



III EBE | III ENCONTRO BAIANO DE CULT | ESTUDOS EM CULTURA



SUBALTERNIDADES EM PERSPECTIVA NO CINEMA BRASILEIRO¹

Mauricio Matos dos Santos Pereira²

Resumo

O ensaio discute em paralelo a perspectiva da subalternidade nos anos 1960/1970, a partir de forças políticas que tornaram possível o Cinema Novo como um cinema político moderno comprometido com a crítica da indústria cultural e com as lutas pela descolonização do terceiro mundo, à luz da perspectiva da subalternidade no cinemanovo-cinemanovo, como expressão do cinema que emerge a partir dos anos 1990/2000 articulado com a consolidação da democracia e a disseminação do tráfico de drogas no Brasil.

Palavras-chave: subalternidade, cinema brasileiro, violência

Desde os anos 1960, a força do Cinema Novo no contexto do golpe militar no Brasil se articulava ao fato dele servir como lugar privilegiado da crítica ao projeto político dominante, este último marcado pela emergência de um aparato ditatorial de Estado associado à abertura do mercado de bens simbólicos em parceria com os grandes representantes do capitalismo internacional. A estratégia de atuação previa a encenação de relações sociais já circunscritas no tecido social, como forma de reunir as condições à tomada de consciência de uma realidade social que não cabia na estratégia montada pelo projeto modernizador.

Diversas eram as forças que entravam em relação com o referido projeto de resistência: de um lado, a dupla face do poder dominante representado pelos militares, mais especificamente, por um autoritarismo de governo que se outorgou o direito da censura sobre todos os que não

¹ Este trabalho é fruto do desdobramento de tese intitulada Significações da Violência no Cinema Brasileiro, que procura compreender as transformações qualitativas da violência em suas relações com o tráfico de drogas no cinema brasileiro dos anos 1990/2000.

² Professor Adjunto do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos-IHAC/UFBA e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade-PÓS-CULTURA, Coordenador do Grupo de Pesquisa Cultura e Subalternidades filiado ao Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura-CULT/IHAC e do Coletivo de Comunicação do referido Instituto. E-mail: mauriciomsp@ufba.br

concordassem com o regime; do outro lado, uma miríade de vozes diferenciadas associadas com a atividade de resistência a este modelo, tais como diversos setores da sociedade civil, os movimentos da época ligados à luta armada e representantes do mundo artístico em geral.

Para o Cinema Novo em particular, tornava-se necessário mostrar o povo para questionar a ordem vigente, cujo discurso desta última associava-se à modernização. Por “povo”, leia-se aquele segmento social alijado do processo dominante, o subalterno, alvo por excelência dos mecanismos instituídos de exclusão, aquele que desde então não foi (e não tem sido) reconhecido pelo processo político, a saber, o habitante do lugar conferido à diferença tornado visível no cinema através do conflito da luta de classes.

Pouco importa o nome que se lhe dê, o que está em jogo com o projeto político do Cinema Novo nos anos 1960 é tornar visível uma população subalterna habitante das pobres zonas rurais de um Brasil para o qual o discurso da modernização não ganhava um correspondente sólido e concreto na realidade.

A visibilidade do subalterno torna-se peça-chave de um jogo que ultrapassa os limites da produção no cinema brasileiro, inscrevendo o cinema como força política em uma determinada época da história da vida política no Brasil, onde o estado de coisas mais geral não caminhava de acordo com o que o simulacro dominante de modernidade fazia parecer. O objetivo é alertar que, como o subalterno, habitante de uma região pobre do interior do Brasil, não tinha sido reconhecido pelo projeto da modernização; sua construção no cinema torna-se uma perspectiva resultante da avaliação crítica de uma determinada realidade.

Como perspectiva, isto não significa que o valor do discurso do subalterno no cinema, diante dos inúmeros problemas sociais de ordem estrutural que se multiplicam na história do Brasil desde muito antes dos anos 1960, seja o de simplesmente reproduzir o subalterno tal como “de fato” ele é, como se ao cinema coubesse, antes do trabalho de construção de uma perspectiva resultante da avaliação da realidade, a tarefa de tornar possível a revelação desta última tal como uma dimensão em si já completada, situada, portanto, como um mito no para além de qualquer interpretação.

