



Ilha do Desterro: A Journal of English
Language, Literatures in English and
Cultural Studies

E-ISSN: 2175-8026

ilhadodesterro@gmail.com

Universidade Federal de Santa Catarina
Brasil

Xavier, Ismail

DA VIOLÊNCIA JUSTICEIRA À VIOLÊNCIA RESSENTIDA

Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural
Studies, núm. 51, julio-diciembre, 2006, pp. 55-68

Universidade Federal de Santa Catarina
Florianópolis, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=478348689003>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

DA VIOLÊNCIA JUSTICEIRA À VIOLÊNCIA RESSENTIDA¹

Ismail Xavier

Universidade de São Paulo

Resumo

O cinema debate a corrosão do espaço social e da cidadania, a força do crime organizado e a crise do Estado-Nação. Na representação da violência na história, a figura do cangaceiro enseja a comparação entre o presente e o passado a partir de um espaço emblemático - o sertão. Muda a concepção do cangaço e muda a auto-imagem do cineasta, agora não mais portador de um mandato próprio a quem fala pela comunidade. Do pensamento utópico se passa ao pragmatismo; do bandido social, no campo pré-moderno, se passa ao bandido de mercado, na cidade pós-moderna.

Palavras chaves: cinema brasileiro; cangaço; violência, justiça.

O cinema brasileiro recente, quando representa as experiências sociais de maior ressonância mediática e política, reitera a mesma conexão, já antes trabalhada nas telas, entre pobreza e violência, ou retoma uma visão crítica da inépcia das instituições oficiais que se ocupam dos excluídos, com uma atenção especial dirigida ao colapso do sistema carcerário. Ao focalizarem os canais hegemônicos de informação e a produção simbólica, os filmes destacam o papel mistificador da mídia na condução do debate sobre a violência e o efeito

Ilha do Desterro	Florianópolis	nº 51	p.055- 068	jul./dez. 2006
------------------	---------------	-------	------------	----------------

perverso da publicidade em sua ação (de)formadora das subjetividades que devem ser ajustadas aos imperativos do consumo.

Tudo isto tem uma dimensão política inegável, no efeito geral, na soma dos filmes, digamos assim, mas a representação específica dos bolsões de violência, menos do que uma discussão propriamente política, privilegia a oposição entre cultura (arte) e barbárie (o crime, as máfias da droga). Tal oposição não apenas diz respeito às alternativas dos jovens em contextos de pobreza, mas funciona como o elemento que estrutura toda uma dramaturgia cujo conflito central pode ser “violência ou música”, como em *Orfeu* (Carlos Diegues, 1999), ou “violência ou fotografia”, como em *Cidade de Deus* (Meirelles, 2002). Essa oposição (violência ou arte) evidencia uma afinidade entre o cinema e as políticas das ONGs, cuja premissa é a oferta de educação artística como via de formação e de criação de auto-estima capaz de fazer os adolescentes superar o senso difuso de injustiça e o ressentimento. Em muita coisa, os filmes de ficção corroboram aquilo que a pesquisa e os documentários oferecem como evidência e diagnóstico: o essencial é a questão do dinheiro auferido e da vaidade satisfeita como fator central de recrutamento de jovens que, em verdade, respondem aos imperativos da sociedade de consumo.

No conjunto, os filmes colocam em debate uma corrosão do espaço social, uma crise na construção da cidadania, evidenciando o loteamento das zonas de poder pelo crime organizado. Os núcleos urbanos se mostram uma versão nova de um Brasil extra-legal que antes se fazia visível nos espaços rurais focalizados pelo Cinema Novo, que dissecou o coronelismo e o latifúndio, a geografia da fome, o mundo de beatos e cangaceiros, temas que são ainda trabalhados pelo cinema brasileiro, mas agora em outra chave.

