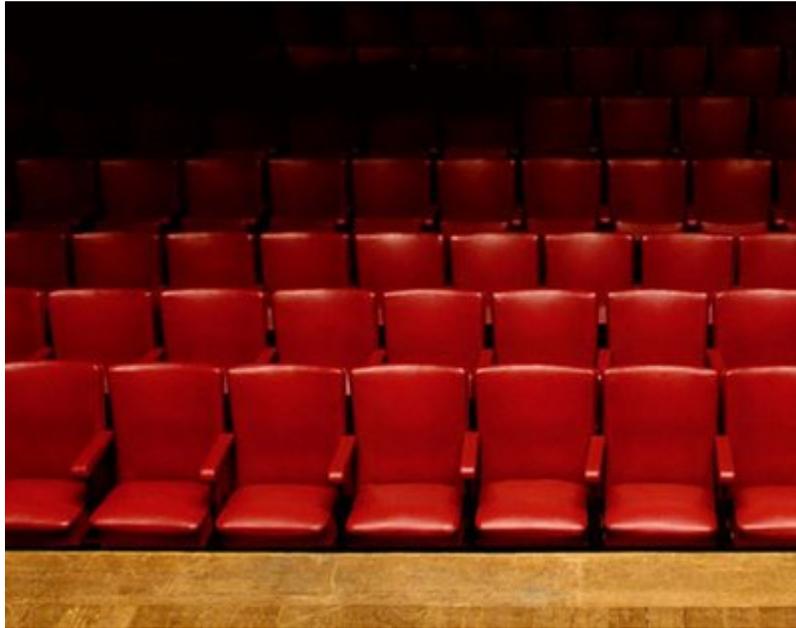


SALAGRUMO 5



ÍNDICE

CRONICA

Sobre dos documentales brasileños recientes - Diana Klinger y André da Paz

ENSAYO

Violência e cinema - Márcio Seligmann-Silva

RESEÑAS

Sobre *Villa Celina*, de Juan Diego Incardona - Nancy Fernández

POESÍA

Poemas - Fabricio Corsaletti

CRONICA

Sobre dos documentales brasileños recientes

Diana Klinger y André da Paz

Acaban de estrenar, la semana pasada, dos documentales de dos de los mayores documentalistas brasileños: *Garapa*, de José Padilha y *Moscou*, de Eduardo Coutinho. Con estéticas radicalmente diferentes, los dos representan dos tendencias del documental reciente: una más ligada al periodismo, a la denuncia, y la otra al cine ficcional, privilegiando el dispositivo sobre el tema. Ambos directores eligieron, para el estreno, el prestigioso Festival “É tudo verdade” (Rio de Janeiro, Brasilia y São Paulo), en su décimo cuarta edición. Asistir a estos estrenos en el marco del festival fue una oportunidad para dialogar con los directores y escuchar los debates que sus películas suscitaron.

La primera de estas dos tendencias, usualmente llamada comprometida, no es, en absoluto, tan anacrónica como podría parecer en un primer momento. De hecho, el director del festival, Almir Labaki, considera que el documental “con causa” es una de las tendencias más fuertes del cine documental “pos era Bush”. De ahí que uno de los destaques del festival haya sido la visita del reconocido director israelí, Avi Mograbi, cuya obra es, al mismo tiempo, política, confesional y performática. Mograbi fue el centro de la Conferencia Internacional del Documental, en São Paulo, cuyo tema principal fueron los nuevos desafíos del documental comprometido. El director trajo su filme más reciente, “Z32”, sobre un ex-soldado israelí. “Z32” es el nombre de un archivo de la Shovrim Shtika, organización que reúne testimonios de soldados que sirvieron en los territorios ocupados a partir de 2000, año de la Segunda Intifada. Mograbi encuentra a uno de los soldados que participó de una operación de venganza en la que dos policías palestinos fueron asesinados por soldados israelíes y lo estimula a filmarse a sí mismo, en lo que termina siendo una poderosa revisión de su pasado.

Garapa es el tercer largometraje del cineasta brasileño José Padilha. El primero, *Onibus 174*, contaba la vida de Sandro, un chico de la calle que termina secuestrando un ómnibus y después de varias horas de negociación con la policía termina siendo asesinado, junto con una de las rehenes, frente a las cámaras de televisión que estaban siguiendo el hecho. Su segunda película fue la famosa *Tropa de Elite* (vencedora del festival de Berlín el año pasado), una ficción con fuerte apariencia documental, sobre la tropa de choque que enfrenta el narcotráfico en las favelas cariocas. Ambos filmes se sumergen profundamente en la violencia de Rio de Janeiro y exponen las circunstancias que la generan.

En *Garapa* el director se vuelca hacia un tema más universal y, al mismo tiempo, hacia un lenguaje radicalmente diferente de sus largometrajes anteriores. Se trata de una película sobre el hambre, mostrando familias que engañan el estómago tomando agua con azúcar, “garapa”. Padilha elige tres familias del nordeste brasileiro y acompaña su día a día y sus padecimientos. El caso de la familia de Robertina, madre de 11 hijos, y de Rosa, de tres, que viven en Choró, zona rural de Ceará, en un ambiente en el que se suman el desempleo, la ignorancia, la falta de higiene, educación y esperanza. No es muy diferente el dilema de Lúcia, que vive en la periferia de Fortaleza, sus tres hijas con una desnutrición severa, e un marido alcohólico. Estas familias podrían vivir en muchos otros lugares del mundo: según datos de la ONU, un séptimo de la población mundial sufre hambre.

Filmada completamente en blanco y negro, con una cámara en mano, con lente fija, poquísimos diálogos y sin artificios de montaje, la propia estética de la película reproduce la sequía y falta de recursos. Estos procedimientos, para hablar del hambre, pueden ser vistos como reelaboración de la “estética del hambre”, para usar la expresión de Glauber Rocha sobre el “Cinema Novo”. Decía Glauber: “A fome latina (...) é o nervo da sua própria sociedade. Aí que reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial (...). De *Aruanda* a *Vida Secas*, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, escuras.”

Pero si para Glauber se trataba de una forma de concebir el cine, que comprendiese mejor la verdad latinoamericana, Padilha está menos preocupado por una estética cinematográfica que por mostrar la realidad del hambre. En la presentación de la película, Padilha dijo que “había utilizado pocos recursos porque en esta película el cine es lo menos importante, el cine debe desaparecer, sino no habrá cumplido su objetivo”. Es decir, Padilha se negó a discutir el dispositivo, la forma, porque lo importante de su película es el tema. De hecho, como dijo una periodista en el debate posterior, *Garapa* muestra con maestría que el cine documental viene asumiendo el lugar que un periodismo, demasiado preso a grandes corporaciones, ha abandonado. De nuestro punto de vista, “no es que el cine desaparezca”, ocurre – y *Garapa* lo deja clarísimo – que el cine, en su especificidad, puede mostrar una realidad de una manera absolutamente singular, como lo hace, en otro sentido, la fotografía de Sebastião Salgado.