Construir uma perspectiva da subalternidade, assim como na produção cultural como um todo, não implica, nem lhe deve ser exigido isso, por em evidência uma relação de verdade com as imagens ou a prestação de contas da transparência de uma suposta identidade estabilizada do sujeito por detrás daquilo que é mostrado no cinema. Ao desenvolver a noção de responsabilidade como um movimento em direção ao outro que, paradoxalmente, constitui uma primeira realidade do eu, Zigmunt Bauman (1997) situa na perspectiva ética pós-moderna a ambigüidade da avaliação moral como uma característica do “ser para o outro”,

definindo as condições de possibilidade do ato moral não por aquilo que ele tem de essencial, mas pela tensão entre a constituição de si e uma capacidade de ser responsável pelo outro como um retorno para si mesmo.

No âmbito do que se discute em relação ao papel do Cinema Novo no conjunto das forças políticas do contexto dos anos 1960, a constituição de si de que fala Bauman relaciona-se à construção de uma imagem histórica do subalterno, somente possível a partir de uma relação ética do cinema com o contexto histórico da época. Entre o fluxo das imagens e as forças sociais daquele contexto, a responsabilidade do cinema é saber qual realidade mostrar.

Para Gustavo Dahl (1966), no argumento de um filme encontra-se a exposição de uma situação não cinematográfica em torno da escolha da história a ser contada. O problema resulta de uma problemática moral como a de saber se o autor se sente ou não responsável pelo mundo em que vive. Nesse caso, esta escolha pressupõe um tomar partido sobre a realidade. Para ele, o objetivo é encontrar a justeza do juízo de modo a garantir a função do cinema de transmitir emoções e sentimentos.

Cinema novo e cinemanovo-cinemanovo

Para avaliar diferentes perspectivas da subalternidade no cinema brasileiro, tornar-se necessário colocar lado a lado o Cinema Novo produzido nos anos 1960/1970 em meio a forças políticas que circunscreveram o contexto do golpe militar no Brasil, e o cinema brasileiro que emerge na segunda metade da década de 1990 e primeira dos anos 2000, a partir de relações com o processo de consolidação da democracia e, sobretudo, o surgimento do tráfico de drogas pela transformação que este último propicia nos registros outrora instituídos da subalternidade.

No contexto do golpe militar, destaque-se Deus e o diabo na terra do sol, não sem deixar claro que, quando se fala do Cinema Novo, trata-se de um conjunto múltiplo de produções do cinema brasileiro articuladas de formas diferenciadas ao contexto do golpe militar no Brasil. Todavia, duas razões justificam a escolha do referido filme para discutir esta primeira perspectiva da subalternidade. A primeira associa-se a sua estreita relação com referido contexto e à emergência, como uma das forças de resistência nos anos 1960, de uma prática cinematográfica articulada às grandes questões do Terceiro Mundo, interessada em resistir não apenas ao poder de Estado, mas em se alinhar ainda à luta contra a dominação do Terceiro Mundo pelo cinema americano e a indústria cultural.

Outra razão localiza-se em Glauber Rocha como pensador da agressão e nas aproximações que sua estética da fome permite com o recorte proposto, ao discutir os limites de um cinema que toma a violência como tema principal, produzido em circunstâncias diferentes do cinema europeu do pós-guerra, particularmente o Neo-Realismo Italiano e a *Nouvelle Vague* (DELEUZE, 1990).

Neste primeiro momento da questão subalterna no cinema brasileiro, o foco é a fome e a miséria. A crítica social se dirige para a construção no cinema do subalterno em terras terceiro-mundistas. Quem está em crise é a consciência do subalterno como pedra de toque dos movimentos dos anos 1960, alinhada com a discussão sobre a conquista das condições subjetivas para a efetivação da revolução social. O objetivo é constituir através do transe e da crise um agenciamento de enunciação capaz de fazer este oprimido falar para além dos estereótipos instituídos, como forma de estabelecer povoamentos numa região pobre do interior do Brasil.