Vejamos uma diferença reveladora no tratamento da figura do cangaceiro, tema que permite fazer a ponte entre o cinema do presente e o do passado, a partir de um espaço emblemático - o sertão - e de personagens emblemáticas na reflexão sobre a violência na história. Antes havia a tendência não só a dramatizar a experiência do bandido,

mas a entender sua ação dentro do modelo do bandido social (Hobsbawm): marca de sua condição de vingador, justiceiro que, mesmo ineficiente, limitado em sua consciência dos mecanismos de dominação de classe, tinha sua carreira de violência entendida como algo que encontrava suas afinidades com a ação revolucionária de contestação mais consequente da ordem. No limite, era um potencial agente histórico transformador, bastando enfim uma elevação de consciência social que, mesmo impossível para uma figura do passado, se entendia como factível para alguém a ela afinada no presente. Tal pensamento é exposto na teleologia de *Deus e o Diabo*, voltado para a profecia da revolução que se apoiava na legitimidade da violência do oprimido e no movimento da consciência do rebelde no tempo, progressivamente liberta dos entraves ideológicos. É nítido o contraste com *Baile perfumado*, filme em que a tônica é o jogo de contaminações entre sertão e litoral, com nítidos traços de valores (e de consumos) burgueses no seio do cangaço marcando o fim da teleologia histórica.

O filme de Glauber radicalizava a idéia de um isolamento do sertão como mundo autônomo, dotado de lógica própria, personagens próprias, forças próprias. Tal endogenia é condição para que tal mundo possa adquirir a qualidade do que, separado do resto e organizado como um cosmo fechado, se torne um espaço alegórico que representa a nação. Trata-se de um mundo ascético, sem nenhum resíduo de urbanidade, habitado por personagens que vivem em condições mínimas, com o fardamento típico de acampamento cangaceiro ou de vaqueiro pobre. O mundo do sertão tem uma dignidade e uma inteireza que depende deste isolamento e desta escassez. A falta de conforto como que sanciona tudo, até a violência. O espaço aí segrega, opõe valores. Sertão e litoral pertencem a universos distintos. Não têm nada a ver. *Baile perfumado* caminha na direção oposta. Não há mais sertão como cosmos fechado, lugar de isolamento. Tudo circula, se insere em circuitos de troca. Sertão e litoral revelam suas conexões sinalizadas por produtos variados, do perfume à garrafa de whisky no acampamento cangaceiro, de Lampião e Maria Bonita na sala escura

do cinema da cidade ao cineasta que filma os cangaceiros em pleno sertão. Resulta, de imediato, uma imagem do acampamento onde se insinuam algumas regalias, traço para o qual o filme chama a nossa atenção a partir de seu próprio título. Este deriva da cena do baile filmada por Benjamin Abrahão, trecho do documentário que constitui o núcleo da história aí contada, pois o protagonista do filme é o cineasta que nos legou as únicas imagens de Lampião vivo, em movimento, material documentário já utilizado em *Memórias do Cangaço* nos anos 60 e retomado agora por Paulo Caldas e Lírío Ferreira. A construção do filme se inspira no que está sugerido pelas imagens do passado, onde o que vemos são os cangaceiros oferecendo ao mundo uma imagem de si mesmos posta sob seu controle, dotada de ironia. Ironia que *Baile perfumado* devolve, digamos assim, pois surpreende nessas imagens os detalhes que, enfim, evidenciam o quanto seu modo de vida do cangaço traz certos caprichos só obtidos pelo dinheiro, pequenas manchas a contestar a imagem extraída da lenda. O filme desenha um Lampião seduzido pelo que pode lhe trazer de imediato o dinheiro estorquido ou roubado, fruto de operações realizadas em conluio com alguns fazendeiros, dentro do sistema de oposições e alianças locais que marcavam o jogo de poder na região. Neste aspecto, sublinha o que se sabe e o que todos os filmes incorporaram, com a diferença de que a estrutura dramática agora dá uma nova conotação a tal estratégia de sobrevivência, pois a qualifica como acumulação pura e simples, o que polui a imagem do cangaceiro, traz a primeiro plano o jogo do autointeresse e outros traços que o afastam da figura do herói nos termos do bandido social.