La otra tendencia fuerte del documental contemporáneo (con otros buenos ejemplos en el festival, como *Tudo é relativo*, de la dinamarquesa Mikala Krogh, entre otros) tiene que ver con la exploración del lenguaje del cine documental y de sus dispositivos. Realizar documentales para colocar el propio género en discusión ha sido una constante en el cine brasileiro y en la trayectoria de Eduardo Coutinho. En ese sentido, el más radical de todos

sus proyectos fue *Jogo de cena* (Juego de escena, 2007): 23 mujeres cuentan la historia de sus vidas. Después de cada relato, una actriz recuenta la misma historia, con las mismas palabras. Coutinho entrevista a cada una de las mujeres en un teatro vacío, sentadas en el escenario de espaldas al “público”. De las actrices, algunas son conocidas, otras no. En estos casos, no sabemos quién es actriz y quién es entrevistada. Recién cuando vemos dos historias exactamente idénticas percibimos que una de ellas es representación (pero, ¿cuál de las dos?). Filmar dentro del teatro ya es un indicio del punto de vista que Coutinho viene desarrollando en sus filmes: sean actores o no, las personas en su cotidianidad asumen un papel. Así, *Jogo de cena* radicaliza el principio que ya estaba presente en sus películas anteriores *Santo Forte*, *Babilônia 2000*, *Edifício Master* y *O Fim e o Princípio*. En todas ellas Coutinho buscaba la auto-representación, mostrando como las personas fabrican de sí mismas un personaje frente a la cámara. Imposible disociar lo que es verdad y fabulación en el testimonio de una persona.

En *Moscou*, prosiguiendo su investigación sobre la fragilidad de las fronteras entre realidad y representación, Coutinho dirige su atención al teatro. Coutinho convoca al director de teatro Enrique Diaz y al Grupo Galpão y les propone ensayar la obra *Las tres hermanas*, de Chejov, para filmar un “documental”. En el fondo, no se está documentando nada, la obra nunca será estrenada, los ensayos no acontecerían si no fuera por el filme. Y no es una pieza lo que filma Coutinho, sino los ensayos, los preparativos, el descubrimiento de los personajes por parte de los actores, los ejercicios de memoria afectiva propuestos por Diaz. Así, el director intenta captar el momento en que la realidad se torna ficción, en cuerpos y palabras de los actores. Sin embargo, el resultado parece no funcionar: la película cansa y no emociona. La excesiva fragmentación de los ensayos provoca la desaparición de cualquier historia, así como la cantidad de actores en escena impide cualquier profundización. La película no alcanza, ni lejos, la excelente calidad de las anteriores.

Cuando, en el debate posterior al filme le preguntan sobre la elección de filmar un ensayo de una obra que nunca se iría a estrenar, Coutinho responde, irónico: “¿qué me quedaba por hacer? ¿escuchar a las personas en el ascensor?” De esa manera, Coutinho deja claro que su búsqueda actual no son temas, sino procedimientos. Pues bien, el énfasis excesivo sobre el procedimiento y, sobre todo, sobre la novedad del procedimiento, puede dar excelentes resultados (*Jogo de cena*) pero también puede llevar a un impasse, que es lo que ocurre en *Moscou*.

Estos dos estrenos recientes nos obligan a preguntarnos por la propia categoría de documental hoy. De hecho, esas innovaciones en los dispositivos están creando una diversidad y una expansión de las fronteras del género tales que el rótulo de documental parece no ser suficiente. Sobre todo, estos estrenos, en el marco del Festival “É tudo

verdade”, que cada vez tiene más público, muestran que el documental en Brasil está cada vez más vivo, diversificado y de alta calidad.

ENSAYO

Violência e cinema

Márcio Seligmann-Silva

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

Permitam-me fazer aqui uma pequena digressão sobre esta teoria clássica da catarse e sua íntima relação com a noção trágica de compaixão. Para Aristóteles, como é bem conhecido, a tragédia é “imitação [*mímesis*] (...) que, suscitando o terror [*phobos*] e a piedade [*éleos*], tem por efeito a purificação [*kátharsis*] dessas emoções.” (Aristóteles, 2003, 1449b) É importante destacar que na tragédia existe um efeito de prazer (*édoné*) advindo da substituição do sofrimento que é apresentado, por algo positivo. Esta metamorfose é a marca da catarse e do dispositivo trágico. Ela se dá via identificação e compaixão. A compaixão, lemos na definição mínima mas essencial da *Poética*, “tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso”. (1453a 1) Este “nosso semelhante” constitui peça fundamental da argumentação: o dispositivo trágico revela-se, com esta noção, como um meio

de *construção e de formação do próprio*. Neste sentido devemos lembrar de uma outra passagem aristotélica, desta vez extraída da sua *Retórica*:

Seja, então, a compaixão [*éléos*] certo pesar por um mal que se mostra destrutivo ou penoso, e atinge quem não o merece, mal que poderia esperar sofrer a própria pessoa ou um de seus parentes, e isso quando esse mal parece iminente,(-) com efeito é necessário que aquele que vai sentir compaixão esteja em tal situação que creia poder sofrer algum mal, ou ele próprio ou um de seus parentes, e um mal como tal como foi dito na definição (...). (II, 8, 2; Aristóteles, 2000, 53)

Destaco aqui tanto o momento autoreflexivo da compaixão assim como um mecanismo de criação de *tipos* que está no centro do processo trágico, e que tanto agrega os “iguais”, como permite a exclusão do “diferente”. Trata-se, evidentemente, de um dispositivo complexo, que não necessariamente impede que criemos o “próprio” mesmo quando estamos diante do espetáculo trágico de um “outro”.

Deixo aqui apenas este núcleo da teoria aristotélica daquilo que me interessa neste momento e que denomino de *dispositivo trágico*. Este dispositivo está no centro da produção narrativa (política, religiosa e estética) há séculos e tem variado, conforme, por assim dizer, a situação política que se lhe apresenta. Neste dispositivo, na medida em que ocorre a catarse, dá-se também o mencionado traçamento de fronteiras identitárias: os bons são separados dos maus, os honestos dos falsos, as boas nações das más nações, e assim por diante. A compaixão deve ser vista como a pedra de toque deste dispositivo. Em Aristóteles, diferentemente de Platão, a compaixão que a tragédia desperta é vista como algo positivo. Assim, ele foi contra a idéia platônica que acreditava em uma contaminação e em uma deformação do indivíduo, por conta deste tipo de emoção. Já entre os estóicos reencontramos novamente uma crítica radical da compaixão que já é aproximada e confundida com o sentimento de piedade. Para Zenão, por exemplo, a piedade é uma fraqueza, uma doença da alma. Santo Agostinho, por sua vez, criticou diretamente os estóicos e afirmou que, ao contrário do que eles acreditavam, a emoção obedece à razão “quando a compaixão é demonstrada sem violar o direito, como quando os pobres são auxiliados, ou o penitente perdoado” (1987, IX, 5). Já reconhecemos claramente aqui a doutrina da piedade e da culpa, que será alvo das críticas mais destrutivas, da parte de Nietzsche. Mas, por outro lado, Santo Agostinho criticou duramente a compaixão gerada pelo espetáculo dramático. Consciente da força do dispositivo trágico e do papel que *éléos* desempenha no seu coração, ele quis uma espécie de “reserva de mercado” deste dispositivo para a fé. Ele reservava, portanto, os abalos do afeto da compaixão à paixão de