O cenário mais recorrente é geralmente o sertão, lugar de uma violência de classe, habitual na formação da sociedade brasileira, direcionada desde as elites até os segmentos sociais desfavorecidos como Manoel, Rosa, o Profeta e Corisco. Tal violência é visível em uma das cenas onde Manoel, o sertanejo pobre, encontra-se em transe devido as suas precárias condições de vida, contemplando os animais mortos pelas duras condições de vida na região. Em termos bem amplos, a causa do transe do personagem é a pobreza, a miséria e a necessidade de sobreviver no interior do Brasil, onde, para ficar com o jargão da época, a “contradição da sociedade capitalista se faz mais aguda”.

O transe de Manoel atualiza um vir-a-ser da sobrevivência como alternativa ao problema da conscientização de classe como um passo importante na transformação da realidade social. Entrar em transe não significa tomar consciência, mas entrar em devir, escapar do peso das relações de poder. Todavia, pelas suas condições precárias de vida e pelo inevitável paralelo que a filme deixa ver entre o animal morto e a posição do vaqueiro subalterno que observa, o transe de Manoel pode acionar um devir-morte.

Segundo Francisco Teixeira (1993), antes da transformação, existe o transe. O transe existe antes da crise que se dá com a transformação. Se houver violência, ela funciona como o catalisador de uma dupla transição do sujeito e da realidade, na medida em que faz o transe coincidir com a crise. Desse modo, constitui-se um entre-tempo como um processo de agitação³.

³ Gostaríamos de fazer referência ao momento em que Manoel mata o fazendeiro que o havia contratado para transportar as cabeças de gado e sai montado a cavalo, enquanto é perseguido pelos capangas do morto.

Quando se pensa na perspectiva da subalternidade em Deus e o diabo na terra do sol, que atualiza a estética da fome como um contra discurso em relação à colonização do terceiro mundo e, como parte dela, à dominação do mercado de bens simbólicos nacional pela indústria cultural globalizada, interessa demarcar a ambigüidade de Ivana Bentes e de parte da crítica (ORICCHIO, 2003) no que diz respeito à impossibilidade do cinema brasileiro dos anos 1990 e 2000 de dizer alguma coisa.

Segundo a autora, desde o início dos anos 1990, o cinema brasileiro passa da estética da fome, que abandonava os discursos das vítimas das denúncias do colonizador para dar um sentido afirmativo aos fenômenos ligados à pobreza e à miséria, para uma cosmética da fome (BENTES, 2003, p. 217-237) que prioriza o belo e a qualidade técnica da imagem como elementos de uma estética internacional ou de um “folclore mundo”.

A passagem é ambígua não porque a estética tenha sido suplantada historicamente pela cosmética da fome, mas pelo modo como a autora avalia o processo. Para Bentes, o modelo dos anos 1960/1970, mesmo com as sucessivas transformações em seus contextos de produção ao longo de mais de quarenta anos desde o lançamento de Deus e o diabo na terra do sol, ainda fornece os critérios para a crítica do cinema a partir dos anos 1990.

O que é destacado com a cosmética é um cinema vazio, despolitizado sobre seus lugares de fala, além de um niilismo acerca dos rumos do cinema brasileiro. Segundo tal ponto de vista, determinados valores como a crítica, a defesa do lugar de fala do povo e do intelectual, a discussão sobre pobreza e a figuração do popular, tinham sido varridos a partir dos anos 1990, com a conseqüente abdicação da defesa da cultura nacional em benefício das diretrizes da colonização.

Não se sabe o porquê deste ressentimento⁴ (NIETZSCHE, 1998, p. 29): se pelo término da ditadura, pelo desnorтеio das grandes questões como a revolução, a conscientização social e a implantação de um governo popular, ou se ele é decorrente da ultrapassagem de um cinema autoral por um modelo de cinema fortemente influenciado pela publicidade e pela possibilidade de reconhecimento dos seus realizadores no mercado.

