

MAGUM ITER PAUPERIS, OU O PEREGRINO MIMÉTICO

Luiz Felipe

*Dies irae! dies illa
Solvat saeculum in favilla*
Tomás de Celano (?)

Os pés descalços deixam marcas na terra seca. A fome é o combustível de sua viagem é perpétua. Tudo o que tem é uma túnica puída e uma sandália fina. Em Judá, a areia acende sua ira, sua sede de vingança frente aos ricos e injustos idólatras em conflito. Javé fala através de sua voz gutural, e seu amigo Sofonias escreve:

Eliminarei o ser humano da face da terra (...).pedirei contas aos nobres e príncipes (...) Nesse dia (...) um clamor se levantará das colinas um grande lamento. (...) Será um dia de cólera, esse dia; um dia de angústia e aflição, dia de devastação e ruína (...) o sangue deles [dos homens] se derramará como poeira e suas vísceras como esterco. (...) procurem a justiça, procurem a pobreza (Sofonias, 1,1-17 e 2,1-2).¹

O peregrino deixa-se guiar pela intensidade sangüínea, estomacal, do ressentimento. Seu mote é a luta, a permanência e a disseminação da luta dos famintos como valor, como verdade. Não o fim da fome, mas, ao contrário, e paradoxalmente, a manutenção da fome como salvação, aceitação da politização da vida nua através da dedicação à luta e da vingança. Assim supera mil lugares e tempos. Duplica-se, multiplica-se no tempo e no espaço. Aparece em Jerusalém, na Itália, na Grécia. Vibrou com a morte gloriosa de Sócrates, depois com a de Cristo. Amou a cruz. Extasiou-se. Na *via crucis* ajudou o protagonista, excitado com seus próprios sentimentos – piedade, fascínio pelo sangue, gozo pueril com o espetáculo. Soprou cenas de sofrimento aos evangelistas. Testemunhou, enfim, toda a trajetória de castigos que constituía na terra o animal capaz de fazer promessas, colaborando com qualquer possibilidade de mimetização desse processo. Percebeu que “*Ver-sofrer* [Leiden-sehn] *faz bem*. *Fazer-sofrer* [Leiden-machen] *faz mais bem ainda*. Eis uma frase dura, mas um velho e sólido axioma, humano, demasiado humano, que talvez até os símios subscrevessem: conta-se que na invenção de crueldades bizarras eles já anunciam e como que ‘preludiam’ o homem

¹ As citações bíblicas aqui são retiradas da “Edição Pastoral” da Paulinas, dirigida pelo Pe. José Bortolini (São Paulo: Paulinas, 1991).

(Nietzsche, 2003, p. 49, grifo meu)”² Percebeu também que, na mimese desse processo, a sofrida pele do pobre submetido ao sacrifício ofereceria espetáculos de revelação. Daí seu constante investimento na forma da parábola, narrativa que traz um halo brilhante à sua volta, uma revelação, tornando-se parábola de si mesma, revelação sempre prometida e adiada, que só revela a impossibilidade de revelar alguma coisa. “O fim é anunciado como alguma coisa sempre iminente, nunca aparece de fato. *O Apocalipse nunca is never now*” (Hillis Miller, p. 221-2).

No decisivo século 13, no frio de Assis, adota com Francisco a longa e grossa túnica com largo capuz e um par de finas sandálias. Francisco reconhece nele uma grande esfera de propagação para sua lição de humildade. E logo aparece, o primeiro grande propagador, Tomás de Celano, admirador e biógrafo de Francisco. A versão do *Dies irae* de Celano se tornaria retrospectivamente a pedra fundamental do trabalho de nosso peregrino. A toda a renúncia franciscana, esse poema trocaico acrescenta a intensidade da ira de Sofonias, tornando-se um hino à inexorabilidade e à crueldade da justiça divina. Focaliza um dia, aquele dia – *dies illa* – em que acontecerá o julgamento cruel e espetacular. E será um dia da mais absoluta ira – *dies irae* –, em que o mundo todo se dissolverá em *favilla*, ou seja, ao mesmo tempo em cinzas e em faíscas. O fim se consuma nas cinzas e não se consuma nas faíscas. A energia não se esgota no fim, uma vez mais, o apocalipse *is never now*.

