquerda*. São Paulo, Conrad, 2004. (Coleção Baderna).

ARENDT, Hanna. *Origens do totalitarismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Marcelo Félix, Edições Texto & Grafia Ltda, Lisboa: 2009 (Mimésis).

_____ ... et al. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas – SP: Papirus, 1995 (Coleção Ofício de Arte e Forma).

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *A Desordem Mundial. O Espectro da Total Dominação*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2016.

_____. *A presença dos Estados Unidos no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1973.

BANDEIRA, Manuel. “O bicho”. Em *Estrela da vida inteira: poesias reunidas*. 2a ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora/ INL, 1970.

BALTAR, Mariana. *Realidade Lacrimosa - diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*, Tese de Doutorado em Comunicação, Rio de Janeiro, UFF, 2007.

BARTHES, Roland. *A câmara-clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BASTIDE, Roger. “Machado de Assis, paisagista”. *Teresa*, São Paulo, n. 6-7, p. 418-428, dec. 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Capitalismo Parasitário: e outros temas contemporâneos*. Trad. Eliana Aguiar.– Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

_____. *Medo Líquido*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2008.

BAZIN, André. *O Cinema: ensaios*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*.v. 1: *magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. Ed - São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTES, Ivana. *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome*. In: *Revista Alceu*, v.8 n.15 - jul./dez. 2007, PUC-RIO.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1979.

BERNARDO, João. *Democracia totalitária: teoria e prática da empresa soberana*. São Paulo: Cortez, 2004.

BRAGA, Ruy. *A política do precariado: do populismo à hegemonia lulista*, São Paulo, Boitempo, 2012.

BRECHT, Bertold. “O rádio como aparato de comunicação: Discurso sobre a função do rádio”. (Trad. Tercio Redondo), em *Revista Estudos Avançados*, 21 (60), 2007

BRITO, Felipe. “Considerações sobre a regulação armada de territórios cariocas”. In: *Até o último homem: visões cariocas da administração armada da vida social /* organizadores Felipe Brito e Pedro Rocha de Oliveira. – São Paulo: Boitempo, 2013.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. Nova York: Columbia University Press, 1985.

BUCCI, Eugênio & KEHL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre televisão*, São Paulo, Boitempo: 2004 (Estado de Sítio).

CAETANO, Daniel. “Entre o caos e a desordem”. In: *Serras da Desordem* / Daniel Caetano (org.). - Rio de Janeiro : Beco do Azougue : Sapho, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Da vingança*. In: _____ *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. *Dialética da malandragem*. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.8, São Paulo, 1970.

_____. *Jagunços mineiros: de Cláudio a Guimarães*. In: *Vários escritos*, Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1970.

_____. “Literatura e subdesenvolvimento”, em *A educação pela noite*, 5ª. ed. Revista pelo autor, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul 2006

CANDOTTI, Fábio Magalhães. *Em defesa da juventude: a participação como meio de governo*. Tese de Doutorado em Sociologia, Campinas, IFCH/Unicamp, 2011.

CARVALHO, José Murilo. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CHION, Michel. *The voice in cinema*. Tradução de Claudia Gorbman. Nova York: Columbia University Press.

DAVIS, Mike. *Planeta Favela*. Trad. Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo, 2006.

DEJOURS, Christophe. *A banalização da injustiça social*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2000.

DORIA, Kim Wilhelm. *O horror não está no horror: cinema de gênero, anos Lula e luta de classes no Brasil*. Dissertação de Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais, ECA-USP, 2017.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo, Boitempo: 2015 (Estado de Sítio).

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

ESCOREL, Eduardo. *A pausa que diverte*. In: *Revista Piauí*, nº50, edição de novembro de 2010.

_____. *O som ao redor – violência latente*. In: *Revista Piauí – Estadão*. Blog: Questões Cinematográficas: Cf. <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/>, último acesso em 10/02/2013.

_____. *Sem afeto nem compaixão*. In: *Revista Piauí*, nº40, edição de janeiro de 2010.

FEFFERMANN, Marisa. *Vidas Arriscadas: um estudo sobre jovens inscritos no tráfico de drogas*. Petrópolis - Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2006.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Kairos, 1983.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª edição – São Paulo: Global, 2006.