Para reverter esse niilismo de uma determinada crítica, torna-se necessário transmutar o gesto de Bentes em um niilismo como força crítica minoritária. O que está em jogo não se articula com a delimitação de duas concepções fechadas de cinema, uma elevada e com valor positivo

⁴ “(...) Enquanto toda moral nobre nasce de um triunfante Sim a si mesma, já de início a moral escrava diz Não a um ‘fora’, um ‘outro’, um ‘não-eu’ – e *este* (sic) Não é seu ato criador. Esta inversão do olhar que estabelece valores – este *necessário* (sic) dirigir-se para fora, em vez de voltar-se para si – é algo próprio do ressentimento (...)”

e a outra, decadente e negativa. A diferença de pesos existe, mas não se trata de “etapas” nem de “valores”.

Tanto a “retomada do cinema brasileiro” como classificação que interessava ao Estado como produtor privilegiado e que, paradoxalmente, não se fazia acompanhar de um sistema de distribuição e de aproximação com o público, quanto o rótulo irônico da expressão “cosmética da fome” usado para se referir a um suposto cinema brasileiro considerado vazio no seu poder de crítica, não se sustentam como categorias positivas (ORICCHIO, 2003, p. 216-218) desse cinema brasileiro que vai surgir a partir de Carlota Joaquina.

Como retorno da diferença, o cinemanovo-cinemanovo articula-se tanto com o esquecimento de algumas questões dos anos 1960/1970, quanto com a produção de gestos de lembrança que não implicam um retorno ao passado. Mais do que opor estéticas distintas do cinema brasileiro produzidas em contextos diferenciados, não se trata de repetir os critérios de produção responsáveis pela emergência do Cinema Novo nos anos 1960, mas o que está em jogo é o retorno de sua diferença. Torna-se necessário, portanto, retornar suas questões mais recorrentes para compreender como se articulavam na estética da fome e como elas “retornam” nos anos 1990, tendo em vista as circunstâncias de produções articuladas ao contexto da redemocratização:

“(…) Com efeito, o desigual, o diferente é a verdadeira razão do eterno retorno. Pelo fato de nada ser igual, nem o mesmo, é que ‘isto’ volta. Em outras palavras, o eterno retorno se diz apenas do devenir, do múltiplo. Ele é a lei de um mundo sem ser, sem unidade, sem identidade. Longe de supor um Um ou o Mesmo, ele constitui a única unidade do ‘ser’ do devenir. Embora a função do eterno retorno como Ser não seja jamais de identificar, porém autenticar (...)” (DELEUZE, s.d., p.27).

Essa ideia da autenticação se aproxima de Francisco Teixeira (1993), quando adverte que, pelo menos a partir da década de 2000, os ânimos começaram a se acomodar entre produção de cinema e a política de Estado, incitando nos cineastas uma alternância entre estados simultâneos de melancolia e de euforia. Conforme o próprio discurso da retomada, o que está em curso com esse cinema investimento não previa a distribuição e a aproximação com o público, mas o aumento da produção se estreitava com a visibilidade e conquista de prêmios em *Hollywood*.

Seguindo sua linha de raciocínio, a partir dos anos 1990 e com mais força na década de 2000, detecta-se, segundo ele, um movimento paradoxal de oscarização do pensamento cinematográfico no Brasil associado a todo um conjunto de autores que filmam desde os anos 1960 e que, depois de mais de trinta anos de cinema americano no Brasil, “chegaram lá”. O

“lá”, neste caso, alinha-se à garantia de que determinado filme alcance um grau de visibilidade tornando possíveis os benefícios, sejam dos esquemas da indústria ou dos financiamentos do Estado. Não se trata de festivais europeus, mas do reconhecimento na indústria internacional, há muito tempo interpretada pelos autores de outrora como sistema colonialista em terras terceiro-mundistas (MATOS, 2006, p. 135-150).

