



MONSTROS DA CIDADE PÓS- MODERNA

Pedro Puro Sasse da Silva

Orientadora: Carla de Figueiredo Portilho

Doutorando

RESUMO: Jeffrey Jerome Cohen abre o livro *Monster Theory: Reading Culture* (1996) com um ensaio que propõe que é possível ler a cultura de determinada sociedade através dos monstros engendrados por ela. Monstro, nesse sentido, descola-se do conceito estrito de criaturas do horror sobrenatural, mas tampouco perde sua especificidade: são monstros as figuras que corporificam as ansiedades, inseguranças e medos – mas também as fantasias, o delírio e o desejo – de uma comunidade. São feitos, dirá Cohen, de pura cultura, e dessa forma, sintetizam certo *zeitgeist*. Um dos mais populares monstros da pós-modernidade é o *serial killer*. Abundantemente presente na ficção – mas não apenas restrito a ela – essa figura simboliza com perfeição a, em termos baumanianos, ubiquidade do medo nessa modernidade líquida que, apesar de ter atingido o ápice da tecnologia de segurança, vigilância e controle, nunca se sentiu mais frágil. Há, no entanto, no Brasil, um descompasso entre os monstros que se popularizam na ficção – importados de fora – e os medos próprios de nossa cultura. Aqui, não são nossos quase desconhecidos assassinos seriais, como Febrônio, Chico Picadinho ou o Vampiro de Niterói, que inspiram a ficção ou povoam as manchetes de jornal e, por consequência nosso imaginário de medo. São outros os monstros que engendramos. Para o cidadão metropolitano, sobretudo, a figura do *serial killer* dá lugar a outro tipo de criminoso, o traficante. Com base em obras como *Cidade de Deus* (1997), *Inferno* (2000) e *Abusado* (2003), nos propomos, nesse trabalho, a investigar a construção da personagem traficante – não a figura real – como monstro, analisando sua presença na literatura e lendo, a partir de seus signos, uma cultura que tem muito a dizer sobre segregação social, racismo e espetacularização da violência.

PALAVRAS-CHAVE: Monstro, serial killer, crime, cidade, favela

Os *serial killers* não existem. Não ao menos como a maioria de nós os conhece. Não como as figuras que povoam o cinema e a literatura, brilhantes, sedutoras, elusivas, prontas para contar sua história de forma tão eloquente que colocará em xeque nossa empatia por suas vítimas. Mas a ficção não é a única fonte de informação de que dispomos. Sempre que surgem



casos de assassinatos seriais, a mídia é inundada por seus rostos frios e atos cruéis. Aparecem em noticiários, documentários, entrevistas, livros de investigação jornalística, qualquer meio para vender ao espectador ávido a suposta verdade por trás dos crimes. Ainda que aceitemos que há um maior comprometimento com a realidade nesse tipo de suporte, até que ponto a mídia, buscando, assim como a ficção, prender seu público, não usará as mesmas estratégias de caracterização encontradas no cinema, na literatura ou na TV? As palavras do próprio FBI nos apontam uma resposta:

A maior parte do conhecimento do público sobre o assassinato serial é um produto de produções hollywoodianas. Enredos são criados para elevar a audiência em vez de representar com precisão o assassino serial. Focando-se nas atrocidades infligidas nas vítimas por criminosos perturbados, o público é cativado pelos criminosos e seus crimes. Isso conduz apenas a mais confusão sobre a real dinâmica do assassinato serial. (MORTON, 2017, p.2. Tradução nossa.)

Permitam-me, agora, uma reformulação. Aquilo que chamamos de *serial killer* aponta mais a um arquétipo de personagem construído pela ficção e pela mídia que a ao real perfil do assassino em série. No entanto, como personagem, o *serial killer* não só existe como exerce um papel fundamental no seio da cultura que o engendrou. Ele, defenderemos, corporifica as ameaças e inseguranças de uma sociedade que, no ápice de sua tecnologia de segurança, vigilância e controle, nunca se sentiu tão desprotegida. Ele representa a dissolução completa da identificação do mal, a impossibilidade da confiança no próximo, o medo disperso que toma a pós-modernidade baumaniana. No entanto, representa, também, os ápices do desejo e das fantasias de tal sociedade: liberdade, individualidade e consumo levados a suas últimas consequências. Ele é, como mostraremos, um monstro da cidade pós-moderna.

Antes, contudo, de passarmos a uma análise mais detida das afirmações feitas anteriormente, façamos uma reflexão de cunho comparativo. Ainda que o Brasil consuma uma parte considerável do que é produzido pelos EUA em matéria de *serial killer*, a verdade é que tal personagem, para nossa cultura, é tão representativo quanto Drácula ou a criatura de Frankenstein. Quem já ouviu falar em Preto Amaral ou Febrônio, nossos primeiros assassinos seriais? Quanta ficção foi construída em torno de Chico Picadinho ou do Vampiro de Niterói?