Cristo (e seus derivados, como na *caritas*) e condenava a sua exploração teatral, onde a dor é a fonte do prazer. Leiamos um passo das *Confissões* do capítulo “Do prazer dramático”, que, por estranho que pareça, tem uma atualidade inquietante: “Mas por que quer o homem condoer-se, quando presencia cenas dolorosas e trágicas, se de modo algum deseja suportá-las? Todavia o espectador anseia por sentir esse sofrimento que afinal para ele constitui um prazer. Que é isto senão rematada loucura? (...) Amamos, portanto, as lágrimas e as dores. Mas todo o homem deseja gozo. Ora, ainda que a ninguém apraza ser desgraçado, apraz-nos contudo o ser compadecidos.” (1987, 58) O compadecimento, como lemos em Aristóteles, não é outra coisa que não o fortalecimento de nossa posição diante do outro que sofre. Neste jogo auto-reflexivo identificamo-nos tanto com o sofredor, como, na medida em que extraímos prazer desta dor, com aquele que impinge-a ao que sofre. A catarse está, portanto, longe de ser uma escola moral no sentido de nos ensinar a sermos piedosos. Antes, ela também pode ser interpretada como uma escola de identificação e de desidentificação. Neste sentido poderíamos pensar que quanto mais violento for o meio onde vivemos, mais necessitaremos da purgação catártica. Fecho esta digressão apontando para esta complexidade do dispositivo trágico, um mecanismo que encontramos não apenas em obras narrativas ou dramáticas, mas que atua também, ainda que de modo transformado, nas demais artes, incluindo aí a arte política e a religiosa, como vimos com Santo Agostinho.

No cinema, um meio popular e nascido com total compatibilidade para a indústria cultural que lhe é coetânea, este dispositivo trágico não tem deixado de se desdobrar e frutificar. O cinema funciona como uma espécie de multiplicador da capacidade do dispositivo trágico. Se, portanto, a relação entre cinema, apresentação da violência e realização da catarse é um dado a priori, a pergunta que cabe neste nosso contexto é simples: qual o diferencial do cinema brasileiro contemporâneo neste panorama?

Antes uma ressalva. Difícil, em uma era de intensa globalização, falar das especificidades nacionais do cinema, uma arte tão submetida à lógica do capital e de sua internacionalização. Podemos dizer que, se existem características próprias deste e daquele cinema nacional, elas não podem nem devem ser vistas fora deste contexto internacional que traz determinantes tanto financeiros como estéticos. O debate em torno da recente produção cinematográfica brasileira é limitado, antes de mais nada, por esta falta de uma visão mais ampla. Desde o início de nosso século e sobretudo a partir de 2002 e 2003, fala-se na tendência do cinema brasileiro para um tipo cru de realismo. Mas esta tendência não é só do cinema brasileiro, nem o caracteriza como um todo. Para apontar para um exemplo extremo, peguemos um diretor carro-chefe da indústria de cinema, Steven Spielberg, que popularizou a estética do documentário dentro do cinema ficcional. Lembremos das gotas

de sangue na câmara no desembarque dos aliados no Dia D na Normandia do filme *Saving Private Bryan*, de 1998. A câmara na mão, também amplamente utilizada neste filme, era uma novidade na época em filmes de grande orçamento. É claro que já existia no cinema muito antes de Spielberg uma estética da apresentação da catástrofe crua, escolada sobretudo no neo-realismo italiano de um Rossellini (*Germania Anno Zero*, 1948) e DeSicca (*Ladri di biciclette*, 1948). Mas o que percebemos na obra mesmo de um Spielberg (que aliás já explorara a estética do documentário em várias cenas de seu filme sobre a Shoah, o *Schindler's List*, de 1993) é justamente uma espécie de esgotamento da estética ilusionista hollywoodiana. Este mesmo esgotamento pode ser detectado em obras da dita periferia. A tendência para uma estética menos retórica (ou com outro tipo de discurso), mais despojada e que visa o seu “convencimento estético” através do uso de técnicas aprimoradas no discurso considerado mais “sério” do jornalismo e do documentário, pode ser observada em várias obras do cinema internacional.

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

Um filme documentário como o *Ônibus 174* (2002), de José Padilha, tem uma montagem que dramatiza os fatos, temos suspense e utilização de máscaras, que os entrevistados utilizam para aumentar o clima de terror e de tensão. No filme, utilizando

imagens de entrevistas e filmagens jornalísticas, o diretor apresenta o rapto do ônibus da linha 174 que ocorreu em pleno bairro do Jardim Botânico no Rio de Janeiro em 12 de junho de 2000. O Brasil parou para assistir àquele episódio que acabou com o assassinato de uma das passageiras (por parte de um soldado do BOPE, Batalhão de Operações Policiais Especiais) e com o posterior assassinato, pela polícia, do raptor. O mesmo Padilha no seu primeiro filme de ficção, o *Tropa de Elite* (2007), utiliza amplamente recursos advindos de sua prática de documentarista. Como Spielberg, neste filme ele mistura estas técnicas com trucagens cinematográficas de ponta, que reforçam o realismo, como o “sangue na câmara” e perfurações de bala nos corpos e sangue espirrando. Nestas duas obras de Padilha podemos ver uma estética que busca o “real”, sem espaço para o cômico ou para a auto-ironia (como em certos filmes “violentos” de Tarantino). Nelas os limites entre o documentário e o ficcional são postos em questão constantemente: o que explica em parte algumas das posições da polêmica desencadeada pelo seu *Tropa de Elite*. Na linha de representação deste filme, temos antes dele o *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, e o *Carandiru* (2003), de Hector Babenco. Já na linha documental encontramos *Notícias de uma guerra particular*, de Kátia Lund e João Moreira Salles (1999) e o *Prisioneiro da Grade de Ferro (Auto-retratos)*, 2003, de Paulo Sacramento. Existem dezenas de outros filmes de ficção e de documentários onde a questão da violência no Brasil constitui o foco da narrativa. Obras como *Central do Brasil* (uma ficção de Walter Salles, 1998), tratam de um tipo específico de violência, o tráfico de crianças e de seus órgãos, no contexto da violência sócio-econômica. *Estamira*, um documentário de Marcos Prado de 2005, produzido por José Padilha, apresenta um verdadeiro espetáculo (que considero obscuro) da miséria e da loucura, na pele de uma catadora de lixo no Rio de Janeiro. Mas o importante é observar de perto cada uma destas obras para se pensar uma teoria mais ampla do cinema brasileiro contemporâneo e analisar o papel que a violência desempenha nele.