No fundo, o cangaceiro foi sempre tratado como figura da vaidade, desde o clássico de Lima Barreto. Vaidoso era Galdino, e todos lembram a conotação negativa dos seus anéis em contraste com o despojamento de Teodoro no momento das mortes paralelas, ao final do filme, uma alegoria da luta do Bem contra o Mal, ambos saídos do próprio mundo cangaceiro. Vaidoso era também o Corisco de Glauber. Mas este se exibía diante da câmara com desenvoltura

a falar de sua consciência do fim do cangaço. Sua vaidade se inseria numa prática que avançava uma doutrina apta a fazer do cangaceiro uma figura sabedora de seus limites, voltada para a justiça. O que havia de *sui generis* na jornada alegórica de Manuel era a procura da Justiça como o bem maior. Projeto que conferia a Corisco um lugar privilegiado, pondo sua prática em perspectiva, elogiável na revolta, embora equivocada na teoria. Tal conexão entre revolta e justiça, vaidade e sacrifício, fazia a violência ultrapassar a barreira do cálculo egoísta e da particularidade dos interesses. Apesar de tudo, há uma causa que, na visão retrospectiva, o filme recupera. Glauber, em 1964, projeta sobre o cangaço as virtudes do bandido social que será motivo do livro de Hobsbawm em 1968, dentro da mesma perspectiva: ou seja, ele é um protorevolucionário, guerrilheiro.

Já o Lampião em *Baile perfumado* tem sua vaidade articulada a estes lances de vida burguesa, ao arremedo de consumismo em meio a uma rede de disputas nas quais fazendeiros e cangaceiros estão na mesma partida, num jogo entremeado de alianças às vezes obscuras. Como na favela, há o terceiro elemento: a população que se envolve à revelia e compõe o exército das vítimas. O discurso de Lampião aí é o da ambição, da vaidade de ser rei, um estado dentro do estado, permanecendo fora de pauta a questão da justiça. A volante não tem nenhuma dignidade, o antagonista do cangaceiro se faz personagem de uma farsa grotesca. Em relação aos soldados, Lampião é mais “digno” e tem certo decoro, mas sua imagem está poluída. O rosto que vemos no documentário de Abrahão tem mais auto-respeito do que o composto pelo ator do filme. Claro que emana das imagens documentais uma atitude: a consciência do grupo, e de Lampião em particular, de que estão compondo uma imagem, de que fazem um gesto calculado, e bem humorado, de paródia quando a cena envolve os esteriótipos da violência e da barbárie. No mais, se põem como homens comuns, no lazer, na reza, na dança. Mas vejo um Lampião mais inteligente nas imagens antigas do que na figura que se move no resto do filme, embora

esta derive, em parte, do que aquelas imagens sugerem. Há um tipo farsesco que quebra o cerimonial, só recuperável em termos pop, como no fim. O que prevalece é a personalidade, não tanto a questão dos valores, a natureza dos conflitos em que se envolveu. Ele pode valer como ícone, com seu fardamento e tudo o mais, porque tem estilo. Não é o mesmo o drama do perseguido e de sua agonia.

O ícone *pop* de *Baile Perfumado* traz a primeiro plano o jogo mais sofisticado das alianças de poder com os proprietários rurais, exhibe uma malícia mais urbana no seu teatro, chegando mais perto do marginal da cidade em sua intrincada rede de negócios. O interessante é que, no cinema contemporâneo, o próprio bandido da cidade também perde as conotações românticas que já teve no passado como, por exemplo, em filmes como *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia* (1977), de Hector Babenco. Agora, não se trata mais de procurar o bom moço por trás da violência, como o fez Babenco, pois o bandido se desenha dentro do paradigma do cálculo egoísta, como um homem de negócios que leva ao extremo as regras do jogo capitalista.

Na lida com a esfera urbana, o cinema destaca os territórios controlados pelos traficantes que promovem a feudalização de certos espaços da cidade. No campo visível da tela, mais do que os circuitos da droga (que ficam implícitos), desfila o contrabando de armas, a relação direta entre o poder e a posse de novos equipamentos de guerra. Neste sentido, há cenas emblemáticas que permitem comparar filmes dos anos 60 com os atuais, tendo como eixo esta relação entre a posse da arma, a intimidação e a ostentação de poder.