_____. *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano*. 15ª edição – São Paulo: Global, 2004.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória do subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 2ª Edição, (Coleção Leitura), 1996.

_____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Paz e Terra, 1981 (2 vols.).

GRAHAM, Stephen. *Cidades sitiadas: o novo urbanismo militar*; trad. Alyne Azuma. – 1. ed. – São Paulo: Boitempo, 2016

HARVEY, David. *O Novo Imperialismo*, tradução Adail Sobral, Maria Stela Gonçalves. – 8.ed. – São Paulo: Edições Loyola, 2014.

HOBBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)*. Trad. Marcos Santarrita. – São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAMESON, Frederic. *As marcas do visível*. Trad. Ana Lucia de Almeida Gazolla e outros. – São Paulo: Paz e Terra, 1999.

_____. *Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente*. Trad. Roberto Franco Valente. – Rio de Janeiro, 2005.

_____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. – São Paulo: Editora Ática, 1997.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo, Boitempo: 2009.

KLEMPERER, Victor. *LTI: a linguagem do Terceiro Reich*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2009.

KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988.

_____. *O ornamento da massa: ensaios*. Tradução: Carlos Eduardo Jordão Machado, Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LÓPEZ-RUIZ, Oswaldo Javier. *O ethos dos executivos das transnacionais e o espírito do capitalismo*. Tese de Doutorado em Sociologia, Campinas, IFCH/Unicamp, 2004.

LUKÁCS, Georg. “Narrar ou Descrever: contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo”, em *Ensaaios sobre Literatura*. Editora Civilização Brasileira: Rio de Janeiro.

MARZOCHI, Ilana Feldman. *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Doutorado em Ciências da Comunicação, São Paulo, ECA/USP, 2012.

_____. *A casa de Alice, de Chico Teixeira, (Brasil 2007)*. In: *Revista Cinética*, setembro de 2007. Fonte: <http://www.revistacinetica.com.br/casadealice.htm>, último acesso em 12/02/2013.

_____. *Na contramão do confessional: o ensaísmo em Santiago, Jogo de cena e Pan-cinema permanente*. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaaios no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

_____. “Um filme de”: *dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental*, in *Revista Devires*, Belo Horizonte, v.9, n.1, jan/jun 2012.

MEIRELLES, Renato. *Um país chamado favela: a maior pesquisa já feita sobre a favela brasileira*. São Paulo: Editora Gente, 2014.

MENDES, Adilson Inácio. *A crítica viva de Paulo Emilio*. Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação, São Paulo, ECA/USP, 2012.

MENDONÇA, Thiago. “A Vizinhaça do Tigre: um filme de Affonso Uchôa”, in: *Revista Zagaia*, n.3, edição 2015.

MENDONÇA FILHO, Kleber. *Filmando ao redor: conversa com Kleber Mendonça Filho sobre seu primeiro longa de ficção, O som ao redor (entrevista)*. In: *Revista Cinética*, Maio de 2011, www.revistacinetica.com.br/entrevistakmf.htm, último acesso em 12/02/12.

MÉSZÁROS, István. *Para além do capital: rumo a uma teoria da transição*; trad. Paulo Cezar Castanheira, Sérgio Lessa. – 1 ed. Revista. – São Paulo: Boitempo, 2011

MORENO, Camila. *Brasil made in China: para pensar as reconfigurações do capitalismo contemporâneo*. São Paulo, Fundação Rosa Luxemburgo, 2015

NACACHE, Jacqueline. *O cinema Clássico de Hollywood*. Trad. Pedro Elói Duarte, Lisboa: Edições Texto & Grafia Ltda, 2012 (Mimésis).

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NAVES, Rodrigo. “Almeida Júnior: o sol no meio do caminho”. In: *Novos estud. - CEBRAP*, São Paulo, n. 73, p. 135-148, Nov. 2005.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista / O ornitorrinco*, São Paulo: Boitempo, 2003.

_____, e BRAGA, Ruy (orgs). *Hegemonia às avessas: economia, política e cultura na era da servidão financeira*. São Paulo: Boitempo, 2010 (Estado de Sítio).

_____, *Política numa era de indeterminação: opacidade e reencantamento*. In Oliveira, Francisco de. e Rizek, Cibele Saliba (orgs.) *A era da indeterminação*, São Paulo: Boitempo, 2007.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

OTSUKA, Edu Teruki. *Era no tempo do rei: a dimensão sombria da malandragem e a atualidade das Memórias de um sargento de milícias*, Doutorado em Literatura Brasileira, São Paulo, FFLCH-USP, 2005.