Citando Deleuze, Teixeira adverte que, já para o filósofo, a “dura lei do dinheiro” não invalida a possibilidade deste cinema dizer alguma coisa, mas subjaz às estratégias de captação de recursos sendo um elemento estruturante do cinema como arte. Contrapondo Teixeira com a tese defendida por Bentes do esvaziamento de questões críticas no cinema brasileiro produzido a partir dos anos 1990/2000, não há necessariamente, no balanço do cinema brasileiro dos anos 1990 que o primeiro autor realiza, a determinação de que, pelo fato das produções passarem a se articular de forma mais contundente com as prerrogativas da indústria cultural e/ou com a glamorização dos seus realizadores, sejam por questões estéticas ou políticas, os filmes necessariamente sejam vazios.

Conseqüentemente, o tom do cinemanovo-cinemanovo não deve ser buscado no Cinema Novo, pois seu contexto histórico de produção não é o mesmo. O que interessa são as acomodações que colocaram esse modelo de cinema do passado, tão comprometido com forças autoritárias e os repuxos de resistência, em correspondência com o sistema *hollywoodeano* que passava a dar as cartas a partir daquele momento de retomada da produção nas mãos do Estado, isto é, quais as questões mais recorrentes nas décadas de 1960 e 1970 e como elas se reinventam nos anos 1990/2000. Ao mesmo tempo em que funcionam como heranças, tais questões se autenticam no tempo tornando cada vez mais o cinema um produto rentável.

Teixeira adverte que este fenômeno da retomada da produção não deixou de se contaminar por um programa minimalista para o cinema brasileiro ou pelo horizonte de um propalado renascimento do cinema, que novamente torna a se pautar por uma falta, repassando a mesma questão há décadas. Não se trata de negar a importância política do Cinema Novo naquele contexto do golpe militar, mas quando se deita os olhos sobre a estranha permanência desta fosso entre o cinema brasileiro e o conjunto da sociedade como um todo, sob as facilidades de financiamento postas à disposição a partir dos anos 1990 pelo Estado ou sobre o papel do governo na produção e na diversidade temática encontrada a partir deste mesmo momento, o sentido desta falta assinalada por Teixeira não se encontra desvinculado do nó problemático que acompanha o cinema brasileiro e todo o cinema do terceiro mundo como um cinema de

minorias: sua relação tempestuosa com o tempo-dinheiro e a possibilidade de inserção no mercado que ela convida.

Em função dos quadros preliminares de sentido ditados por um sistema de produção da pobreza no Brasil e pela dificuldade dos produtores sobreviverem do seu ofício numa relação de identificação com seu público, o objetivo a partir dos anos 1990 é produzir um cinema para concorrer no sistema dominante internacional, aparecer na mídia e ganhar público dentro e fora do Brasil, alimentando o círculo vicioso em torno de estratégias de aproximação de público como forma de garantir sucessos de bilheteria e outros financiamentos.

O cinema continua sendo um negócio de Estado. Contudo, essa conexão com o dinheiro não é um movimento externo à produção, mas aí está o *leitmotiv* do cinema dos anos 2000, o plano de imanência de onde se extrai um cinema feito para contar histórias, como reprodução das condições de produção da indústria cultural em terras terceiro-mundistas.

Morre-nasce-morre o subalterno

Em *Cidade de Deus* e *Carandiru*, duas produções articuladas com o cinemanovo-cinemanovo, o subalterno continua a assumir uma força além⁵ (BHABHA, 1998, p. 19-42) como Manoel, de Deus e o diabo na terra do sol, suplementar em relação à exigüidade da cidadania no sistema sócio-político dominante. Trata-se de uma força que provém da necessidade de sobreviver em meio à produção da desigualdade no Brasil, mas que é decorrente também da capacidade de fazer o cinema brasileiro sobreviver no mercado internacional.

Entretanto, agora ele não se apresenta como Manoel, o sertanejo pobre habitante de um Brasil que não se modernizou, mas se encontra com facções criminosas do tráfico de drogas. Ao mesmo tempo em que transforma os regimes discursivos da subalternidade, a perspectiva do oprimido em suas relações com o tráfico de drogas não é um indicativo da conquista do seu reconhecimento, sobretudo para os que nasceram e cresceram na favela ou para os que cometeram delitos e foram capturados pela repressão.