Nossa cidade não transmite mais segurança que aquelas em que se prolifera esse tipo de personagem. Temos, também, nossas ameaças diárias, nossos pesadelos do cotidiano



urbano. Quem, contudo, encarnaria, aqui, o papel de concentrar e corporificar esse medo? A mídia, novamente, aparece como suspeita:

Guerra no Rio, era a manchete da capa, escrita com letras vermelhas imitando gotas de sangue. A cidade em chamas. Tiroteios. Tanques militares. Fotos de meninos com o rosto coberto por camisetas, e armas. Porra. Eles adoravam aquele tipo de foto, os jornalistas. (MELO, 2003, p.18)

Trecho retirado do romance *Inferno*, de Patrícia Melo, essas palavras sintetizam um saber comum a qualquer morador de uma metrópole brasileira – hoje, arriscaria dizer que mesmo cidades de menor porte: o monstro, para o cidadão metropolitano mora no morro. A frase pode soar preconceituosa, e de fato é. Nossas ameaças foram construídas, como veremos, fortemente enraizadas a fatores de exclusão espacial, cultural, econômica e racial. Ainda que o medo esteja igualmente disperso nas cidades brasileiras, aqui, sua corporificação tem classe, local e ocupação muito bem definidos: é o pobre, morador de favela, normalmente relacionado com o tráfico, que estampa tanto as manchetes de jornal quanto o imaginário do brasileiro urbano.

Lendo culturas a partir de seus monstros

Muitos críticos do horror trabalham a ideia de que os monstros são, em algum grau, metáforas de um medo contido no seu contexto de produção. Das relações entre *Frankenstein, ou o moderno Prometeu* (1818) e as inseguranças inspiradas pela ciência positivista aos horrores da radiação em *The night of the living dead* (1968), não são poucas as obras que permitem, sem dificuldade, uma ponte entre seus monstros e as ameaças próprias de sua época. Stephen King, em sua obra teórico-crítica *Dança Macabra* (1981), denomina tais medos de **pontos de pressão fóbicos** (*phobic pressure points*). Já Jason Colavito, em *Knowing Fear: Science, Knowledge and the Development of the Horror Genre* (2008), vai além e argumenta que é possível explicar a própria história do gênero de horror através das formas como a sociedade de cada época se relacionava com a produção de conhecimento.

Doze anos antes de Colavito, no entanto, em um projeto bem menos ambicioso, Jeffrey Jerome Cohen já esboçava essa relação entre horror e sociedade pensando especificamente no papel do monstro. Devido à natureza ensaística e, assim, menos rígida



conceitualmente, de “A cultura dos monstros: sete teses”, as reflexões de Cohen permitem pensar não apenas o gênero de horror estritamente, mas o próprio fenômeno social da criação de monstros, que, apesar de ser basilar para a ficção de medo, pode ser encontrada na religião, na mídia, nas lendas urbanas e, muitas vezes, até na educação infantil.

A proposta de Cohen é atentar para a possibilidade de se ler culturas através dos monstros engendrados por elas. Como explicitado no título de seu trabalho, Cohen desenvolverá seu método através de sete teses sobre o monstro. A primeira delas, “O corpo do monstro é um corpo cultural”, serve como fundamento para sua proposta. Nela, o autor desenvolve a ideia de que o ato de criar tais seres seria uma forma de corporificar não apenas o medo, mas certo momento cultural de uma época, sentimento ou lugar, incorporando em si, além dos temores, desejos, ansiedades e fantasias. Recuperando a raiz etimológica do *monstrum* (“aquele que revela”, “aquele que adverte”), que culminará em português em palavras como “mostrar” ou “demonstrar”, Cohen ressalta o valor simbólico dessa personagem, sua necessidade de ser decifrado (cf. COHEN, 2000, p.26-27).

Em quatro das outras seis teses, Cohen apontará as características que constituem – e assim permitem identificar – tais monstros. A primeira delas, “O monstro é o arauto da crise de categorias”, mostrará o poder desestabilizador do monstro, ou seja, como seu surgimento está diretamente ligado a um questionamento do *status quo*, como sua própria existência coloca em xeque uma série de pressupostos já cristalizados na sociedade e, por isso, identificada como ameaçadora. Em “O monstro mora nos portões da diferença”, Cohen ressalta como a formação desse corpo monstruoso está diretamente relacionada com os processos de demarcação – e tentativa de exclusão – da alteridade, revelando a tensão entre centro e margem, diferente e normal, certo e errado, de determinada comunidade. Já em “O monstro polígia as fronteiras do possível”, o aspecto pedagógico do monstro assume o primeiro plano para que Cohen explique como é possível ver os limites – espaciais, morais, éticos, sociais – traçados dentro de uma cultura através das transgressões que advêm da construção e dos atos dessa personagem. Por último, e “O medo do monstro é realmente uma espécie de desejo”, a ambivalência de atração e repulsa causada pelo monstro é explorada, ou seja, se a própria constituição do monstro e as transgressões cometidas por ele inspiram repulsa, revolta, medo ou ansiedade, também despertam um desejo de liberdade dos padrões

que nos confinam nas categorias do aceitável, nas fronteiras do possível e nos portões da diferença.