Por falta de espaço, proponho uma olhada mais detida em apenas dois filmes: o *Carandiru*, de Babenco, e o *Tropa de Elite*, de Padilha. Evidentemente não poderei aqui fazer nenhuma tipologia do cinema brasileiro atual a partir destas duas obras, mas apenas lançar algumas questões preliminares. *Carandiru* deve ser visto como mais uma obra na qual Babenco tentou explorar o lado marginalizado, banido, da sociedade brasileira. Depois de *Pixote, a lei do mais fraco* (1980), ele retorna aqui ao universo da pobreza e também dos condenados pela lei e presos (que ele também já explorara em 1977 no seu *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*). Assim como o livro de Drauzio Varella, que serviu de inspiração ao filme, este filme é episódico e narra diversas pequenas histórias dos prisioneiros. É como se o espectador vislumbrasse a partir da figura do Varella, representada pelo ator Luiz Carlos

Vasconcellos, diversas janelas que vão se abrindo com a confissão de cada um dos prisioneiros com quem ele conversa. Trata-se de um filme que não está apenas confinado à prisão, mas que procura mostrar a história e causas da ida do prisioneiro para o Carandiru em São Paulo, que já foi o maior complexo carcerário da América Latina, chegando a abrigar cerca de 7000 prisioneiros. Cada prisioneiro merece uma história, cada um é uma espécie de “romance ambulante”, idéia que também pode ser depreendida do livro de Varella. Como no livro também, existe um tom meio anedótico nas narrativas e algo que às vezes beira o pastelão, nas interpretações, como no caso do romance de Sem-Chance com Lady Di (representada por Rodrigo Santoro). As cenas internas tendem mais para a narrativa do cotidiano na prisão que varia entre o ameno e muita violência. A apresentação desta violência muitas vezes é direta, como na cena em que um prisioneiro é assassinado com uma enorme panela de água fervente que lhe é derramada no rosto. Apenas nos 25 minutos finais do filme vê-se a apresentação dos conflitos e do massacre ocorrido no dia 2 de outubro de 1991, no qual, segundo estimativas oficiais, 111 prisioneiros foram assassinados, sendo que estes se encontravam desarmados e já haviam se rendido. Este evento, que comoveu a opinião pública, está no epicentro de boa parte das publicações surgidas de dentro das prisões paulistas desde o final do anos 1990.^[1]

Quando a narrativa do massacre inicia ocorre uma mudança na estrutura do filme: a apresentação dos fatos é interrompida por flashes com o depoimento posterior dos sobreviventes. Tudo é apresentado como que do ponto de vista destes prisioneiros que sobreviveram, como Varella também optou por fazer em seu livro (que, de resto, também reserva poucas páginas finais para o massacre). Outros flashes do jornal na televisão pontuam também esta narrativa. A auto-encenação midiática neste tipo de filme, que se dá muitas vezes pela aparição da televisão ou da fotografia (como em *Cidade de Deus*) é um traço recorrente nestas obras que tratam da violência e que partem para seus objetos já como fatos “pré-formatados” pela mídia. As cenas do massacre são enfáticas no sentido de apresentá-lo como uma execução covarde e injustificável. Trata-se da violência teoricamente monopolizada pelo Estado sendo aplicada contra a população. Este é o ponto que considero fundamental: pois é aqui que vemos *como* o dispositivo trágico é aplicado neste filme. Aqueles que deveriam ser reeducados para a reintegração na sociedade são aqui eliminados, como *homo sacer*, escória, lixo de uma sociedade que parece também precisar destes sacrificados para se auto-afirmar. A mídia de um modo geral tende a repetir (traumaticamente, como uma vítima traumatizada e traumatizando os telespectadores) a cena da violência. Ela é reiteração e no seu modo obtuso de operar, tende a mostrar a violência policial como a resposta correta à violência vinda de fora da lei. A violência é vista nela como reação correta à anomia e à abjeção que se projetam nas camadas

marginais. Já a catarse cinematográfica encenada por Babenco aparece como uma tentativa de se fazer uma *contra-catarse*. Se a mídia realiza diariamente a catarse como rito sacrificial, no qual a “população” e a “nação” se constroem pela eliminação do *homo sacer*, esta obra de Babenco cria um dispositivo de reidentificação com esta “escória” sacrificada e tenta a resgatar do seu banimento. Podemos ver paralelos desta utilização do dispositivo trágico em *Central do Brasil* e em *Estamira*. A questão que devemos colocar – em termos estéticos e políticos – é em que medida esta tentativa de contra-catarse não é apenas um dispositivo compensatório, que se encaixa no sistema sacrificial e marginalizador, ao invés de ir contra ele. O *cinema de autocomiseração* representa um filão da produção nacional e internacional, que, com sua revolta politicamente correta, não deixa de ser contraditório na medida em que se encaixa tão confortavelmente na indústria cultural e no sistema de um modo mais amplo. A falta de distanciamento e a busca da empatia fácil são as marcas destas produções. Este filme retém da tradição da tragédia apenas o espetáculo da dor e o gesto de empatia e piedade, esvaziando todo o jogo complexo em torno da ansiada e nunca atingida justiça (posta como horizonte impossível, mas que é sempre o pano de fundo do trágico e de seus sucedâneos). Em *Carandiru* pode-se destacar também uma construção do presidiário como uma pessoa de certo modo inocente e primária. O elemento pastelão acaba por introduzir uma série de preconceitos que tendem mais a reforçar a marginalização do que a ajudar a tentativa de contra-catarse.

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

Vejam agora o que se passa com o *Tropa de Elite*, de José Padilha. Este filme foi montado de tal forma que a narrativa toda é feita a partir do capitão Nascimento (Wagner Moura), membro de uma tropa de elite da polícia, o BOPE. (É interessante que em *Ônibus 174* toda trama se passa em torno de outro Nascimento, Sandro, o raptor do ônibus que teve sua ação interrompida pelo BOPE e terminou assassinado – acidentalmente, segundo a versão oficial – pela polícia.) Com uso e abuso da narrativa em *off*, o espectador é levado a observar do ponto de vista deste policial a violência nos morros do Rio de Janeiro em 1997,

época em que o Papa fez uma visita àquela cidade. Nascimento tem por missão tentar conter os tiroteios no morro, ao mesmo tempo em que procura um substituto para ele mesmo, já que está sofrendo de estresse, está em vias de ter seu primeiro filho e sofre pressão da esposa para se dedicar mais ao lar. Se em *Carandiru* praticamente não se vêem os policiais, a não ser nas cenas finais do massacre, aqui a câmara cola em Nascimento e passamos a raciocinar com suas palavras. Para ele o morro (local onde se localizam as favelas) é apenas um antro de “malandros” e esta população toda deve ser tratada com violência. Ao invés do carrasco sanguinário do filme de Babenco, este policial, figura identificatória chave na estrutura dramática do filme, é um ser humano em crise e que ama sua esposa e sua filha que nasce em meio a uma de suas incursões no morro. Ao percebermos sua emoção ao ver a filha recém-nascida identificamo-nos com ele como sendo uma pessoa como nós e digna de amor. Ao invés da encenação do monopólio da violência como parte de uma estrutura de poder na qual a polícia atua como um braço do Estado não apenas para manter o seu poder, mas para sacrificar os marginalizados de modo bárbaro, abjetando-os, agora vemos uma cena na qual os “malandros” como que “merecem” a violência de um policial extremamente competente, *exemplar*, e que *se sacrifica*, ele mesmo, por este trabalho. Deste modo Padilha introduz a complexidade na estrutura trágica do filme. Como em certos filmes de *western*, Nascimento é um baluarte da “moral” que se opõe tanto aos corruptos decadentes da tropa convencional de polícia, como também aos malandros do morro. Ele é o educador, ortopedista da sociedade, que vai endireitá-la, mesmo que isto lhe custe o casamento – ou a vida. Ele está disposto a ser um “mártir”, testemunhar sua “honestidade” e a “verdade”, como na tradição da ordália e do martírio. Ao longo do filme somos apresentados a outros dois discípulos do capitão Nascimento, André Matias (André Ramiro) e Neto (Caio Junqueira). Acompanhamos a luta deles dentro da PM, combatendo os oficiais corruptos e depois a cruel formação e ritual de entrada no BOPE, um verdadeiro ritual iniciático, cheio de violência (em cenas que citam muitas semelhantes de filmes de guerra norte-americanos, com seus sargentos violentos e vulgares). Neste treinamento a violência que é imposta aos recrutas dentro de um ritual de desumanização, serve tanto de filtro para os policiais corruptos e “sem caráter”, como é também uma escola de desidentificação com a dor do outro. O BOPE é apresentado assim como um local totalmente externo ao “sistema”, sem nenhum tipo de corrupção: o que dificilmente corresponde à realidade.