Logo depois, em Aquino, o peregrino acompanha outro Tomás, gordo, espirituoso, aparentemente avesso à misologia, mas cuja rápida canonização acaba por intensificar a metafísica da salvação. Em Tomás, o anjo, ele mesmo mensagem, torna-se pão, *panis angelicus*, que por sua vez torna-se o pão do homem (*fit panis hominum*), transformando-se então em corpo humano. A deglutição do corpo mesmo de Deus pelo pobre, o servo e o humilde, que de fato comem o senhor, é uma maravilha aos olhos dos crentes (“O res mirabilis! / Manducat Dominum / pauper, servus et humilis”). A *res mirabilis*, da ordem da simbologia, confunde-se em Tomás com a *res miserabilis*, em toda dimensão histórica.

Assim o peregrino acompanhou toda a helenização da cristologia e ajuda a consolidar a teoria de “um ser que, como emissor absoluto, monopoliza todos os tronos, todas as potências, todos os poderes e seus fluxos de signos e transmissores” (Sloterdijk, 2002, p. 514). Interessado também na técnica desses fluxos transmissores, nosso personagem se

² Aforismo 6 da segunda dissertação. Para os termos em alemão, cf. <http://gutenberg.spiegel.de/nietzsch/genealog/genealog.htm>.

deixou empolgar por Gutemberg, chegando a perder de vista a profundidade das conseqüentes transformações. É que, “com a multiplicação das potências emissoras nos tempos modernos, com a inflação de mensageiros sobre a marcha livre da informação, um hipermensageiro do tipo do Deus redentor encarnado pelos representantes apostólicos não pode afirmar sua primazia feudal” (idem, p. 515). Ele recusou-se a ver que “não é [mais] enquanto mensageiro que o homem-deus presente pode tocar os mortais, mas unicamente como idiota. O idiota é um anjo sem mensagem, – um complemento íntimo e sem distância de toda entidade que ele encontra por acaso” (idem, p. 515-6). O idiota tem essa propensão pueril a não colocar em jogo seu próprio ser na relação com o outro. É como se no nascimento lhe fosse salva a placenta e não a criança. “O idiota se placentariza a si mesmo” (518).

Ao contrário de Dostoievski, porém, nosso personagem chegou à modernidade como grande colaborador da construção desse modelo paradoxal de herói já impresso na figura de Jesus, que demonstrava “um estado mórbido de irritação do *sentido do tato*”, um “ódio instintivo contra toda a realidade”, “conseqüência de uma extrema aptidão para o sofrimento, de uma extrema irritabilidade”. Contraditoriamente, a mesma figura inclui “a exclusão instintiva de toda a aversão, de toda a inimizade”, o prazer de “não resistir jamais, a ninguém mais” (idem, p. 64).

Mesmo com toda dificuldade de sustentar uma anelética em meio à idiótica moderna, nostálgico em relação ao século 13, nosso personagem acabou pousando na futura Alemanha, bem no início de um “renascimento” cultural. Diante da crescente revisão de mitos germânicos como busca de identificação, o peregrino pede licença à memória de Platão e valoriza ali o mito como “uma ficção no sentido forte, no sentido ativo de fabricação, (...) um *ficcionamento* cujo papel é o de propor, ou mesmo de impor, os modelos ou os tipos (...) a serem imitados, dos quais um indivíduo – ou uma cidade, ou um povo inteiro – pode ele mesmo se apropriar e com eles se identificar. (...) a questão que o mito põe é a do *mimetismo*, na medida em que apenas o mimetismo é capaz de assegurar uma identidade” (Nancy e L-Labarthe, p. 32-3). Nosso personagem percebe então, ali, o mito como instrumento de identificação, ou como “o *instrumento mimético* por excelência” (p. 34). E foi mais adiante. Percebeu que “desde o esfacelamento da cristandade um espectro assombrou a Europa, o espectro da imitação. O que significa antes de mais nada: a imitação dos Antigos” (p. 35). Com isso o andarilho pôde enxergar “a emergência do nacionalismo alemão como a longa história da *apropriação dos meios de identificação*” (p. 37). Em meio a uma intensa “vontade da grande arte”, buscava-se por ali “imitar o inimitável” (Winckelman). Mergulhava-se na tarefa da construção de mitos novos, juntando-se Apolo e Dionísio no palco. Nosso peregrino,

em resumo, presencia o início da construção do mito nazista, verdade imposta teatralmente, na arte total, como ato de fé, como experiência mítica.