O serial killer e o medo difuso

Não é um grande desafio mostrar como a figura do *serial killer* pode ser lida como uma monstruosidade típica de nossa época. A maior parte dos textos que abordam crítica ou teoricamente a composição dessa personagem acabam lidando de forma direta ou indireta com suas relações metafóricas e metonímicas com a cidade pós-moderna.

Nicola Nixon, em “Making monsters, or serializing killers” (1998), nos oferece uma importante análise desse processo ao revelar como mesmo os assassinos representados nos *true crimes* norte-americanos, cuja pretensão de verdade já se expressa no próprio nome do gênero, partem de estratégias góticas de construção de personagem para tornar o desinteressante criminoso real em um monstro digno da atenção de seus receptores.

A autora parte da observação de uma mudança na construção e representação do horror durante a década de 80 para estabelecer seu ponto. Para ela, os anos 70 e começo dos 80 eram marcados pelos filmes de ocultismo, envolvendo “uma boa família, uma casa assombrada, uma criança possuída e, mais importante, uma ameaça constante de espíritos profanos e da ‘Besta’” (NIXON, 1998, p.217. Tradução nossa.). A partir de meados da década de 80, “o *serial killer* americano, que deixou detritos humanos em seu caminho de Nova Iorque e Texas a Washington, D.C., e Milwaukee, passou a ocupar o espaço simbólico da monstruosidade no imaginário público” (NIXON, 1998, p, 219. Tradução nossa). Nixon defende que, da mesma forma que a polêmica dos cultos disseminou uma insegurança necessária para fortalecer monstros ligados ao horrores demoníacos e à possessão, a popularização dos casos de *serial killer* nos anos 80 foi responsável por criar o ambiente para que essa personagem se tornasse a representação monstruosa de sua época.

No entanto, um desafio surgia com a ascensão dessa personagem: diferente dos demônios de outrora, essa nova ficção de horror parte uma figura mais real, mais palpável, e seu apelo, ao menos em parte, vem desse contato com o contexto do público. Era preciso então, converter um conjunto de fatos soltos sobre o caso, os registros sobre as mortes e alguns traços biográficos em uma narrativa que mostrasse causalidade, organização e compreensão (cf. NIXON, 1998, p.221), elementos próprios da ficção. Isso, no entanto,

paradoxalmente é justamente o que não se pode encontrar nos crimes de assassinos seriais em geral, cujos atos são aleatórios, repetitivos e geralmente desmotivados. Gacys, Dahmers e Bundys, na vida real, não refletem a excepcionalidade de seus atos, mas são figuras medíocres e, por si, desinteressantes.

Para vencer esse desafio, foi preciso importar da poética gótica os elementos necessários para transformar o criminoso real em uma personagem digna de cristalizar as ameaças de sua cultura:

É, diria eu, precisamente no espaço desse vácuo representacional, nesse espaço de causas ausentes – tanto a ausência de personalidade desses assassinos, quanto do enredo que motiva seus atos – que o “real” se torna inadequado e as “soluções literárias” se tornam cruciais para a criação de uma verdadeira *true-crime story*. Se o pressuposto é que o assassino não é aquilo que ele parece ser, que ele é “excitantemente assustador” atrás da mera ilusão de ordinariedade, não deveria nos surpreender que escritores de histórias sobre *serial killers* busquem uma rearticulação do gótico do século XIX tanto como paradigma quanto como constelação de metáforas. (NIXON, 1998, p.223-224. Tradução nossa.)

Ainda que um aprofundamento nas ferramentas do Gótico exploradas pela ficção de *serial killer* seja um assunto que ajuda a fundamentar esse processo de construção do criminoso como monstro, a fim de manter o objetivo do trabalho, nos focaremos apenas na comprovação de como o serial killer com o qual nos deparamos se diferencia de sua figura real, sendo transformado em um símbolo dos medos próprios de sua cultura. Philip Simpson corrobora essa posição, partindo, no entanto, da premissa de que as histórias de *serial killers* se vinculariam às tradicionais narrativas populares como forma de tentar dar sentido e objeto às ameaças incompreensíveis de nossa sociedade:

E em nossa tentativa de entender os *serial killers*, nós inevitavelmente criamos mitos sobre eles – trabalhos de ficção que podem superficialmente retratar o *serial killer* como o verdadeiro estranho, um inimigo da sociedade, mas que, simultaneamente reflete as perversões, medos e desejos assassinos dessa mesma sociedade. Dessa forma, o *serial killer* é um “psicopata” – aberrante e depravado – e, ao mesmo tempo, ainda pode ser identificado como um produto da cultura americana. (SIMPSON, 2000, p.1-2. Tradução nossa.)