O contexto figurado se articula com o depois da ditadura, com a consolidação da democracia e com uma violência complexa que desloca as relações entre Estado e subalternidade. A posse das armas ou o dinheiro arrecadado com as drogas não garantem ao subalterno a saída de sua condição de subalternidade. Não se busca uma nova identidade para o oprimido, pois seu

⁵ Por além, não estamos nos referindo a uma dimensão transcendental, mas a um pensamento marcado pela ultrapassagem de fronteiras definidas e estabilizadas no campo das políticas das identidades entre o “nós” e o “eles”.

lugar social não se traduz pelo conflito entre ricos e pobres, brancos e negro-mestiços, homens e mulheres. Da mesma forma, não há oposição entre poder e ausência de poder, mas o cinema brasileiro agencia diferentes lugares de onde a perspectiva do subalterno é reconstruída com vistas a objetivos de mercado definidos.

As mortes de Zé Pequeno em *Cidade de Deus* e dos amotinados, em *Carandiru*, não se associam ao término da guerra do tráfico ou das ações da facção no interior do presídio. Neste último, as políticas instituídas de produção do esquecimento por parte da diretoria da casa de detenção trabalham para restituir o controle sobre a massa carcerária perdido por conta da rebelião dos amotinados. Como consequência, a administração dos encontros familiares do preso torna-se um mecanismo de controle da relação do povo com o passado político recente. A família associa-se ao passado individual do detento, mas também às técnicas de controle outrora admitidas nos anos 1960 e 1970, como a instalação da tortura, dos seqüestros, espancamentos e a completa falta de liberdade política.

Em *Cidade de Deus*, a perspectiva da subalternidade se aproxima da construção da facção criminosa do tráfico na favela, mas não põe fim à condição do oprimido. A violência tornou-se complexa, não deixando de manter relação com uma primeira e diferencial violência em *Deus e o diabo na terra do sol*. O foco não é mais classe, raça e gênero, mas a construção da subalternidade torna-se um problema, pois desliza sobre mecanismos outrora instituídos. Nesse sentido, o que é naturalizado assume o primeiro plano, transformando o discurso da subalternidade pelo conjunto das atividades que o tráfico prescreve.

Desde a morte de Lampião e, depois, de Corisco, em *Deus e o diabo na terra do sol*; até o momento em que Zé Pequeno é abatido em *Cidade de Deus*, ou Zico, em *Carandiru*, torna-se possível visualizar a transformação da perspectiva da subalternidade encontrada em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, nos anos 1960, para outra, que emerge a partir dos anos 1990/2000 como retorno daquela no cinema e, simultaneamente, como indicativo de um processo histórico incompleto que torna possível ao subalterno sua condição de devir-subalternidade (MATOS, s.d), transformando-se continuamente em outro para se esquivar dos discursos dominantes.

Quem mata o traficante é a comunidade e não o Estado. O outro é novamente capturado, nomeado e localizado em meio a relações que são históricas, mas ele não é mais o mesmo, torna-se outro, agencia-se como singularidade (GUATTARI, Félix & ROLNIK, Sueli, 1993, p. 68-69) no âmbito das políticas instituídas que visam sua localização e avaliação como elemento negativo. A aproximação entre mortes ocorridas em filmes diferentes, produzidos a partir de circunstâncias de produção diversas, visualiza a subalternidade no cinema brasileiro

que se está discutindo como retorno da diferença em relação ao tempo anterior à morte dos personagens em Cidade de Deus e Carandiru.

O foco não é uma subalternidade natural, mas um sistema complexo de produção do subalterno que passa pela sua localização e valoração, mas também pela apropriação do tráfico de drogas como um produto valioso no mercado de bens simbólicos.