Então, prevendo a rápida multiplicação do rebanho humano pelo planeta, nosso personagem teve um *insight*: esse ato de fé teatral poderia ressurgir, via analogia, em outros processos de construção de povos, de tipos. Ele teria apenas que cuidar para nunca perder de vista a especificidade bio-geo-topográfica de cada caso, o privilégio absoluto de um *tipo* específico. Topográfica porque, ainda no caso alemão, *o sol* foi presença decisiva para o ariano, portador do mito solar, oposto aos povos noturnos ou ctônicos; o sol, emissor de luz e calor necessários à própria *formação* de qualquer coisa visível, de qualquer *tipo* – e o ariano seria o tipo dos tipos. Com seu poder de multiplicação, no tempo e no espaço, nosso peregrino presenciou também os desdobramentos do realismo na França. Ainda que desconfiado, esfregava as mãos ao prever que no realismo, no seu entender, o pobre aparecia em *retrato*. Sua empolgação vai ao extremo com Zola e sua acuidade na descrição da bestialidade humana – ecoando o Sofonias das vísceras e do sangue espalhados.

Ao mesmo tempo, ele já observava no Mundo Novo um terreno fértil para a disseminação de seu esforço hiper-hagiográfico. Na tradição católica brasileira, testemunhou o elogio aberto à pobreza e ao sofrimento. Enxergou também um naturalismo, não como escola ou movimento, mas no sentido amplo, como “ideologia estética” em busca de uma identidade (Süssekind) – uma ideologia, portanto, que ecoava algo da vontade mimética de identidade observada na Alemanha. Percebeu, ainda, uma curiosa escrita naturalista à Zola, embalada pelo positivismo. Uma escrita que, principalmente com Azevedo, demonstrou o quanto a energia mimética por aqui, alimentada pela busca do nacional, constrói uma especificidade que necessariamente incluiria tanto a pobreza quanto a geografia. No *Cortiço*, em analogia com a construção do tipo que presenciou na Alemanha, apreciou a “coexistência de todos os nossos tipos raciais, justificada na medida em que assim eram os cortiços e assim era o nosso povo” (Candido, 120), além do específico da terra, através das “imposições misológicas”. E nessa relação estreita da animalidade da raça com a geografia local, o sol aparece como elemento central da analogia com o mito ariano. É ele, por exemplo, que, em sonho, traz à realidade finalmente, magicamente, a menstruação de Pombinha.

A empolgação do peregrino, nesse sentido, ganha reforço com Euclides, que insere a *luta do homem sobre esta terra* na tradição do *Dies irae*, atribuindo às imagens de cinza e centelha (*favilla*) o sentido específico de outra palavra definidora do nacional: a favela (*Jatropha phyllacantha*), planta que impressionou os combatentes pela resistência, principalmente à seca. O morro de cima do qual os soldados federais atiravam nos revoltosos

de Conselheiro era coberto por essa planta, levando portanto seu nome. Depois, de volta ao Rio, muitos desses soldados, abandonados, mutilados ou não, subiram o morro que ironicamente se chamava “da Providência” e tornou-se Morro da Favela. A simbologia da resistência, do juízo final, das cinzas e das centelhas (da *favilla*) se mantém até hoje.