Diferente de Nixon, que vê a personagem do *serial killer* principalmente sobre a ótica da ficção de horror, Simpson trabalha já a ideia de que essa personagem transcende uma



representação puramente ficcional, mas também um construto no discurso da própria sociedade. Dessa forma, a ficção de *serial killer* não responderia apenas a um correlato aumento nesse tipo de crime, mas a própria divulgação dada a esse tipo de crime e a representação dos assassinos pela mídia e pela ficção seriam uma resposta à forma como o medo circula nas sociedades pós-modernas:

A literatura e as lendas que se condensaram sobre os *über-criminals* respondem à necessidade humana de personificar medos flutuantes, agravados pela perturbadora indeterminação do mundo pós-moderno, em uma ameaça específica, potencialmente condenável e, em última instância, maligna. (SIMPSON, 2000, p.2. Tradução nossa.)

Essa indeterminação do mundo pós-moderno é estudada a fundo por Bauman em *Medo líquido* (2006). Seguindo a metáfora-guia para todo seu estudo da pós-modernidade, a ideia da liquidez, o medo líquido é uma forma de descrever a vida metropolitana atual, em que não só os medos se multiplicam a cada dia, mas sua divulgação é cada vez mais eficiente e alarmista, criando um constante estado de tensão (cf. BAUMAN, 2008, p.11).

Surge, nesse ponto, uma peculiaridade da monstruosidade do *serial killer*. Uma característica fundamental para a construção do monstro, para Cohen, é sua capacidade de determinar alteridade, de revelar o que é visto como diferente – logo perigoso – dentro da sociedade. O *serial killer*, visto como a corporificação de um medo que se baseia justamente na indeterminação de suas fontes, seria, por natureza, resistente a essa categoria. Sua capacidade de aterrorizar reside justamente na impossibilidade de sua prévia detecção.

No entanto, isso não impede que os mais diversos setores da sociedade tentem, das mais diversas maneiras, explicar como se desenvolvem as psicopatologias¹ que tornam um indivíduo comum em um assassino serial. Philip Jenkins em *Using murder: the Social Construction of Serial Homicide*, defende a hipótese que parte do apelo social dessa personagem reside justamente em sua capacidade de ser usada para diferentes interesses: “um único caso de homicídio múltiplo pode ser citado como suporte para divergentes mensagens

¹ É importante frisar que a literatura especializada estabelece importantes separações entre um psicopata e um assassino serial. Nem todo psicopata se torna assassino, nem todo *serial killer* é um psicopata. No entanto, como estamos tratando não do criminoso em si, mas da personagem construído a partir dele, é comum que essas duas categorias se sobreponham no discurso da ficção e da mídia.

retóricas, ainda que nenhuma seja autoevidente ou objetivamente verdadeira” (JENKINS, 1994, p.2. Tradução nossa.).

Grupos moralistas apontam a pornografia como um forte influenciador, grupos religiosos alertam contra divórcios e homossexualidade, ativistas sociais defendem políticas antidrogas e fiscalização de abusos como formas de prevenção, e a lista cresce a cada novo interesse que precise ser projetado nesse monstro. Essa multiplicidade e, ao mesmo tempo, ausência de características discerníveis permite uma associação com outra característica fundamental do monstro para Cohen: seu papel de arauto de uma crise de categorias. Enquanto monstros mais tradicionais colocavam em cheque categorias sólidas, como vivo/morto (Drácula), natural/artificial (a criatura de Frankenstein), bom/mau (Jekyll e Hyde), o *serial killer* incorpora a própria crise da capacidade de categorização, da possibilidade, num mundo de verdades transitórias, de se apontar uma verdadeira origem do mal humano.

David Schmid utiliza a hipótese de Jenkins como base para seu estudo de como o *serial killer* se torna, nos EUA, uma celebridade. Para ele, essa capacidade do *serial killer* de ser apropriado por múltiplos e contraditórios discursos – que Schmid denominará multi-acentualidade (*multiaccentuality*) – se relaciona com o fenômeno da celebridade de três maneiras:

Primeiro, a multi-acentualidade do *serial killer* teve um papel central na transformação destes em celebridades. O fato que o assassinato serial pode ser usado para dar suporte a uma ampla variedade de pautas ideológicas garante sua adoção por grupos tão diversos quanto legisladores, críticos sociais/culturais, políticos, agentes da lei, escritores de *true-crime*, romancistas, cineastas etc. Em segundo lugar, conforme a fama dos *serial killers* cresce, o potencial multi-acentual também aumenta, garantindo sua adoção por uma variedade ainda maior de indivíduos e grupos, o que por sua vez aumentará a fama daqueles, em uma potencialmente infinita relação dialética. Em terceiro lugar, a existência de *serial killers* celebridades está longe de ser accidental. Digo isso porque o *serial killer* serve como uma particularmente apropriada (até mesmo emblemática) celebridade, uma vez que inspiram sentimentos de atração e repulsa, admiração e condenação. (SCHMID, 2005, p.6. Tradução nossa.).