Outros personagens centrais do filme são membros da classe média: Maria (Fernanda Machado), a bela estudante da PUC e ativa na ONG no Morro da Babilônia, que se torna namorada de Matias; e Edu (Paulo Vilela), seu colega na faculdade e na ONG, típico garotão de classe média, que trafica droga entre os estudantes. Em uma cena na sala

de aula na PUC assistimos a uma discussão onde os alunos e o professor (claros representantes da classe média) são postos em xeque, com suas leituras de Foucault e Deleuze. O discurso politicamente correto de crítica das instituições totais de poder é desnudado como um aperitivo para aliviar a consciência de intelectuais e é apresentado como sendo totalmente insuficiente e até absurdo diante da força bruta da violência. Este ponto também serviu para provocar muita crítica: a classe média intelectual não gostou de se ver, talvez pela primeira vez, espelhada deste modo caricato. Ao incluir a classe média, Padilha escapou da crítica feita ao filme *Cidade de Deus* de Meirelles, que mostrava a favela como um espaço fechado em si mesmo, sem ser parte de um sistema mais complexo. As cenas de tortura do filme de Padilha também foram criticadas. Nos interrogatórios dos moradores do morro, os policiais utilizam sacos plásticos para sufocar os interrogados, que também são espancados. São de fato cenas feitas com muito “realismo”, que podem ser lidas tanto como denúncia, ou ainda também como um certo gozo, do telespectador diante do espetáculo da dor. Mas no cinema que apresenta a violência é impossível escapar deste tipo de ambigüidade: ela lhe é estrutural. Mas é evidente que existem casos radicais de voyeurismo.^[ii] Na última cena do filme, estamos tão identificados positivamente com Matias, provável substituto de Nascimento, que temos a descarga final de uma catarse (gozo) prazerosa quando ele faz explodir a cara do traficante Baiano (Fábio Lago), que se debatia a seus pés (cena, aliás, que lembra a famosa cena final do filme de Clint Eastwood de 1992, *Unforgiven* – um *western* sobre o fim deste gênero –, quando o protagonista estoura a cara do “malvado” Little Bill Daggett). Esta cena é paradigmática no filme de Padilha. Baiano (e seu nome já o coloca *pars pro toto* como representante de uma situação social) é desfigurado, tem a face estourada, o que ele implorara para não ser feito, para mantê-lo reconhecível em seu enterro. Desfigurando-o, Matias mata-o duas vezes. Apagar a face é também uma alegoria da destruição do outro e da outridade: a face, nosso ponto mais visível, vulnerável e frágil, torna-se apenas um alvo. A “outridade” de Baiano com relação a Matias é, no entanto, frágil. Ambos têm a mesma origem social. Talvez para acentuar esta frágil diferença, as cores de pele dos atores revertem a situação tradicional no Brasil: é o negro (Matias) que está por cima do branco e que o mata para se “livrar do mal”. Baiano já havia sido devidamente “demonizado” ao longo do filme. Em uma cena bem estudada ele matara a sangue frio dois membros de classe média, pertencentes à ONG, colocando um deles dentro de uma pilha de pneus e queimando-o vivo. Esta cena também é das mais fortes e violentas do filme. Na passagem final, Baiano, imobilizado no chão, vê Matias apontar-lhe a enorme escopeta. Atrás de Matias vemos o sol que ora ofusca os olhos de Baiano (e do espectador), ora é ocultado pela imagem de Matias. A câmara alterna entre um ponto de vista e outro para no fim mostrar um branco total, após o tiro. A “redenção

sacrificial” foi alcançada. O espectador (vale dizer: a classe média que vai aos cinemas no Brasil) sai mais “leve” da sala de espetáculo.[\[iii\]](#)

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

Ver o que um filme pode fazer a partir de uma montagem que elegeu um membro do BOPE para que nos identifiquemos com ele não é pouca coisa e pode nos abrir muitos aspectos na teoria da violência no cinema. Isto de um modo geral e não apenas pensando-se no cinema brasileiro. Vale a pena levar mais adiante a comparação deste filme com o modelo do *western* e com a tragédia. Os “pistoleiros sem nome” encarnados por Clint Eastwood têm muito em comum com o capitão Nascimento, apesar de este último apresentar crises existenciais e ter uma vida em família, atributos raros dentro do padrão do herói do *western*. O paralelo se dá na função de heróis que encarnam a força e a violência, a competência necessária para lidar com o mal e com a anomia do ambiente ao redor. Existe

um *castigo* dos violentos “fora-da-lei”, não importando se este castigo para ser executado exigiu também a violência extrema e mais uma dúzia de mortes. Este modelo utiliza do dispositivo trágico a idéia de uma justiça sistêmica, ou seja, quem fez o mal tem que pagar. Trata-se do círculo da compaixão alimentando a vingança. O sistema corretivo é baseado no modelo pré-institucional da justiça de sangue: o olho por olho. Se na tragédia clássica, como Walter Benjamin apontou, existe a representação da passagem deste modelo antigo de justiça, para o modelo do tribunal, esta passagem não se dá sem ambigüidades, já que as Fúrias, como lemos na *Orestéia* de Ésquilo, são incorporadas ao novo sistema jurídico. A justiça instituída por Palas Atena nasce de um voto, como a deusa afirma na tragédia, no partido dos homens.^[iv] Ela é violenta, masculina e falocêntrica. Está do lado de Apolo e Zeus, o deus solar: lembremos do sol ofuscante no final de *Tropa de Elite*. O mesmo se dá no *western* onde os heróis ostentam não só seus revólveres e espingardas, mas também as mulheres são vistas como troféus sexuais. Já a masculinidade do capitão Nascimento está em crise junto com a sua existência, mas mesmo assim ele permanece um representante do partido dos homens e da (sua) justiça feita pela violência. Mas a Justiça dos deuses, que paira como horizonte na tragédia clássica, deixou a cena trágica na modernidade e muito menos aparece nestas representações da violência no cinema. Mas na modernidade, seja nas tragédias modernas desde Shakespeare, seja no *western*, permanece a representação trágica da vida como eterno ciclo de vinganças, de cobrança e acerto de contas com relação ao mal passado. Também o par medo e compaixão e a sua catarse, do modelo de tragédia aristotélico, é explorado tanto no *western* como neste filme. A diferença é que, se na tragédia o homem é apresentado como a-histórico, aqui em *Tropa de Elite* o histórico é insistentemente apresentado. O teor documental da obra é evidente, apesar de toda sua artificialidade, enquanto produto da indústria cinematográfica.