Em meio às vanguardas, a absorção do (e a imagem do ser absorvido pelo) samba parece ter construído a intimidade sócio-uterina da terra brasileira com o sol transformador na composição de um tipo, em parte de um *tipo-favela: homo-sacer*, portanto quase cinza, mas também faísca, resistente à violência sempre presente, ainda que preferindo viver em paz e ser feliz ali mesmo na favela em que nasceu. Astuto, nosso peregrino soube aproveitar a visibilidade conquistada pela imagem do pobre brasileiro, mas quis livrá-la dos efeitos da visão extra-moral tentada pela destruição modernista, devolvendo-a à velha mimese. Encontrou Jorge Amado, por exemplo. Mais adiante nosso viajante presenciaria outro ressurgimento, paralela e simetricamente aos efeitos do Cinema Novo, no romance-reportagem dos anos 70. Sente em casa. Mantém a parte de cima da túnica franciscana, com grosso capuz, mas adota a longa bermuda de poliéster, globalizada. Deixa-se fascinar com a adequação ao rap da cadência trocaica do velho *Dies irae*. E passa a colaborar com mais um ressurgimento mimético, agora no cinema brasileiro contemporâneo, pelo menos naquele que *retrata*, no sentido de denunciar, a miséria brasileira.

A favela, amplo espaço cênico do naturalismo como ideologia estética incluiria, como objetos de mimese, além da favela no sentido estrito, o cortiço antigo de *Madame Satã* e o contemporâneo de *Amarelo manga*. Numa outra linha de correspondências favélicas, a do agreste, o sertão de Euclides encontraria o agreste de Graciliano, o agreste do Cinema Novo (*Deus e o diabo, Os fuzis, Vidas secas* etc) e o agreste contemporâneo (*Central do Brasil, Cinema, aspirinas e urubus, O céu de Suelly*). Numa terceira linha, a do cárcere, o cárcere de Graciliano encontraria, obviamente, e mais uma vez, o de Nélon Pereira dos Santos, estendendo-se ao de *Carandiru* e ao do *Prisioneiro da grade de ferro*. São possíveis também, obviamente, correspondências entre as linhas. As diferenças são importantes – e gritantes. O que importa aqui, porém, para fazermos ver a presença oculta de nosso personagem aqui entre nós, são as semelhanças. A primeira delas, e mais importante, está no regime – o representativo. O cinema-miséria em questão é viabilizado, produzido, vendido e comprado, de modo geral, ainda como lugar da reiteração do paradoxal e insustentável heroísmo (próprio à idiótica moderna) da denúncia, que tem por base a vontade mimética de identificação. As alterações nos tratamentos, ainda que por vezes ousadas, não têm sido suficientes para desafiar decisivamente o regime. O sol que altera magicamente o corpo de Pombinha, em

Azevedo, produz uma determinação corpórea muito parecida na relação entre Hermila/Suely e a pequena cidade do nordeste seco. É ele, o poderoso sol brasileiro, que, nos dois casos e em muitos outros de nossa tradição quente, dá forma à subjetividade que se resolve pela abertura corajosa ao sexo. Depois da experiência mítica com ele, Pombinha, que não menstruava, torna-se prostituta, enquanto Hermila, igualmente brasileira, igualmente atormentada pela pobreza e pela solidão, torna-se Suely.

Na doutrina das semelhanças que rege o cinema-miséria, o mito do brasileiro por vir – em parte o *tipo-favela*, desenhado pelo *Dies irae*, pela natureza exuberante, pelo sol e pela animalidade à flor da pele – reverbera na indústria cultural em recordes de público, para o delírio do peregrino, que obviamente busca ser ouvido pelas multidões. As trombetas de Sofonias e Celano ressurgem em mais uma visão do apocalipse: um grupo de temíveis cavaleiros, eleitos em seleção animal rigorosa, *Tropa de elite*, é designado a *resolver*. Cumpre a missão com sobras, sempre reiterando, a cada subida parabólica à favela, sua capacidade de dar soluções finais. A vontade mimética cintila na própria estrutura convencional desse filme de tratamento audiovisual padronizado e imperial, altamente tecnologizado. Logo no início, pouco depois do tiro crucial, de Neto (Caio Junqueira), faísca congelada, Nascimento (Wagner Moura) entra em cena e ganha um close que é também congelado. O *in media res* então termina. Nascimento diz o equivalente a “este sou eu, vou explicar tudo direitinho, revelar tudo, desde o início”. Promessa que ele cumpre. Seu didatismo define o caráter parabólico do filme: ele vai revelar a verdade sobre a elite, sobre a tropa, sobre o tráfico, sobre o morro (ele quer *resolver*). Sua voz acolhe pedagogicamente, com intimidade sócio-uterina, os necessitados de revelações, de facilitações, de afirmações sobre si mesmos.