A última característica é diretamente relacionada com a relação entre medo e desejo apontada por Cohen em suas teses sobre o monstro. Schmid argumenta que por trás de todo o ódio e repulsa incitados pela mídia em cima da figura do *serial killer*, haveria certa admiração, certa sedução pelo proibido, o que levaria ao interesse massivo gerado por essas

figuras. Essa dualidade de atração e repulsa pode, ainda, ser aproximada de outra característica descrita por Cohen, a delimitação das fronteiras do possível. Para Cohen, o monstro, como transgressor de limites, marca o que é o que não é culturalmente aceito dentro da sociedade que o criou. Se, por um lado, o *serial killer* causa medo, indignação ou repulsa através de seus atos hediondos, subjaz nele certa sensação de liberdade, controle e poder que atrai.

É possível discernir, assim, nessa ameaça difusa representada pelo *serial killer*, uma população que, mesmo isolando-se em subúrbios homogêneos e bem vigiados, não conseguiu, contudo, livrar-se de uma forte sensação de insegurança. O medo do outro não só sobreviveu as políticas de exclusão social e repressão, como adquiriu uma roupagem ainda mais assustadora: não pode mais ser discriminado, circunscrito, combatido, pois é, agora, apenas um reflexo da própria sociedade que o criou.

O traficante e o medo circunscrito.

Veremos agora, que a recepção das obras de *serial killer* fora de seu ambiente de origem, como no caso do Brasil, cria uma discrepância entre os medos suscitados ficcionalmente e aqueles próprios das culturas locais. Ainda que continuemos participando do jogo ficcional e, dessa forma, sendo afetados pelos efeitos próprios do medo artístico, parte da potencialidade dos monstros dessa ficção se perde em nosso solo. Nossos monstros, ainda que não sejam anunciados nas sessões de cinema de terror, se ocultam nos supostos realismos que retratam os ambientes de crime próprios do Brasil.

Para Bauman, em *Medo líquido*, há uma crise generalizada de confiança no próximo nas cidades pós-modernas. Nelas, todos os demais são fontes de medo, potenciais ameaças contra nós:

A maior parte do tempo (...) os “outros” (aqui entendidos como *estranhos*, anônimos, os sem face com que cruzamos diariamente ou que giram em torno das grandes cidades) são fontes de uma ameaça vaga e difusa, em vez de proporcionarem um sentimento de segurança e garantia contra o perigo. Não se espera nenhuma solidariedade deles, bem como vê-los também não a desperta (...). Manter-se à distância parece a única forma razoável de proceder. (BAUMAN, 2008, p. 92. Grifos do autor)

O *serial killer*, livre de demarcações sociais nítidas, capaz de circular mesmo entre os mais protegidos ambientes – shoppings, subúrbios, hotéis, condomínios de luxo – é a materialização dessa falta de confiança no próximo: ele pode ser um estranho com quem cruzamos pela rua, um vizinho, um amigo ou mesmo alguém da família.

O uso do termo “Estranho”, destacado por Bauman na citação anterior, remete a outra de suas obras, publicada nove anos antes, *O mal-estar na pós-modernidade* (1997). Muitas das observações do sociólogo encontradas em *Medo líquido* já surgem, em germe, nessa obra. Os três primeiros capítulos do livro são inteiramente dedicados à reflexão em torno desse conceito do Estranho. No entanto, nessa obra, o estranho parece, na verdade, opor-se aos sentidos atribuídos a ele em *Medo líquido*. Enquanto nesta, a cidade como um todo parece compartilhar desse título, todos são estranhos a todos, em *O mal-estar na pós-modernidade*, Bauman associava o conceito justamente a uma tentativa de delimitação social.

Partindo das ideias de Mary Douglas sobre pureza, Bauman argumenta que, da mesma forma que cada sociedade desenvolve seus critérios de sujeira e limpeza de forma cultural, tais critérios poderiam ser estendidos ao próprio ser humano, ou seja, cada comunidade desenvolveria certos padrões de pureza social. Longe de justificar o ato, Bauman busca entender a constância no processo de estigmatização de certos grupos sociais e as políticas de limpeza social propagadas contra eles. Dessa forma, enquanto o uso do conceito de estranho em *Medo líquido* aponta para a incapacidade da delimitação da alteridade, anteriormente, tal conceito se aplicava justamente à necessidade de tal delimitação.