PAULANI, Leda. *Brasil Delivery: servidão financeira e estado de emergência econômico*, São Paulo: Boitempo, 2008 (Estado de Sítio).

PASTA JR, José Antonio. *O ponto de vista da morte*. In: *Revista da Cinemateca Brasileira*, n.1, São Paulo, abril de 2012.

_____, *O romance de Rosa – temas do Grande serão e do Brasil*. In: *Novos Estudos (CEBRAP)*, 55, novembro de 1999.

POCHMANN, Marcio. *Nova Classe Média? O trabalho na base da pirâmide social brasileira*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2012.

PONTES, Marcela Maria Carvalho. *De braços abertos: o lumpemproletariado na rede neoliberal de controle*. Dissertação (Mestrado em Cuidado em Saúde) - Escola de Enfermagem, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

QUITÉRIO, César Takemoto. *O ventríloquo do olhar: Sérgio Bianchi e a voz obscena*. Tese de Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH-USP, 2018.

RABELLO, Ivone Daré. “O som ao redor: sem futuro, só revanche?”, in: *Novos Estudos: Cebap*, n.101, março de 2015

ROSENFELD, Anatol, *Aspectos do Romantismo Alemão*. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

_____. *Negro, macumba e futebol*. São Paulo: EDUSP: Perspectiva; Campinas: Unicamp, 1993. (*Debates*, v. 258).

_____. “Shakespeare e o pensamento renascentista”, in: *Texto/Contexto I*: São Paulo, Perspectiva, 2013

SANTOS, Laymert Gracia dos. *Brasil contemporâneo: estado de exceção?*. In: Oliveira, Francisco de. e Rizek, Cibele Saliba (orgs.) *A era da indeterminação*, São Paulo: Boitempo, 2007.

SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

_____. *Duas meninas*. 2a ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

_____. *Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012

_____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. *Originalidade crítica de Antonio Candido*. In: *Novos Estudos (CEBRAP)*, 32, março de 1992.

.

_____. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

SILVA, Anderson Gonçalves. “*Serras da Desordem*, uma forma contemporânea”, em *Marxismo e produção simbólica*, - São Paulo: Nankin Editorial, 2013

SINGER, André. *Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

SOUSA, Gilda de Mello e. *Exercícios de Leitura*, São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2008.

_____. *O tupi e o alaúde*, São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

SOUZA, Jessé de. *A ralé brasileira: quem é e como vive*, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2009.

_____. *Os batalhadores brasileiros: nova classe média ou nova classe trabalhadora?*, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2010.

SOUZA, Regina Magalhães de. *O discurso do protagonismo juvenil*. São Paulo: Editora Paulus, 2008.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês: século XVIII*. Trad. Luis Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TEDEIA, Gilberto. *Quando a violência política entra em cena*. 2011. Tese (Doutorado), FFLCH – USP.

TOMASI, L. “Juventude, projetos sociais, empreendedorismo e criatividade: dispositivos, artefatos e agentes para o governo da população jovem”. *Passagens: Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica*, v. 6, p. 287-311, 2014.

TROTSKI, Leon. *A moral deles e a nossa*. São Paulo: SDS – Edições ISKRA, 2015.

VIANA, Silvia. *Rituais de Sofrimento*, São Paulo: Boitempo, 2013 (Estado de Sítio).

VONK, Arthur Vergueiro. *Ao rés do chão, sem chão: Drummond e a crônica moderna brasileira*. Dissertação de Mestrado pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, 2013.

VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema: logística da percepção*. Trad. Paulo Roberto Pires, São Paulo: Boitempo, 2005 (Estado de Sítio).

XAVIER, Ismail. “A estética do Cinema”, in: *Revista Cult*, 175, ano 15, dezembro de 2012.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. “As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério”, in: *Serras da Desordem* / Daniel Caetano (org.). - Rio de Janeiro : Beco do Azougue : Sapho, 2008.

_____. *Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados*, in: *Revista Novos Estudos*, 75, julho de 2006.

_____. “John Ford e os heróis da transição no imaginário do western”, in: *Novos Estudos Cebrap*, n.100, novembro de 2014.