Tropa de Elite permite uma retomada crítica do que tem sido escrito sobre o neo-realismo do cinema brasileiro. A idéia de se atribuir um “narcisismo às avessas” ao cinema brasileiro dos últimos dez anos, defendida por Fernão Pessoa Ramos (2003), apesar de ser uma tese interessante e em grande parte correta, é limitada porque atribui a esta produção uma característica que não lhe é exclusiva nem poderia diferenciá-la tipologicamente. Antes de falar em um narcisismo às avessas ou de um “naturalismo cruel”, outra expressão de Ramos, devemos observar as nuances da produção em questão. Existe uma produção cinematográfica que não tem a esquerda como seu público-alvo e que deve ser levada em conta. O naturalismo não é um apanágio exclusivo da nova produção brasileira, mas é verdade que ele foi e está sendo reativado em um contexto onde a apresentação da violência tende a ganhar muito com ele.^[v] Por fim, o narcisismo às avessas pode ser visto em muitas obras não brasileiras, especialmente nos Estados Unidos, com seus Michael Moores, *South*

Parks e em filmes como *Swordfish* (Dominic Sena, 2001). A questão no caso brasileiro é como representar a catarse em meio a um descrédito geral nas leis e em seus representantes. Daí o modelo do *western* – mesmo que modificado e adaptado ao local e época – aparecer como atraente. Se na tragédia o sol da justiça é essencial, no caso brasileiro parece que este sol se transformou mesmo na luz cega da violência – o brilho do final do filme de José Padilha. A impressão geral que se tem nesta sociedade, a julgar sobretudo pelo que afirma a grande imprensa, telejornais e rádio, é que o abjeto/*homo sacer* precisa ser ritualmente expulso para que se possa garantir a integridade da sociedade. O estado de exceção – que para Benjamin habita toda e qualquer estrutura de poder, como lemos em seu “Zur Kritik der Gewalt” ([1921] 1974) – manifesta-se na periferia de modo mais explícito. Este estado necessita de inimigos para justificar a exceção e se manter coeso. O inimigo interno (de modo geral, no terceiro mundo, os pobres e marginalizados, que são empurrados para os morros e favelas) é apresentado como o bode expiatório, matéria sacrificial, para o rito de catarse e manutenção do estado. O cinema entra nesta cena biopolítica com um papel a cumprir, quer isto esteja consciente ou não aos seus produtores.

Concluindo, vimos que numa sociedade marcada pela forte divisão de classes e pela violência exercida sobre os mais pobres, que são sistematicamente excluídos da cidadania, o cinema tem um papel simbólico-político importante a cumprir. Mas isto não implica que possamos reduzir a produção do cinema brasileiro a um denominador comum, como uma nova “estética da fome”, ao neo-neo-realismo, etc. O que me parece mais interessante é confrontar uma análise detalhada da produção recente brasileira – incluindo também diretores que não colocam sempre a violência no centro de sua produção, como um Jorge Furtado – com o que vem acontecendo na cena internacional no cinema e nas demais artes. Parece-me que o que se extrairá deste panorama mais amplo poderá nos ensinar muito sobre o que se passa hoje com o dispositivo mimético-trágico. Este parece estar sendo muito bem utilizado não apenas por políticos belicistas (do primeiro e terceiro mundos, calcados na dupla compaixão-vingança), como também pelos discursos “minonitaristas” (que criam novos mitos, relíquias mnemônicas e martirológios de origem) e ecologistas com sua compaixão – às vezes cega – pela “natureza”. A questão é se podemos ainda agir de modo minimante “razoável” em meio a tanto terror e compaixão... Mas com Auschwitz aprendemos que a razão também é ambígua e sua terrível dialética não é menos mortífera que o cegamento provocado pelas paixões.

Referências bibliográficas

André Du Rap. *Sobrevivente André du Rap (do Massacre do Carandiru)*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2002.

Aristóteles. *Poética*. trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 7ª ed, 2003.

Benjamin, Walter. “Zur Kritik der Gewalt”, *Gesammelte Schriften*. org. por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. II: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, pp. 179-203, 1974.

_____. *Gesammelte Schriften*. org. por R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. VII: *Nachträge*, 1989.

_____. *Obras escolhidas*, v. I, *Magia e técnica, arte e política*. trad. S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Daney, Serge. “Le travelling de Kapo”. In : *Trafic*. nº 4, automne/1992, pp. 5-19, 1992.

Derrida, Jacques. “Préjugés. Devant la loi”. In: J.F. Lyotard e outros, *La Faculté de Jurer*. Paris: Les Éditions de Minuit, pp. 87-139, 1985.

Ésquilo. *Oréstia, Agamêmnon, Coéforas, Eumênides*. trad. Mário da Gama Kury, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 6ª ed, 2003.

Jocenir. *Diário de um detento: o livro*. 2ª ed. São Paulo: Labortexto Editorial, 2001.

Letras de Liberdade. Autores diversos. São Paulo: WB Editores Ltda, 2000.

Mendes, Luiz Alberto. *Memórias de um sobrevivente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Negrini, Pedro Paulo. *Enjaulado: o amargo relato de um condenado pelo sistema penal*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

Prado, Antonio Carlos. *Cela forte mulher*. São Paulo: Labortexto editorial, 2003.

Ramos, Hosmany. *Pavilhão 9: Paixão e morte no Carandiru*. 3ª ed. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

Ramos, Fernão Pessoa. “Narcisismo às avessas”. In: *Mais!*, *Folha de S.Paulo*, 03.08.2003.

Rodrigues, Humberto. *Vidas do Carandiru: histórias reais*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

Santo Agostinho. *Confissões*. trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina, Petrópolis: Vozes, 1987.

Seligmann-Silva, Márcio. *O local da diferença. Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005a.

_____. “Testemunho e a Política da Memória: O Tempo depois das Catástrofes”. In: *Projeto História*, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, nº 30, “Guerra, Império e Revolução”, pp. 31-78, jun. 2005b.

[http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/volume30/04-Artg-\(Marcio\).pdf](http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/volume30/04-Artg-(Marcio).pdf)

_____. “Novos escritos dos cárceres: uma análise de caso. Luiz Alberto Mendes, ‘Memórias de um Sobrevivente’”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 27, Brasília, janeiro/junho de 2006.

Varella, Drauzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

[i] Cf. AndréDu Rap, 2002; Jocenir, 2001; *Letras de Liberdade* 2000; Mendes 2001; Negrini2002; Prado, 2003; Ramos, 2002; Rodrigues, 2002 e o próprio Varella 1999. Com relação a esta literatura dos cárceres paulistas cf meu trabalho Seligmann-Silva 2006.