No que diz respeito ao significado da morte do subalterno em tais filmes, a força de Zé Pequeno em Cidade de Deus é de renascimento, pois mesmo depois que morre, o personagem adquire um poder suplementar de “passar o bastão para um próximo”. Matá-lo é tornar possível outro que, ao mesmo tempo em que recaptura a subalternidade nos registros discursivos dominantes, seu abate implica ainda a conquista de uma nova posição de líder de facção criminosa.

O processo parece ser um devir, pois não existe nem início nem final para a condição da subalternidade no cinema brasileiro: de Dadinho a Zé Pequeno e deste último aos moleques da “caixa baixa”, da mesma forma que a invenção do subalterno em Deus e o diabo na terra do sol: de Manoel vaqueiro ao Manoel beato e, deste último até Satanás ou ao Manoel do Cangaço, para cada um que morre, outro renasce como fênix para assumir o controle do bando e restituir as relações de subalternidade. O poder do líder de facção aponta para uma estranha permanência da condição do subalterno na história da vida política no Brasil, pois não se trata de um indivíduo. Não está em questão seu reconhecimento social ou a identidade de quem morreu em troca de tiro com a polícia ou com uma facção inimiga, mas a morte do subalterno no cinemano-novo aponta para a re colocação da subjetividade no entre-tempo aberto com sua morte para sua posterior transfiguração em outro. A favela não deixa de ser favela, o subalterno não se torna reconhecido, não é possível o final da guerra das facções e o “início” de um tempo de cidadania na vida política brasileira.

O perigo de morte de Pequeno lhe foi anunciado quando, ao lhe dar a guia, o Exu o adverte que ele iria morrer caso mantivesse relações sexuais com ela no pescoço. O subalterno torna-se protético. A ambigüidade da prótese expõe a força da proteção, mas implica também a possibilidade da morte iminente e, neste sentido, a guia articula-se de forma semelhante com a arma e a ambivalência que ela confere ao subalterno.

A cena da relação sexual condenatória foi o estupro da mulher de Mané Galinha que, depois, entre uma série de violências contra sua família, serviu de álibi para Cebola (líder de outra facção) se aproximar de Galinha e iniciar a guerra contra Pequeno pelo controle das bocas de fumo na favela. A morte fornece as condições para o estabelecimento de novas relações com o crime organizado, a polícia, a negociação com estruturas instituídas de produção da

desigualdade e, de forma paradoxal, aponta para a sobrevivência do oprimido diante de uma governabilidade em benefício dos que não habitam a periferia das grandes cidades.

Pequeno morreu porque não se equilibrou nas relações que o tráfico prescreve. De acordo com a cartilha deste último, o que está em jogo é fortalecer os mais fortes e eliminar os mais fracos, re-configurando as relações e enraizando o tráfico na vida da população pobre. Reforça-se o poder da regra, implantando nos jovens a obrigação de respeitar os mais experientes como Zé Pequeno, Cebola ou Mané Galinha, em Cidade de Deus; ou Seu Pires, Majestade e Peixeira, em Carandiru. É exatamente o respeito às diferentes posições impostas pelo tráfico, o que Zico não soube fazer e morreu por causa disto. Nem todos podem fazer tudo que lhes aprouver.

Em Carandiru, a perspectiva não é a de uma subalternidade naturalizada, pois não foram as elites que mataram Zico, mas a facção criminosa. Ao mesmo tempo em que a direção do presídio faz esquecer o passado do preso como forma de controle da população carcerária, suas regras são tensionadas pelas relações entre os presos e o crime organizado. O tráfico envolve as relações, seja dos presos entre si ou deles com o Estado.

Torna-se necessário pontuar algumas diferenças para além do registro econômico entre os modos como o subalterno vai ser inventado em Cidade de Deus e em Carandiru, como expressão desta perspectiva de subalternidade agenciada pelo cinemanovo-cinemanovo, quando comparada com aquela mobilizada em Deus e o diabo na terra do sol.