Os personagens centrais são compostos completamente dentro da tradição idiótica valorizada por nosso peregrino. Nascimento, a começar pelo nome, é figura uterina, histérica: ele é formador, rigoroso construtor de homens. Figura também grávida, placentária, metonímica, sempre no lugar que não é mais o seu; reconstrói-se ao longo do filme e ao longo da gravidez de sua mulher, que acompanha pelo celular: ouve, no local de trabalho, o coração do feto – absorvendo(-se) portanto, pelo ouvido, (n)essa intimidade cardíaca, cordial com seu próprio porvir. O filho nasce no momento mesmo do encontro com Neto e Matias (André Ramiro). Antes da gravidez seria diferente, mas agora ele se sensibiliza com a mãe do fogueteiro que ele torturou, cujo corpo seus assassinos retiveram: não quer mais aceitar seu papel de Creonte, placentariza-se em Antígona, retomando o deslocamento do homem cordial em sua própria terra. E acima de tudo, esse construtor de homens é, ao subir o morro, o poder

instituinte, emblema da exceção. É ele que faz viver e deixa morrer ou vice-versa. É o poder soberano paradoxal que se absolutiza, que constrói *homines sacri*.

É ainda Nascimento que nos apresenta, sempre didaticamente, os outros personagens centrais, Neto, Matias e Fábio (Milhem Cortaz): o guerreiro, o crente e o pecador. O guerreiro é obviamente aquele que mais perfeitamente encarna o espírito do *Dies irae* no filme. Investido de grande vontade de honestidade e ímpeto pueril, é corajoso e pragmático, sempre disposto, tanto quanto Nascimento, a *resolver*. É assim, aliás, que ele produz a faísca que se congela no início. O retorno do olhar a esse momento ganha sabor de explicação, cumprindo a promessa do *in media res* e levando o encontro de ambos com Nascimento, na voz deste, a insinuar-se como obra do destino. Neto é ponte de identificação entre Nascimento e Matias. É a própria incorporação, literal, do espírito do Bope – resolver, revelar –, tatuando no antebraço o símbolo da instituição. Seu corpo se torna casa do Bope. Se o corpo de Neto, impetuoso, equivocado, é morto por um equívoco, a bandeira nacional sobre o caixão é coberta ritualisticamente pela do Bope, dominada pelo mesmo símbolo, em gesto oficial de Nascimento/Creonte. A partir do corpo, o nacional como sempre atravessa e é atravessado pela guerra, pela morte como limiar do desafio à coragem – no caso específico desse mórbido panejamento, pelo *Dies irae* favélico.

O papel de substituto, porém, cabe a Matias, que se identifica perfeitamente a Nascimento como placenta – como substituto, como diferente de si mesmo. “Matias” é há muito o substituto por excelência. Lembremo-nos da cena. Judas, o traidor, segundo Pedro, “caiu de ponta cabeça, arrebentou-se e suas entranhas se esparramaram”. O Livro dos Salmos previa um apóstolo substituto. Do grande grupo com que os apóstolos se encontraram surgiram dois candidatos, José e Matias. Fez-se a oração: “Senhor, tu conheces o coração de todos. Mostra-nos qual destes dois tu escolheste”. Um sorteio define Matias como substituto (Atos, 1, 18-26). Sintaxe griffithiana, semântica evangélica. O tiro congelado é crucial também para Matias, pois desfaz seu disfarce de estudante universitário, cuja leitura superficial de Foucault, tanto quanto a dos colegas, antecipa boa parte do debate superficial que se seguiria ao filme – e que sustenta seu sucesso.