[ii] No início dos anos 1960, Jacques Rivette, em um artigo chamado “De l’abjection”, fez uma crítica a um *travelling* do filme *Kapò* de Gillo Pontecorvo que enquadrava a personagem Riva se suicidando na cerca do Campo de Concentração. “Voyez cependant, dans *Kapò* – escreveu Rivette –, le plan où Riva se suicide, en se jetant sur les barbelés électrifiés: l’homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d’inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n’a droit qu’au plus profond mépris.” (Apud Daney, 1992: 5) O que é questionado aqui é uma determinada estetização da catástrofe. “Pas de fiction après [le film *Nuit et Brouillard* de] Resnais”, comentou Serge Daney, inspirado nesse artigo de Rivette e reciclando o famoso *dictum* de Adorno de 1949. *Nuit et Brouillard* está na origem de uma nova ética da representação da dor, que tem o filme *Shoah*, de Claude Lanzmann como seu maior sucedâneo. Na verdade, este debate sobre a “imoralidade” da representação da dor remonta, como vimos, à Antigüidade.

[iii] É interessante analisar o espectador deste filme. Segundo algumas estimativas, mais de 10 milhões de pessoas assistiram ao filme de modo ilegal, quer via Internet, quer em cópias piratas de DVD. O filme foi um dos líderes de bilheteria de 2007 no Brasil. Existe, portanto, uma classe média baixa que gostou muito do filme e se identificou positivamente com o seu “herói”, capitão Nascimento.

[iv] “Serei a última a pronunciar o voto e o somarei aos favoráveis a Orestes. Nasci sem ter passado por ventre materno; meu ânimo sempre foi a favor dos homens, à exceção do casamento; apóio o pai. Logo, não tenho preocupação maior com a esposa que matou seu marido, o guardião [*patros*] do lar” (*Eumênide* 974ss. [734ss.]). Cf. M. Seligmann-Silva, 2005b.

[v] Uma confrontação entre o *Tropa de Elite* de Padilha, de 2007, e o *El Bonarense (Do outro lado da lei*, na feliz tradução brasileira) de Pablo Trapero, de 2002, também viria a propósito, no intento de se pensar de modo mais global a estética contemporânea dita “neo-realista”. Neste filme de Trapero, Zapa, um rapaz humilde, na qualidade de chaveiro acaba sendo envolvendo em um assalto e é preso. Um tio tira-o da prisão e apadrinha sua entrada na polícia – que é apresentada como violenta e corrupta. O filme segue o ponto de vista de Zapa, mas com uma narração heterodiegética, em “terceira pessoa”. Mas o nível de corrupção e de violência é incomparável ao de *Tropa de Elite*. Zapa também não tem nada a ver com o Capitão Nascimento: é tímido e se deixa envolver na corrupção. Ele é uma espécie de inocente que é corrompido pela sociedade ao mesmo tempo “má” e “anômica”. Zapa está diante da lei e aquém da lei, como a sua sociedade: e como na parábola kafkiana “Vor dem Gesetz”, “Diante da lei”, ou “Antes da lei”. (Cf. Derrida 1985) O filme, apesar de se utilizar do dispositivo trágico de um modo bem distinto do filme de Padilha, revela novamente a impossibilidade de se separar os órgãos da justiça da violência e do temor. Como diz Palas Atena no julgamento de Orestes: “se nada tiver a temer, que homem cumprirá aqui seus deveres?” (*Eumênides* 900-30).

RESEÑAS

Sobre *Villa Celina*, de Juan Diego Incardona

Nancy Fernández

Villa Celina es una serie de relatos cuya unidad se basa en el barrio perteneciente al Conurbano bonaerense. Pero también, y sobre todo, esa unidad tiene que ver con la mirada del narrador. Un libro donde coincide el nombre propio de quien cuenta historias con la firma consignada en la tapa del libro, nos hace pensar inmediatamente en géneros vinculados al tiempo y la memoria ligados con un espacio. Surgen entonces, la biografía y la autobiografía como géneros que sostienen la escritura. Sin embargo, cuando el presente de la enunciación se filtra con un resto de nostalgia o de felicidad borrosa, los sucesos van dando forma a los días que se empujan en desorden, mezclando imágenes, fotos y retratos. Alternando con los dibujos de Daniel Santoro, el presente de la narración más que corte es intermitencia; y fuera de la zona, del lugar (y ficción) de origen, el tiempo es el cursor de una modernidad tecnológica. Como señala Ariel Schettini, hay que advertir que el primer modo de publicación de los relatos fue en internet; así, la revista *El Interpretador. Letras, arte y pensamiento*, dirigida por el mismo Juan Diego Incardona, añade un rasgo propio a cierto modo de realismo contemporáneo, como trama simultánea entre mundo y literatura, escritura y vida. Desde esta perspectiva es interesante lo que sucede con la convivencia entre el rasgo artesanal del personaje y la sofisticación tecnológica. Por un lado, la fabricación de objetos de plata, alpaca y bronce, que el personaje-autor vende en bares y plazas es materia del relato, del presente y del pasado, por herencia y por historia, por oficio, aprendido y forjado en los tiempos del colegio industrial. Por otra parte, el presente interrumpe la continuidad temporal o mejor, el presente inscribe el punto (el *punctum* visual), donde el escritor es lector de si mismo. Si la recopilación y reedición de trabajo y material en la virtualidad del espacio cibernético es raramente corregido, Juan Diego Incardona trama un circuito que hace notable (y más real) el registro de la bioficción. Por lo tanto, la imagen de autor forma parte inherente de esa trama, tan real como ficticia.

En *Villa Celina*, la experiencia social no pierde intimismo. En este sentido, la historia interfiere como eco de una cultura, clave en la formación y aprendizaje personal. Por lo tanto, los géneros que mencionaba, no clasifican el lugar de lo narrable sino que coleccionan los efectos que los “hechos” inscriben en la memoria. Infancia, adolescencia y juventud son los trazos de la ausencia y de la pérdida, pero también del recuerdo que promueve verdad y creencia, suceso y mito. La escritura, entonces, es la instancia donde el

desarraigo y la vuelta, desparraman sobre la imagen de los días, las motas de polvo leves que van marcando la distancia. Esa visita interminable que nos cuenta Juan Diego, señalan la inflexión entre el lugar propio y ahora algo ajeno (“El hombre gato”); la domesticidad y las viejas costumbres (compartir el mate, la música y jugar al TEG) dan paso a la intemperie y al peligro, a la “boca de lobo” en la espera del tren hacia Haedo. Cruce de puentes, hondonadas, baldíos y parajes marginales. Con el sello del barrio sobre la identidad, la serie de personajes extraños (para el común denominador), son manifestaciones del Conurbano Bonaerense, máscaras periféricas respecto de la centralidad porteña. Por eso es cierto lo que dice Cucurto sobre la voz propia de Incardona, porque tiene un tono que sale de zapear en el campito hasta que que termine la noche y la cerveza; tiene también el habla de bandas enfrentadas por el nombre del suburbio. Se trata de ritos y leyes consuetudinarias. Aquí hay resonancias del rock, de la cumbia y del tango como señala el propio autor. Pero sobre todo, es lengua que no habla sobre eso sino que sale como relato mezclado entre las letras de Patricio Rey y los Redonditos, Viejas Locas y el Pity Alvarez. En cierta forma, el lenguaje ingresa funciones léxicas para ser reconocidas (más que comprendidas) por determinados grupos y culturas.