No contexto atual, esta questão da posse das armas vem a primeiro plano no debate social, e o cotejo 1960-90 é revelador na mudança de paradigma.

Em *Os fuzis* (Ruy Guerra, 64), há a cena no bar da pequena cidade em que um dos soldados exhibe a sua superioridade diante dos camponeses da região ao dar uma aula sobre a montagem e desmontagem das peças de um fuzil, ao mesmo tempo em que faz um teste de conhecimento para provar a ignorância dos que o cercam. Nesta

cena, temos um resumo dos métodos de intimidação usados pelo poder que detém um aparato técnico e faz questão de mostrá-lo, exibir a sua competência de uso em contraste com a impotência dos oprimidos. O gesto de humilhar, no caso, define a distância entre o campo e a cidade (de onde vêm o braço armado do Estado). No filme, os soldados são agentes de barbárie, embora se proclamem civilizadores e vejam no seu parco domínio da técnica a prova de uma superioridade que os legitima. Caçadores em busca da presa, por economia e segurança incluem o teatro do saber como técnica de dissuasão, tal como vemos no modesto bar do lugarejo onde se desmonta e remonta um pífio fuzil que ali faz enorme diferença. Esta cena em torno do objeto ritualiza o já esboçado em *Vidas secas*, quando Fabiano é humilhado na cidade, porque ingênuo, por um policial. O mesmo que, adiante, estará perdido na caatinga, frente a frente com o camponês que não se vinga, apesar da vantagem momentânea. Fabiano faz valer a sua obediência ao que o policial representa: “governo é governo”.

Em *Baile perfumado*, vemos novamente um soldado da volante a ministrar uma aula sobre o uso de uma arma militar, desta vez para seus pares, no momento em que o Estado Novo, recém instalado, exige a morte de Lampião, apta a redimir o governo da humilhação que as imagens de Lampião no documentário de Benjamin Abrahão provocaram. Está em pauta aí a passagem de um federalismo fragmentado para a centralização do Estado Novo. Em contraposição, tal lance de pedagogia audiovisual ganha um novo sentido na cena urbana, na primeira sequência de *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 96). Nem Estado repressor, nem gesto subversivo, o que aí se destaca é o exibicionismo de um bandido diante de seus comandados e de alguns curiosos da favela que é seu “território”. Ele está numa casa ocupada pelo traficantes, cercado de ouvintes obedientes. Exibe orgulhoso a nova arma automática que seu grupo adquiriu. Num certo momento do show, a arma não responde como esperado. Há um defeito que só pode ser dela, não dele. Nervoso e procurando readquirir segurança, cioso de sua imagem, ele desloca a atenção da platéia para um ouvinte cuja

fama é de estúpido, retardado, um tipo que o irritou pelo olhar, que julgou insolente, e por ter ousado ser mais rápido ao avançar uma solução. Camarão, o bandido, o provoca, repondo numa chave mais tensa a atitude do soldado de *Os fuzis*, pois a pressão agora envolve uma ameaça de morte. Convencido de que o retardado não sabe o que diz, ele impõe um jogo de cartas marcadas: ou faz a arma funcionar ou morre. Com um revólver encostado na sua cabeça, Maguila é constrangido a pegar a arma e efetivamente colocar as peças no devido lugar para que ela dispare. Firme na pressão sádica, Camarão é surpreendido por um gesto rápido que nunca poderia esperar: competente no arranjo técnico, a vítima escolhida reverte o jogo e o fulmina com a própria arma em torno da qual toda a cena se fez. Afora a irônica inversão quanto a quem possui a competência, a cena sinaliza com toda força um novo foco de intimidação presente no tecido social, representado aí como centro de um interesse próprio, alheio a solidariedades populares ou a qualquer projeto de transformação, idêntico ao soldado na arrogância e na técnica de humilhação como instrumento de poder. Insinua-se aí um motivo recorrente do cinema atual: o tráfico de armas e a feudalização da segurança deixam a população entre dois fogos porque o Estado perdeu de forma radical o monopólio da violência, mas não para um adversário de classe como antes se definia nos dramas político-revolucionários. Há uma situação distinta a que o cinema responde igualando o olhar que dirige para a cidade e para as áreas mais remotas. Enquanto o olhar republicano do cinema dos anos 60 dava sempre maior ênfase para a função repressiva vinda do aparelho do Estado ou exercida em seu nome, embora estivesse lidando com setores pré-modernos do país, no cinema de hoje a ênfase recai sobre o bolsão ilegal, do traficante ou de outro tipo de contravenção, como pólo autônomo a quem não se reconhece a hipótese da aliança, apenas o exercício do poder em função de reservas de mercado. Em *Como nascem os anjos*, a ordem que o bandido representa é a de uma quadrilha com conexões internacionais. Seu opositor não é figura contestadora, apenas alguém que o acaso colocou na situação inusitada