A mudança desse sentido é esboçada justamente na reflexão de Bauman sobre o papel do estranho a partir da pós-modernidade. Segundo ele, numa sociedade em que as fronteiras estão em constante deslocamento, as categorias se confundem entre si e as diferenças se multiplicam, permitindo sempre novas configurações, o estranho também se torna resistente à fixação. Com isso, o Outro, dirá, Bauman, se torna múltiplo, encontrado em todos os lugares, mutável segundo as circunstâncias. Nesse ponto, o sociólogo alinha seu pensamento com aquele encontrado em *Medo líquido* e, se houvesse terminado seu raciocínio aí, não haveria porque ressaltar a discrepância. No entanto, ele prossegue fazendo a ressalva que há um tipo de estranho que persiste como categoria sólida mesmo diante da liquidez da pós-modernidade:

Uma vez que o critério da pureza é a aptidão de participar do jogo consumista, os deixados de fora como um “problema”, como a “sujeira” que precisa ser removida, são *consumidores falhos* – pessoas incapazes de responder aos atrativos do mercado consumidor porque lhes faltam os recursos requeridos, pessoas incapazes de ser “indivíduos livres” conforme o senso de “liberdade” definido em função do poder de escolha do consumidor. (BAUMAN, 1997, p.24. Grifos do autor)

Ainda que os mais pobres sejam vistos como um problema para uma sociedade de consumo, Bauman mostra como a forma mais intolerável de impureza vem daqueles que tentam justamente romper essa barreira de diferenciação, tendo acesso, pelos meios necessários, aos bens e serviços gozados pelos demais cidadãos: “assaltantes, gatunos, ladrões de carro e furtadores de loja” (BAUMAN, 1997, p.26). Para ele, são justamente esses estranhos os que melhor entenderam as regras do jogo capitalista pós-moderno, são sua expressão mais extremas, as últimas consequências de uma estratégia social de desregulamentação e privatização típica do modelo econômico liberal.

Essa figura dos excluídos do consumo perde destaque em *Medo líquido*, talvez mostrando uma mudança na forma como Bauman vê essas ameaças dez anos mais tarde. No entanto, se os ditos países de primeiro mundo conseguiram bem ou mal administrar o problema desses consumidores falhos, daqueles que vivem abaixo da linha mínima de acesso aos bens e serviços que determinada comunidade pode oferecer, em países periféricos, como é o caso brasileiro, o problema não apenas persiste, mas também se entranha em outras questões como segregação espacial, racismo, violência policial e narcotráfico.

Karl Erik Schøllhammer, em *Cena do Crime* (2013), trabalha com as representações da violência urbana no cenário artístico brasileiro, e suas reflexões ajudam a corroborar a hipótese da centralidade desse tema para nossa cultura. Segundo ele, “nos meios de comunicação de massa a violência encontrou um lugar de destaque e, com seu fascínio ambíguo, um misto de atração e rejeição, tornou-se uma mercadoria de valor, explorada em graus mais ou menos problemáticos” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 42). Vemos como retorna, em seu discurso, uma característica chave da monstruosidade segundo Cohen, o par medo e desejo. Para Schøllhammer, a violência urbana no Brasil é “uma realidade terrível e ao mesmo tempo uma densa argamassa que aglutina a comunidade, não só pelo medo e pela



preocupação comuns, mas também por um certo gozo perverso da exposição à qual nos submete” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 8).

No, entanto, Schøllhammer identifica as raízes desse fenômeno cultural a partir dos anos 50, quando, na verdade, desde o século XIX a violência urbana é uma temática central para a cultura metropolitana brasileira. Nesse cenário, a favela adquire um valor crucial para se entender o funcionamento dos critérios de pureza social no Brasil. Ao mesmo tempo parte da cidade e dela excluída, a favela, desde seu surgimento, é vista como o *locus* do estranho urbano, como um espaço aterrorizante:

A Favella é o grande mercado da prostituição barata, é o ponto de *rendez-vous* da soldadesca, é a aldeia do mal, enfim, e por isso, por lhe parecer que essa gente não tem deveres nem direitos em face da lei, a policia não cogita de vigilância sobre ella. Os *habitués* da Favella, por sua vez, decidem ali todas as suas pendencias, com um duello á faca ou com duzia e meia de tiros de revólver, resultando dahi, não raras vezes, ficar sem vida um dos litigantes no próprio campo de combate. (...)

Enterrado o morto, acaba-se a historia e a aldeia cáe de novo no seu somno de sonhos máos, até despertar outra vez inundada de sangue.

A Favella é isso. (CORREIO DA MANHÃ, 1909, p.2)

Ainda que hoje – principalmente com a ascensão de uma literatura marginal, que dá voz ao próprio morador das favelas – essa perspectiva tenha sido amenizada, persiste no imaginário uma visão da favela como uma heterotopia – uma heterotopia de desvio, pensando em termos foucaultianos –, um espaço que, mesmo geograficamente integrado à cidade, é isolado como zona proibida, ambiente de perigo, espaço de medo.