Si podemos hablar de realismo “bioficcional”, eso es el resultado de una experiencia elaborada con anécdotas narcotizadas, oníricas entre solidaridad y violencia, códigos y rituales de reconocimiento y camaradería, traición y lealtad (“El hijo de la maestra”, “El túnel de los nazis”, “La guerra”, “El 80”, “Los rabiosos”, “Luzbelito y las sirenas”). Si de realismo se trata, la descripción (especialmente del espacio) repone las variables de archivo; la descripción, de alguna manera, siempre es memento y mostración. El ritmo activo propio de la narración alterna infancia (“La culebrilla”, “Bichitos colorados”, “El midi”, “El Malasuerte”) e historia (“Los reyes magos peronistas”, “El ataque a Villa Celina”). Pero más allá de estos dos textos que exponen deliberadamente datos y referentes que llegan hasta el menemismo, la política labra una prosa donde el peronismo es la base y los cimientos de la acción. Porque la matriz de los relatos, es decir, la base de los motivos que generan y realizan el movimiento de la narratividad, es el trabajo, el oficio, la búsqueda de ocupación, la organización de eventos que aglutinen a la comunidad, las historias de vecinos que integran como familia a los inmigrantes, los inmigrantes que se obstinan en la permanencia a pesar o en contra de la globalización arrasadora (como el almacén de la Juanita, o como Tino, cuya particularidad sobrevive al sistema). Figuras como la curandera, el Hombre Gato y el Perro de Dos Narices, funcionan como motivos a partir de los cuales se generan las condiciones paradójicamente objetivas de la representación, en tanto puesta en foco y toma de distancia. Mitología popular y sistema de creencias construyen la misma comunidad de donde también surgen los cánticos populares que hacen la estela legendaria y

cómplice de sus habitantes. En ese movimiento es donde el autor toma distancia. Y allí, en el rectángulo y sus esquinas, Villa Celina devuelve una mirada donde la escritura íntima de la propia vida, da cuenta de la Historia y fija posición.

En las fábulas de la violencia y el reconocimiento grupal, lo comunitario muestra la punción de la Historia, aún cuando esa reunión se vuelva fantasmática (desde el punto de vista del sujeto de enunciación). Esa “historia”, la propia y la colectiva, promete su omnipresencia, la que invoca una nueva imagen y un objeto distante. Entonces, texto y foto cincela la imagen de autor consciente de su contemporaneidad. Sin perder nada de personalidad ni de materia, la condición paradójal del texto reside hoy más que nunca en el carácter de su propiedad. Ese es el proceso y el resultado por el cual el nombre propio, sello y rúbrica, no se disuelven en la inmaterialidad de la red. El trabajo de Incardona lo deja en claro. Y al decir de Jacques Ranciere, el arte hoy es una negociación entre propietarios de ideas y propietarios de imágenes. Ciertamente es por eso que la autobiografía, la experiencia y la intimidad, que hacen coincidir las dos propiedades, adquieren tanta importancia en el arte de nuestro tiempo.

POESÍA

Poemas

Fabrizio Corsaletti

Everything is broken

a rua está quebrada
minhas botas
estão quebradas
minha voz
está quebrada
meu pensamento
está quebrado
as portas
estão quebradas
o despertador está quebrado
a noite está quebrada
a manhã
será quebrada —

há uma pessoa no mundo
que não está quebrada
e eu estou ao seu lado
como se não estivesse quebrado —

a alegria
está quebrada
o cansaço
está quebrado
tudo está quebrado

O QUE EU QUERO DE VOCÊ

não quero voltar para casa

no seu abraço
não busco o que perdi
nunca pensei fazê-la cúmplice
da minha solidão
nem me passou pela cabeça
jogar sujo
com você —

você é o vento quente
que me acompanha
o enigma que não precisa ser decifrado —
de você eu quero apenas
um filhote de lobo
um filhote de lobo
para morder minha mão direita
quando eu estiver no escuro
depois que o amor acabar

TRANSPARÊNCIA

o foco
da luz
do dia
me atravessa

a luz
da noite
se espalha
enquanto passo

—

transparente
como um fantasma

DESPRAZER

oito anos depois
o sorriso estava ainda mais
feio
as idéias mais
estúpidas
as piadas
mais amargas —

dava vontade de abrir trinta janelas
e fechar os olhos

—
seu cinismo
não foi maior
que o meu desprezo

POESIA E SOCIEDADE

os móveis abandonados
e os óculos dos doentes

— não são imagens
do meu remorso

as janelas basculantes
e as grades dos edifícios

— vou criar porcos
em Araraquara

as embalagens de plástico
e as obras de artistas plásticos

— quero que a moça do telemarketing
venha comigo

as garagens numeradas
e as vozes do linchamento

— ouvirei o canto do galo
com amargura

a simpatia dos garçons
e o riso das professoras

— devo estar preparado
para acolher meu pai

as reuniões de condomínio
e os últimos lançamentos

— meu único gesto sincero
depende de garfo e faca

ESQUIMÓ

a cidade estava sendo
destruída

— eu tinha vontade
de apertar
a mão
de cada um
dos seus professores

—
deixei bem claro que falava sério

—
você se divertia
sendo adorada por um esquimó

—
mais tarde se entediou
assumiu parte do equívoco

e foi rever as amigas num tailandês

—
não se deu
sequer ao
trabalho
de me desprezar

COMPLETAMENTE ENGANADA

você me olha
como se eu fosse um coveiro
do século XIX
se eu pudesse provar
que sou um coveiro do século XIX
você acreditaria que sou um poeta
não passa pela sua cabeça
que ainda existem coveiros
e cemitérios
e que os mortos continuam mortos
e que os vivos estão quase lá
você não suportaria
saber que sou um coveiro
do século XXI
assim como se irritou
quando entendeu
que estava diante de um poeta

FELIZ COM AS MINHAS ORELHAS

como sou feliz
com as minhas orelhas

saber que depois de tudo

elas não me abandonaram
não me maltrataram
não me julgaram mal

pelo contrário
me esperaram esse tempo todo
de braços abertos
e nunca botaram outro malandro
no meu lugar

como sou feliz
com as minhas orelhas

POBRE ANGÉLICA FREITAS

cada um tem a monstrinha que lhe cabe
e faz dela o que bem quer
ou o que pode

Frida Kahlo
levava sua monstrinha ao teatro
para torná-la sociável
mas voltava pra casa
mais triste que seus auto-retratos
sua monstrinha não gostava de teatro

César Vallejo
não passeava com sua monstlinha
queria mantê-la monstruosa
por isso só conversava —
com sua cara de morte —
sobre assuntos de morte
mas sua monstlinha não era a morte

pobre César Vallejo
pobre Frida Kahlo