_____. “O concerto do ressentimento nacional”. *Sinopse*, São Paulo, ano IV, n. 8, p. 35-37, abr. 2002.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 4ª edição – São Paulo, Paz e Terra, 2008.

_____. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo e Nelson Rodrigues*, São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *Sertão-mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007

_____. *Ways of listening in a visual medium: the documentary movement in Brazil*. In: *New Left Review*, 73, jan-feb, 2012.

ZIBECHI, Raul. *Brasil potência: entre a integração regional e um novo imperialismo*, coord. trad. Carlos Walter Porto-Gonçalves, Rio de Janeiro, Consequência, 2015.

“Fim de um sonho”. *Jornal on-line do Coletivo Passa Palavra*, 21 de agosto de 2017. (Disponível em: <http://passapalavra.info/2017/08/114847/>).

IMAGENS

Prólogo - *Cronicamente inviável*

Os “bichos”

Os “sem-terra”

O intelectual Alfredo e as “massas” no carnaval

Humilhação social

Prólogo – *Serras da Desordem*

Carapiru foge do “progresso”

Cinema-processo

Rodchenko, sem título (1929)

Torre da TV de Brasília

Capítulo 1

1.1 *Tropa de Elite 2*

(Polarização e fusão)

Pai-caveira

Efeito subjetivo
(O herói “assassinado”)

A “doutrinação marxista”

Ficção vs. Realidade
(O “concreto” e o “abstrato”)

Simbologias dos “inimigos” da lei e da ordem

Restauração da paternidade

Restauração “nacional”
(*Travelling* sobre o Planalto)

1.2 *Cinco Vezes Pacificação* (Verde-amarelismo militar)

Capítulo 2

2.1 *Peões*

(*Travelinig* do “mar ao sertão”)

(TV e imaginação proletária)

2.1 *Família Braz – Dois Tempos*

(Narrativa da “prosperidade”)

Era FHC

Era Lula

Jargão empreendedorista

Horizonte periférico

“Festa” final

2.2 *Quanto vale ou é por quilo?*

Arcaico e Moderno

Empoderamento feminino

Arquitetura “social” como mercadoria

“Sombra” e “Luz”

2.2 Os Inquilinos

Arcaico e Moderno

Empoderamento feminino

Arquitetura social – centro, periferia e favela

“Sombra” e “Luz”

2.2 *Trabalhar Cansa*

Arcaico e Moderno

Empoderamento feminino

Arquitetura social – confinamento da empregada

“Sombra” e “Luz”

2.2 O som ao redor

Arcaico e Moderno

Empoderamento feminino

Arquitetura social – verticalização urbana

“Sombra” e “Luz”

2.2 *Que horas ela volta?*

Arcaico e Moderno

Empoderamento feminino

Arquitetura das relações sociais – o “ponto de vista” da cozinha

“Sombra” e “Luz”

2.3 Jogo das Decapitações

(Transtorno, recalque, polarização e espelhamento)

Intellectual vs. Trabalho

(Distanciamento e banalização)

Capítulo 3

3.1 *Um lugar ao Sol*

O “ponto de vista” do Trabalho

“Horizonte”

3.1 *Pacific*

American way

Titanic

3.1 *Vizinhança do Tigre*
(Caboclos)

Juninho

Adilson

3.1 *Baronesa*
(Caboclas)

Andréia

Leidiane

3.2 *A cidade é uma só?*

Ficção ou documentário?

Paisagismo grandioso
(A natureza, o homem e a cultura)

Desproporção entre fins e meios

3.2 Branco Sai, Preto Fica

(Abertura)

A condição do sujeito periférico
(imobilidade, prisão, trauma, sucata e mutilação)

(Imaginação e Conspiração)

Paisagismo grandioso II
(A natureza, o homem e a cultura)

(“Empoderamento” e multiculturalismo periféricos)

Feira

“Breguinha”

Rap

A formação da consciência de *Cravalaças*

Do luto à luta

(Ruptura com o imaginário melodramático)

Cravalaças contra o “progresso”

“Explosão”

3.2 *Era uma vez em Brasília*

Os “companheiros” de guerra

A formação da consciência de W.A.

Revolta, fetichismo e repressão

Transe e crise “caveira”

Que fazer?