e que termina por “estourar” o bandido vaidoso em pleno momento de sua exibição. Este é o fato improvável, inverossímil, a partir do qual toda a estória se desenvolve. Um lance de acaso que funciona como matriz e deflagra a comédia de erros. Afinal, no confronto entre polícia e bandidos, há um terceiro interessado: a população. Na abordagem das questões sociais implicadas no narcotráfico e em sua guerra com a polícia, os filmes de ficção montam situações dramáticas que trazem ao centro as vicissitudes daqueles que vivem entre dois fogos, como vítima maior. O silêncio dos filmes a propósito dos agentes que estão no topo das organizações. Sua obscuridade reiterada só faz supor seu enorme poder que se torna quase mítico, uma espécie de Mal fora do alcance da análise. Resta a avaliação do que é visível e, diante dos bandidos-soldados do tráfico, os filmes evitam romantizar a figura do bandido. A tônica é retirar dele a carga de representatividade (no sentido de “porta-voz”), em contraste com os marginais do passado cuja violência, embora de equívoco reconhecido, carregava ainda um resto de legitimidade como resposta da vítima à injustiça social (isto valia para os cangaceiros, para Tião Medonho, de *Assalto ao Trem Pagador* (61), de Roberto Farias, *Lúcio Flávio* (78), de Babenco. Nos anos 50-60-70, se acentuava a pobreza de forma mais extrema e colocava-se o drama das figuras transgressoras no centro. Em *Lúcio Flávio*, a autenticidade do herói é trabalhada a partir de sua forma segura e justa de exercer a violência dentro do bando (em oposição ao que vemos com Camarão). O herói que enfrenta a ordem tem boa índole, tendo caído nesta via por algum estratagema. Camarão, ao contrário, é simplesmente um bandido arrogante, elo de uma engrenagem com interesse próprio, figura de bandido alheia a solidariedades populares, idêntico ao soldado na arrogância e na técnica de humilhação como instrumento de poder.

Resumindo, o tráfico de armas e a privatização da segurança deixam a população entre dois fogos: a polícia e os bandidos, protagonizando situações dramáticas que trazem ao centro a sua condição de vítima maior de todo o esquema (como resume bem a sequência de abertura de *Cidade de Deus*). Enquanto o olhar do cinema

dos anos 60 dava sempre maior ênfase para a função repressiva vinda do aparelho do Estado ou exercida em seu nome, no cinema de hoje a ênfase recai sobre o bolsão ilegal onde se compra e se vende mercadorias de alto valor. Em consequência, não se trata mais de contar uma história de vida que dê ênfase a um passado em que alguém foi obrigado a assumir a vida de marginal, seja porque vítima de uma violência, de um lance de injustiça ou de um constrangimento que não lhe deu saída. Camarão, de *Como nascem os anjos*, não tem história, é simplesmente um bandido que aterroriza com métodos fascistas. Vale na sua violência, e de muitos outros bandidos do cinema contemporâneo, o discurso do ressentimento, encarnado mais do que tudo por Zé Pequeno, o bandido maior de *Cidade de Deus*. E quadro semelhante se traça se observarmos a representação da vida doméstica, onde valem também as cadeias de vingança, ora deflagradas por pais repressores, ora por amantes frustrados, figuras que compõem, junto com os novos bandidos, o coro maior dos ressentidos, sendo raro o humor trazido pela vitória da rebelião juvenil promissora, vitalizante.