No ritual das bandeiras sobre o caixão de Neto, Matias absorve o ímpeto do amigo, ensaiando finalmente o nascimento de uma síntese dialética, sonhada por Nascimento, entre o crente e o guerreiro, contra todo o pecado. A transferência da ira de um corpo a outro é mimética, camaleônica, operada por é Nascimento, o soberano biopolítico, formador de homens, que conhece os corações, e que assim constrói seu substituto, inserindo-o na linhagem de dependência que começa em Deus, passa por Pedro e se completa na favela em

momento especial: “o papa precisava do Bope, o Bope precisava de mim, e eu precisava de um substituto”. Logo os gestos de Matias se aderem ao sentido da fala da voz *over* de Nascimento. Na passeata, Matias catarticamente agride os burgueses, como que teleguiado pela lúcida denúncia de hipocrisia que o soberano dirige à classe média.

Assim como Neto, Matias se mostra ingênuo em seu idealismo. Ingenuidade e idealismo, porém, já vimos, não bastam para constituir anjos na modernidade, e Matias, ao contrário do homônimo santo, não tem por mensagem a voz do emissor absoluto, mas a de Nascimento, emissor moderno, placentário. Torna-se, portanto, um idiota:

O idiota se placentariza a si mesmo, na medida em que oferece a todo crente seu caminho, como um primo intra-uterino, uma experiência inexplicável da proximidade, um tipo de ligação imemorial que cria entre duas pessoas que se vêem pela primeira vez uma abertura tal que só se pode encontrar no Juízo final ou na troca não-verbal entre o feto e a placenta. Na presença do idiota, a benevolência inofensiva se torna uma intensidade em mutação; sua missão parece ser de não ter mensagem, mas de criar uma proximidade na qual os sujeitos enrijecidos podem se liquefazer e se reconstituir (Sloterdijk, *Bulles*, p. 518-9).

De fato, na presença desse Matias (desse substituto, dessa placenta), as subjetividades se enrijecem e liquefazem, sem que ele próprio tenha controle. Substituindo Nascimento, ele passa a centralizar a identificação mimética do senso comum – rapaz pobre, trabalhador honesto, solidário, corajoso e sedento de justiça, que passou por uma carga de sofrimentos suficiente para enrijecer a si próprio e entrar decididamente na luta. Na especificidade sócio-geográfica da favela, na *resolução*, o rosto brasileiro de Matias é complementado, atravessado mesmo, pelo sol. Em Deleuze (p. 115ss), mais do que meio de identificação, o rosto, a rostificação, é por excelência o espaço de afecção, de indeterminabilidade entre ação e reação, espaço de potência. Entre dois rostos que se olham, a cronologia se dilui, insinua-se a duração, a impossibilidade mesma de qualquer ciência, uma suspensão da identidade. Na última cena, Baiano (Fábio Lago), chefe do tráfico, está no chão, ferido, derrotado, humilhado. Como último pedido, quer apenas a preservação de seu rosto em função do velório. Nascimento, como prova de fogo, entrega a escopeta a Matias e lhe ordena o serviço. Baiano e Matias se encaram, a escopeta entre eles. Matias com o dedo no gatilho, o pé no peito de Baiano, o cano da arma próximo ao rosto que Baiano quer preservar. Nos últimos três planos, ligados por fusão, a câmera, subjetiva de Baiano, mantém o ângulo acentuado. A primeira fusão é motivada pelo engatilhar da arma. A cada fusão o rosto de Matias se aproxima de nós (e do olhar de Baiano). Em movimentos sutis, esse rosto ora tapa o sol, ora dá passagem a sua luz que quase nos cega (e a Baiano).

O rosto negro que nos mira, nessa duração, vai então se confundir com o próprio sol formador, aquele que, como vimos, possibilita as formas, os *tipos* – não só na Alemanha. Esse rosto específico é negro, suficientemente sofrido, investido do poder de pôr fim à situação naquele momento, naquele dia (*dies illa*). Na solução, a tela fica totalmente branca, ouvimos o tiro, novamente hiperbólico, e ficamos assim, ofuscados. O rosto branco de Baiano, que está no lugar do nosso, não mais existe. O de Matias, negro, não mais aparece, dilui-se no sol. Fusão. Vemos apenas o fim, a luz, a revelação, ou seja, nada vemos. Mais uma transubstanciação aconteceu. O sol imprimiu em nós o rosto de Matias, acompanhado de seu olhar na mira, ofuscado de ira. O tipo sugerido pela forja solar para identificação é uma variação irada do tipo-favela: um Matias (substituto) negro, oposto ao burguês, domesticado, entregue ao poder soberano, mas agora investido, por substituição, por mímese, por comunhão placentária, do poder instituinte que o dominava. Um tipo favélico, em resumo, em que a domesticação evoluiu para ímpeto moralizador pragmático.