Descrita como violenta, sem lei e habitadas pelos estranhos por excelência do ambiente urbano, a favela demarca, ao mesmo tempo, as fronteiras do possível e os portões da diferença na cidade. Ainda que façam parte do mesmo espaço geográfico, a favela e o asfalto, são, como diria Zuenir Ventura, dois lados de uma cidade partida.

Em *Salgueiro* (1935), de Lúcio Cardoso, já era possível ver essa cisão que se perpetuará no imaginário carioca até a contemporaneidade:

Sim, o Salgueiro era uma terra condenada, uma terra de exílio, sem culpa, ali é que eles pagavam a pena de não serem lembrados por Deus. Olhou o céu escuro, onde mal sobressaíam farrapos de nuvens tempestuosas, rolando lentamente. Continuou a caminhar, saltando os barracos desmornados, fugindo aos casebres que a sombra ia

engolindo. Que lhe importava esta gente miserável, trancada dentro de cubículos imundos, sem ar e sem luz, irremediavelmente separados do mundo? Como seria este outro lugar que se estendia ao longe, imenso como um oceano e onde inúmeras luzes brilhavam, afugentando a treva e o frio? (CARDOSO, 2007, p.204)

Exilados desse “outro lugar que se estendia ao longe”, os moradores da favela desenvolvem uma cultura que também se distancia daquela encontrada no asfalto. Linguagem, arte, códigos de ética. Paulo Lins, em *Cidade de Deus*, resume essa cultura própria em uma cena que narra o êxodo que forma a favela homônima ao livro:

Os novos moradores levaram lixo, latas, cães vira-latas, exus e pombagiras em guias intocáveis, dias para se ir à luta, soco antigo para ser descontado, restos de raiva de tiros, noites para velar cadáveres, resquícios de enchentes, birosacas, feiras de quartas-feiras e as de domingos, vermes velhos em barrigas infantis, revólveres, orixás enroscados em pescoços, frango de despacho, samba de enredo e sincopado, jogo do bicho, fome, traição, mortes, Jesus Cristos em cordões arrebitados, forró quente para ser dançado, lamparina de azeite para iluminar o santo, fogareiros, pobreza para querer enriquecer, olhos para nunca ver, nunca dizer, nunca, olhos e peito para encarar a vida, despistar a morte, rejuvenescer a raiva, ensanguentar destinos, fazer a guerra e para ser tatuado. (LINS, 1997, p.18)

Ao mesmo tempo, no entanto, a grande mídia age como um forte influenciador do comportamento do povo, e a ausência dos meios de consumo não impede que a criação de falsas necessidades no imaginário dos mais pobres. Dessa forma, ao mesmo tempo em que se desenvolvem esses costumes próprios, há um constante desejo de consumir aquilo que a televisão e as revistas sedutoramente oferecem:

Em todas as casas do morro, a televisão ligada, as vozes das atrizes, músicas românticas, e depois os comerciais, compre isso, compre aquilo, as músicas, os bumbuns, as cervejas, as promoções, os telejornais, as desgraças, Reizinho sentiu um certo alívio com aquele som familiar, o áudio da TV sempre lhe dava uma sensação de paz e família. (MELO, 2003, p.16-17)

Quando os moradores da favela rompem o isolamento imposto à favela e tentam se integrar aos hábitos e locais de consumo próprios dos demais cidadãos, o contraste é sempre recebido com estranhamento: seja escárnio, apreensão ou revolta. Casos como o recente

movimento dos “rolezinhos”² ilustram bem essa reação diante de uma suposta invasão da favela em um espaço demarcado pelo poder de consumo. Arautos de uma crise de categorias, ao ocupar o espaço homogêneo do consumo da classe média, esses pobres colocam em xeque a arquitetada alienação dos problemas sociais causados por aquele modo de vida.

Bombardeados pela propaganda e totalmente excluídos dos meios de consumo, a discrepância ensina de forma extrema as lições do mundo capitalista: para que alguém possa consumir aquilo que se oferece, outro alguém deve perder. Vorazes aprendizes dessa ideia, os criminosos, como já aponta Bauman, não fazem mais que levar às últimas consequências o *modus operandi* do sistema econômico no qual são inseridos.

Na literatura, não é raro ver como o tráfico vai além dessa lógica direta dos crimes de roubo e realmente estrutura uma organização que em nada perde em eficiência para grandes empresas:

Agora, por sugestão de Leitor, toda a equipe “estrutural” do tráfico usava celulares. Na “produção” (um barracão onde os rapazes se dividiam, alguns fazendo a adição de pó de mármore e talco à cocaína, outros separando e pesando e embalando a droga), tudo era informatizado. O usuário mandava e-mails com pedidos codificados, e a droga era entregue em domicílio. É o começo de algo muito novo, dizia Leitor. Já foi dito que o capitalismo sempre começa com o empreendimento de um contraventor, esses doidos que extraem minérios e constroem ferrovias, e depois acabam sendo o pilar da economia do país. (MELO, 2003, p.248)

Ao explorar o sistema do próprio mercado a fim de conseguir seu sucesso, esses criminosos mostram um lado do capitalismo que nenhum de seus defensores gostaria de reconhecer. Favelados, sem escolaridade, sem sofisticação, os traficantes alcançam, contudo, mais poder e riqueza do que aqueles conseguidos pela classe média (e muitas vezes alta) da sociedade. Ao mesmo tempo pobres e ricos, expõem a arbitrariedade de valores defendidos pela cultura burguesa: etiqueta, domínio da língua, ensino formal, erudição etc. Tornam-se arautos de uma crise de categorias.