Antes, a ausência do Estado (ou sua exclusiva presença como repressão de classe) num bolsão pré-moderno dava motivo para o cineasta debater a tarefa urgente de se completar a formação nacional, observando a ação do bandido social vingador como uma proto-revolução. Dentro daquela postura dos cineastas, dada a semelhança de situação e de expedientes de mando, ficava nítida a inversão, no Brasil, da mitologia do *western* americano: lá, o gênero representava a barbárie do passado como recapitulação de um processo de formação nacional a celebrar (a premissa era a da cidadania plenamente realizada no presente); no Brasil, o cinema ressaltava a forma arcaica da dominação como convite à luta para viabilizar uma nação ainda por construir. Glauber Rocha reiterou este ponto, e mesmo na alegoria de *Terra em Transe*, quando o intelectual incita o candidato à presidência a resistir até o fim ao golpe militar (ref. a 1964), proclama exaltado que a luta armada “será o começo de nossa história” - essa luta armada não vem, e a nação se adia mais uma vez.

Nessa tônica da formação nacional abortada, o cineasta adquiriu, entre 1970 e 1990, o senso de que perdeu o suposto mandato da comunidade imaginada de que se julgava porta-voz, quando havia fé numa vocação emancipadora do cinema e se supunha um tecido nacional muito mais coeso e já constituído do que, em seguida, a realidade veio mostrar. Conhecemos os rumos da cultura e da política nos últimos anos que resultaram, para o cineasta brasileiro, neste sentimento de perda do mandato, de fim da utopia do cinema moderno. Como decorrência, há um deslocamento da própria auto-imagem do cineasta que vive ainda a política da identidade nacional, da necessidade de um cinema brasileiro, mas não traduz em seus filmes a mesma convicção de falar em nome da coletividade. *Baile perfumado* produz uma síntese reveladora da nova postura. O encontro entre cineasta e sertanejo, o contato do moderno com a tradição, mesmo que alimentado por uma disposição de simpatia por Lampião, tem resultados catastróficos. Expressando o próprio clima do cinema atual, Lírío Ferreira e Paulo Caldas acentuaram a esperteza e o pragmatismo do sírio-libanês Benjamin Abrahão ao costurar o jogo político para ter acesso a Lampião, convencido da importância do registro que decidiu empreender. Há o elogio aos homens inquietos, os que procuram. Há a confirmação disto a cada sequência do filme em seu estilo de câmara e no seu domínio de diferentes estratégias de teatro e de relato indireto, em sua incorporação do trabalho de Chico Science que domina a trilha sonora e dá o tom para o movimento de transformação de Lampião em ícone pop, embora não fique claro, em termos de cinema, que tradição está sendo aí “modernizada”, pois a relação entre o músico moderno e os ritmos regionais não me parece se espelhar na relação entre o filme e a história do cinema. De qualquer modo, o essencial no filme é a retomada das imagens de Lampião e a decisão de contar a história do cineasta que as produziu. Neste encontro com o passado, há uma identificação com Benjamin neste eixo do pragmatismo, sem mandato, sem utopia. E há também a trama que põe em evidência a relação entre a filmagem de Abrahão e as transformações modernizadoras que eram, no fundo,