A diferença mais óbvia associa-se ao lugar desse subalterno se manifestar, que não é mais o interior de um Brasil pobre em uma região tradicional decadente, mas a periferia das grandes cidades (a favela) e o presídio. Conforme já visto, há a cidade por um lado e, por outro, a favela e o presídio. A periferia não faz parte do tecido social oficial, mas torna-se seu fora. Enquanto na cidade, as políticas públicas apontam para o reconhecimento de cidadãos, nos espaços periféricos de construção da subalternidade, o tráfico impõe uma multiplicidade de processos de construção de subjetividades para os não cidadãos.

Uma segunda diferença diz respeito à confecção deste outro no cinemanovo-cinemanovo como a expressão de uma subalternidade complexa, que envolve um conjunto de facções criminosas em torno do tráfico de drogas. Em todas as situações, tudo gira de volta ao ponto inicial reinventando a subalternidade, mas o retorno não implica seu reconhecimento. O subalterno não está pronto, pois sua invenção somente foi possível através dos mecanismos de poder postos em circulação pelos discursos dominantes.

Para concluir, as diferentes perspectivas da subalternidade trabalhadas em paralelo nos diferentes cinemas brasileiros em questão não traduzem a subalternidade como se ea fosse

possível através da visibilidade de apenas um único e mesmo lugar na sociedade brasileira, nem a concebem como um problema resolvido definitivamente no cinema brasileiro. Tudo são devires. Enquanto houver mecanismos instituídos capazes de transformar o subalterno em objeto do conhecimento pelo efeito de totalização, sua condição fragmenta-se em um amontoado de devires, processo ambíguo de invenção do outro onde nada está ganho, mas tudo se comporta como potência de infiltração que fragiliza os poderes instituídos.

Bibliografia utilizada

- BAUMAN, Zygmunt. “A moralidade na Perspectiva Moderna e Pós-Moderna”. In: **Ética e pós-modernidade**. São Paulo: Paulus, 1997, pág. 5-21.
- BENTES, Ivana. **Estéticas da violência no cinema**. Disponível no endereço: <http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003>, em 09 de julho de 2008. Texto Publicado originalmente in **Interseções: Revista de Estudos interdisciplinares**. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais –UERJ ANO 5 número 1 – 2003 pg. 217-237. Rio de Janeiro. 2003.
- BHABHA, Homi. “Vidas na fronteira: a arte do presente”. In: **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 19-42. (Coleção Humanitas).
- DAHL, Gustavo. “Sobre o argumento cinematográfico”. In: COSTA, Flávio Moreira da. (Org). **Cinema Moderno, Cinema Novo**. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966, p. 19-52.
- DELEUZE, Gilles. “Cinema, corpo e cérebro, pensamento”. In: **A Imagem-Tempo**. SP: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. “Sobre a Vontade de Potência e o Eterno Retorno”. In: **Porque Nietzsche?** RJ: Achiamé, s.d., p. 27.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Sueli. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Op.Cit., p.68-69.
- MATOS, Mauricio. “Cinema, mercado e política cultural no Brasil”. In: **ECOS REVISTA**. Pelotas: Universidade Católica de Pelotas; EDUCAT, V.10, N.1, p. 1-204, jan-jun./2006, p. 135-150.
- MATOS, Mauricio. “O Sertanejo Polimórfico”. In: **Cinco vezes Sertão: literatura, cinema e outras escrituras**. Feira de Santana: Edições UEFS, S.D. (Coleção Corisco. Volume 3).
- NIETZSCHE, F. “Bom e mau’, ‘bom e ruim”. In: **Genealogia da moral: uma polêmica**. SP: Companhia das Letras, 1998, p. 29.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. “Queda e ascensão: dos anos 1980/1990”. In: **Cinema de Novo: um balanço crítico da retomada**. SP: Estação Liberdade, 2003, p. 216-218.
- SPIVAK, Gayatri Chakrabarty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- STAM, Robert. “Cinema e teoria do terceiro mundo”. In: **Introdução à teoria do cinema**. Campinas-SP: Papirus, 2003. (Coleção Campo Imagético).
- TEIXEIRA, Francisco E. “Nascemorrenasce’ o Cinema Brasileiro”. In: **O terceiro olho**. SP: Perspectiva, FAPESP, 2003, p. XI-XXII.