Se, de certa forma, o sucesso financeiro do traficante já cria, para o cidadão do asfalto, uma tensão entre a atração e repulsa do proibido, tal par se intensifica no microcosmos da favela. Em uma realidade em que não é difícil notar a pouca mobilidade

² Eventos organizados normalmente por redes sociais em que jovens, em sua grande parte de áreas marginalizadas, se reúnem em locais dos quais costumam ser excluídos, como shoppings.

social do jovem da favela, profissões que rompem esse engessamento são rapidamente tomadas como modelo pela maioria. Não é difícil, assim, encontrar um menino que queira ser um jogador de futebol quando crescer. No entanto, a mesma ascensão meteórica é encontrada na carreira do tráfico, que seduz aqueles que veem na venda de drogas um retorno financeiro mais rápido e garantido.

No entanto, essa figura que serve como modelo de sucesso, que compra comida para os necessitados, faz festas opulentas na favela ou age como mediador de conflitos, é o mesmo que, posteriormente, colocará a segurança dos moradores em risco em guerras contra a polícia e outras facções, que pode agir de forma violenta e arbitrária quando contrariado. Nos romances sobre a favela os sentimentos inspirados pelos traficantes frequentemente mostram essa dualidade: “Rezinho admirava a maneira como Miltão comandava a vida no morro, batendo e afagando, ameaçando e facilitando, amedrontando e socorrendo” (MELO, 2003, p.104); “Outros bandidos o observavam com medo e admiração” (LINS, 1997, p.213).

Dessa forma, ainda que a criminalidade de forma geral possa ser vista como parte desse medo típico do cidadão urbano brasileiro, é na figura do traficante que mais explicitamente se condensam as características monstruosas que o tornam icônico, que o fazem ganhar as capas dos jornais e a centralidade dos romances, que o fazem ser visto como uma metonímia para toda a ameaça representada pela alteridade do espaço do qual vem.

Considerações finais

Nos EUA, em que, de certa forma, as políticas de segurança minimizaram a ameaça do tráfico aos guetos e outras áreas marginais, esse medo facilmente localizado perdeu seus alvos (principalmente nos subúrbios brancos de classe média e nas cidades do interior). Diante da persistência da insegurança mesmo distante dos párias sociais, o medo, acompanhando as reflexões de Bauman, tornou-se mais disperso, alçando o psicopata *serial killer* ao posto de grande ameaça propagada pela mídia e pela ficção. Diante das tensões raciais e sociais recentes no país, é possível que vejamos uma troca nesse panorama, trazendo de volta velhos terrores, como o nazismo, de volta ao imaginário norteamericano.

No Brasil, por outro lado, vemos ainda persistir um modelo de medo que mais se associa ao trabalho por Bauman anteriormente em *O mal-estar da pós-modernidade*. Ainda que a vida na cidade como um todo seja capaz de nos atemorizar, o medo tem cor, classe e



lugar bem determinados na nossa sociedade: policiais são instruídos a revistar negros, turistas são alertados a evitar favelas, pobres são vistos com apreensão pelos demais cidadãos. E, enquanto persistir no nosso imaginário um país em guerra, uma cidade partida, um nós e um eles, as políticas de exclusão e extermínio se perpetuarão e cada vez haverá mais espaço para a intolerância e o extremismo em nossa sociedade.

REFERÊNCIAS:

CARDOSO, L. *Salgueiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

COHEN, J. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

HORSLEY, L. *Twentieth-century crime fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

JENKINS, P. *Using Murder: The Social Construction of Serial Homicide*. New York: Aldine De Gruyter, 1994.

KING, S. *Dança Macabra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

LINS, P. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MELO, Patrícia. *Inferno*. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.

MORTON, R. J. (Ed.). *Serial murder: Multi-Disciplinary Perspectives for Investigators*. Disponível em: <<https://www.fbi.gov/stats-services/publications/serial-murder>>. Acesso em: 12 de set. 2017.

NIXON, N. Making Monsters, or Serializing Killers. In: *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*. Editado por Roberto K. Martin & Eric Savoy. Iowa: University of Iowa Press, 1998, pp. 217-36.

SIMPSON, P. L. *Psycho Paths: tracking the serial killer through contemporary American film and fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2000.

SCHMID, D. *Natural born celebrities: serial killers in American culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.