Com esse mesmo ímpeto, *Tropa de elite*, entre outros filmes e romances da longa ideologia estética naturalista brasileira, naturaliza e aceita ingenuamente o espaço favélico como resto, como espaço de constante constituição de *homines-sacri*, portanto como espaço contido de exceção que pode e deve ser corrigido democraticamente. O mundo (*saeculum*) que se dissolve em cinza e fálscia (*favilla*) é o mundo já favelizado; mais uma vez, sua revelação nada revela. O filme perde de vista o campo de concentração como modelo da democracia inclusiva que ele próprio defende. E denuncia como crueldade alheia a própria violência (a exceção como regra) que mimetiza (tanto quanto Matias) dentro de sua nostalgia humanista.

Nosso peregrino sai do cinema vibrando com o sucesso do filme, dançando extasiado, louco pela próxima revelação. Mas no reflexo de uma vitrine qualquer, vê agora um homem saudável, em farda negra camaleônica, com um belo rosto negro, de feições suaves mas impetuosas, e olhos capazes de mirar e apagar qualquer rosto inimitável.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer, o poder soberano e a vida nua (I)*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos/ São Paulo: Sec. Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978, p. 55.
- ANTELO, Raul. “Amado: tradição e extradição”. In: _____. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004, p. 87-124.

- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* (Obras escolhidas, v. 3). São Paulo: Brasiliense, 1994.
- Bíblia sagrada - edição pastoral*. São Paulo, Paulinas, 1990, pp. 1256-7.
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996, p. 141.
- CANDIDO, Antonio. “De cortiço a cortiço”. *Novos Estudos CEBRAP*, Nº 30, julho de 1991, p. 111-129.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CELANO, Tomás de. “Missa pro Defunctis”. *Graduale Romano Seraphico, Ordinis Fratrum Minorum, typis Societatis S. Joannis Evangelistae*. Paris: Desclee & Socii, 1932, p. 97-100. Acessado em http://www.franciscan-archive.org/de_celano/opera/diesirae.html, consultado em outubro de 2007.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 115.
- DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *O idiota*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- ECO, Umberto. “Elogio de Santo Tomás de Aquino”. In: _____. *Viagem na irrealidade contemporânea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 331-342.
- GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.
- HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o humanismo*. Lisboa: Guimarães, 1987.
- HILLIS MILLER, J.. “Heart of darkness revisited”. In: Conrad, Joseph. *Heart of darkness*. New York, St. Martin's, 1989, p. 221-2.
- HITLER, Adolf. *Minha luta*. www.scribd.com/word/download/29980?extension=doc.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Hipérion*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CUNHA, Euclides. *Os sertões*. <http://www.bibvirt.futuro.usp.br/index.php/content/view/full/1693>.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

- LUKÁCS, Georg. "Narrar ou descrever". Tradução de Giseh Vianna Konder. In: _____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965. pp. 43-94.
- NANCY, Jean-Luc. *La communauté desœuvré*. Paris: Christian Bourgois, 1990.
- NANCY, Jean-Luc, e LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *O mito nazista*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O anticristo*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. "D'une image à l'autre: Deleuze et les ages du cinema". In: *La fable cinématographique*. Paris: Seuil, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: 34, 2002.
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- SLOTERDIJK, Peter. *Bulles (Sphères I)*. Paris: Fayard, 2002.
- SLOTERDIJK, Peter. *No mesmo barco: ensaio sobre a hiperpolítica*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.
- SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- SOARES, Luiz Felipe G.. *War-Joy and the Pride of not Being Rich* (tese de doutorado). Florianópolis: Ufsc, 2001.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- WINCKELMAN, J. J.. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: Movimento, 1975.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.
- ZOLA, Émile. *L'Assomoir*. Paris: Garnier-Flammarion, 1969.