incompatíveis com a manutenção da ordem que viabilizava a sobrevivência do cangaço. Instalado o Estado Novo, o cerco aperta sobre Lampião, e as imagens produzidas por Abrahão acirram a perseguição: o poder central exige o fim do cangaço, mancha em seu projeto de um Brasil moderno. Neste sentido, o efeito prático imediato do cinema é nefasto, embora estejam ali imagens que projetam a figura de Lampião na posteridade desejada. Para nós, está ali o documento precioso, mas também o sinal da morte de quem não poderia estimar o perigo daquele gesto de exibição, ou levou mais em conta o seu lado tático de propaganda do que as desvantagens estratégicas aí implicadas. O curioso é que isto vale tanto para o cangaceiro quanto para o cineasta, este certamente assassinado em função destas mesmas imagens. A morte é o destino partilhado, ponto de comunhão “de fato”, sem molduras ideológicas, base para as homenagens finais de um filme que ressaltou, desde o início, o paralelismo entre o ex-secretário do Padre Cícero (esta figura célebre que morre no extraordinário plano-sequência da abertura) e Lampião; tudo na montagem prepara o momento climático do encontro, filmado em câmara subjetiva, trazendo a marca dos olhares, do estudo mútuo, do confronto que condensa a marca das personalidades, definindo aí o inesperado dueto entre o sertanejo e o sírio libanês que, pela primeira vez, recebe este tipo de atenção voltado para a sua procedência, acentuando a sua língua. A escrita de seu diário é, desde a primeira sequência, pretexto para a presença da voz *over* que nos fala em árabe, causando um estranhamento específico que tipifica *Baile perfumado* como produto inserido num contexto em que o multiculturalismo veio a primeiro plano. Vale mais o inusitado do encontro do que a idéia de Benjamin Abrahão como porta-voz de alguma causa.

Como observei, correlato ao eclipse do bandido social, é também o eclipse da figura do cineasta revolucionário com mandato conferido pela nação. As metáforas dos anos 60-70 que transformavam a câmara num fuzil, o cineasta de esquerda num proto-guerrilheiro enfrentando a mídia, e associavam a estética da violência às guerras de libertação

nacional. A ênfase agora muda e entra em cena um cinema cujos desdobramentos são mais problemáticos, pois este instrumento moderno pode corroer relações e tem consequências imprevistas. Menos ambicioso, o novo cinema reivindica seu espaço na sociedade como um foco de advertência diante da barbárie.

Mapeados os sintomas locais desse quadro em que o crime organizado é juiz do bem e do mal, a serviço do lucro, chegamos a uma inversão sugestiva: no passado, o coronel rural era visto como braço armado da “ordem nacional” em sua feição arcaica; hoje, o traficante é a vitória do mercado ultra-avançado sobre o Estado-nação. Este, em plena crise de valores, parece não ter projeto, se tomarmos como referência a paisagem do cinema brasileiro dos anos 90-2000. No corpo a corpo com os sintomas de crise brasileira, o cinema tem destacado as formas de reposição dos estados de beligerância que, nos filmes mais comerciais, mostram seu bom rendimento nas telas, pois é sempre alta a voltagem dos dramas apoiados em formas de sociabilidade e de mando mais típicas aos territórios onde antes valia a lei da família (esfera do trágico) e hoje vale a lei da quadrilha.

Nota

1. Este artigo é versão modificada de Comunicação feita no Seminário “Violence et justices: regards croisés Brésil/France”, realizado no Centre de Recherches sur le Brésil Contemporain da École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, nos dias 01 e 02 de dezembro de 2005.

Bibliografia

BOAVENTURA, Marina César. “Redescobindo o sertão”, em Guimarães, César; Vaz, Paulo Bernardo; Silva, Regina Helena & França, Vera. *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

CAETANO, Maria do Rosário (org.). *Cangaço: o nordestern no cinema brasileiro*. Brasília: Avathar Soluções Gráficas, 2005.

CALDAS, Paulo & FERREIRA, Lírío. "A modernidade, o sertão e a vaidade de Lampião", em *Cinemas* n.4, março-abril de 1997. [entrevista]

NAGIB, Lúcia. (org.). *The New Brazilian Cinema*. Londres: I.B.Tauris, 2003.

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

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

PERNAMBUCANO DE MELLO, Frederico. *Guerreiros do Sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil*. Recife: AGirafa, 2004.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.