

• U



C •

FLUC FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

# THE WIRE

A ENCENAÇÃO DE  
UMA CIDADE IMÓVEL

JOSÉ MIGUEL MOURA



C •

FLUC FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

# **THE WIRE: A ENCENAÇÃO DE UMA CIDADE IMÓVEL**

Dissertação de Mestrado em Estudos Americanos,  
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade  
de Coimbra, sob a orientação do Professor Doutor  
Stephen Wilson e da Professora Doutora Maria José  
Canelo

**JOSÉ MIGUEL MOURA**

## DEDICATÓRIA

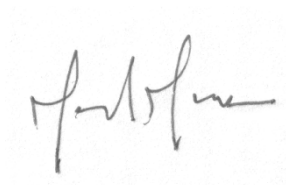
Ao meu pai e à minha mãe, sempre presentes.

À Ina: *Whatever you do, don't be another brick in the wall.*

À Maria e ao Fellini, que souberam o quanto eu precisava de os ouvir ronronar perto de mim durante a noite.

Ao Hank Moody, pelas gargalhadas.

Janeiro de 2011

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Fellini', written in a cursive style.

## I. A ERA DA HIPERMETROPIA

Na Introdução de *Violence*, Slavoj Žižek propõe uma velha história sobre um trabalhador fabril suspeito de roubo que, ao sair diariamente da fábrica com o seu carrinho de mão, é sempre escrupulosamente revistado pelos guardas; estes, nunca encontrando qualquer objecto furtado, jamais chegam a suspeitar que o que o trabalhador está a roubar são os próprios carrinhos de mão (2009: 1). A astúcia do trabalhador desta história reside em roubar objectos que permitam que a sua total visibilidade subverta os códigos sociais inferidos por aqueles que roubam – de quem se espera que escondam o que furtam na necessidade de ludibriar qualquer vigilância – e por aqueles que são pagos para os impedir: o jogo institucional da absoluta necessidade de vigilância para com alguns cria invariavelmente procedimentos que serenam os vigilantes pelo trabalho cumprido no preciso momento em que esses outros conquistam o seu espaço vital de impunidade. De facto, o paradoxo é o mesmo que encontramos em "The Purloined Letter", conto de Edgar Allan Poe que afirma que, por vezes, a suprema visibilidade é o esconderijo mais eficaz.

Mas o que de facto está em jogo na história supramencionada do livro de Žižek é que um paradoxo similar está presente naquilo a que nos habituámos a definir como violência: "At the forefront of our minds, the obvious signals of violence are acts of crime and terror, civil unrest, international conflict" (*Id., id.*), que muitas vezes confirmam as perversões fantasmáticas em que estamos imersos e que parecem suplantar a própria realidade. Os ataques ao World Trade Center não foram uma intrusão do real na nossa esfera imaginária (Žižek, 2006: 32), e à pergunta tantas vezes formulada *Como foi isto possível?*, deveríamos ter perguntado *Onde é que já vimos isto tantas vezes?* (*Id., 33*). A resposta talvez resida nos fantasmas populares que povoam as narrativas ocidentais;<sup>1</sup> é fácil explicar por que é que os pobres do mundo inteiro sonham tornar-se americanos, mas com que sonham os americanos absortos no seu bem-estar material? Paradoxalmente, sonham com uma catástrofe global que poria as suas vidas em perigo iminente (*Id., passim*). Por conseguinte, Hollywood funciona como Aparelho Ideológico do Estado (*Id., 32*), na medida em que corrobora a suprema indolência que o capitalismo não pretende nunca evocar

---

<sup>1</sup> Como também nos diz Žižek, "Os *media* não se limitaram a bombardear-nos sistematicamente com os riscos de uma ameaça terrorista; essa ameaça já estava também obviamente investida libidinalmente – basta recordar toda uma série de filmes, de *Escape from New York* (John Carpenter, 1981) a *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996), para compreender a comparação recorrente entre esses ataques terroristas e os filmes-catástrofe de Hollywood: o impensável, que ocorreu, era um objecto fantasmático, e assim, de certo modo, a maior surpresa foi o facto de ter acontecido à América aquilo que ela própria fantasmava" (2006: 31-2).

– um desejo de morte que é, afinal, a celebração do sucesso capitalista que *aparenta* conter a sua própria derrota por nada mais haver para desejar além da saciedade material –.<sup>2</sup> Isto, ao mesmo tempo que combate esse obscuro impulso suicida tornado real – refiro-me aos ataques de 11 de Setembro de 2001 – através de outras narrativas que confirmam a supremacia norte-americana e a impossibilidade de tais eventos voltarem a assombrar o ocidente, apesar do investimento contínuo e paralelo para que as fantasias auto-destrutivas não pereçam nem deixem de ser lucrativas. Mas não nos deixemos enganar por um momento: tais narrativas supostamente auto-destrutivas e pseudo-anárquicas possuem tanto de contemplação benigna como de luxúria reaccionária, encerrando o desejo latente de uma restauração da lei e da ordem públicas de modo a que o capitalismo não se assemelhe a um sistema estagnado. Segundo Žižek, esse é o momento que percebemos como *nível zero de não-violência*, ou seja, um retorno acrítico a um *estado normal e pacífico* (2009: 2). É precisamente neste ponto que o

---

<sup>2</sup> Uma outra representação deste fenómeno foi-nos dada numa reportagem do *Telejornal* (RTP 1) no dia 26 de Dezembro de 2010 sobre o início dos saldos em Londres, na qual se pôde vislumbrar uma multidão numa correria desenfreada para uma qualquer loja; curiosamente, algumas pessoas tapavam a cara quando confrontadas com os jornalistas que as esperavam para documentar o 'espectáculo'. A questão que se coloca não é tanto de entender o gesto normalmente atribuído a criminosos como a suprema ironia do consumismo; utilizando uma terminologia freudiana, é como se o Id de cada uma dessas pessoas nesse gesto risível momentaneamente reconhecesse o Superego reflectido nas lentes das máquinas fotográficas e de filmar dos *paparazzi*. Tal como o cinema algumas vezes faz, as lentes serviram para devolver o olhar ao sujeito, restaurando-lhe (ainda que brevemente) uma consciência vital.

capitalismo é assustadoramente plástico, como se fosse um organismo hermafrodita, pois é através dos seus próprios meios que cria o problema e a sua solução; ou seja, a aparência de um problema resolvido é, afinal, o problema sistémico inerente ao capitalismo, mais as *distorções* que cria e destrói *ad infinitum*. É um sistema que, depois da fecundação, se alimenta dessas distorções para poder sobreviver, ou para se/nos iludir acerca da sua contínua relevância. Algumas dessas distorções são as já mencionadas narrativas-catástrofe, apesar de estas serem apenas uma pequena parte na multitude que é criada: para as compreendermos como tal, basta lembrarmo-nos de onde desaguam e perceberemos até que ponto a gradual infantilização dos espectadores faz com que estes continuem a acreditar no quão importante é preservar valores essenciais que tomam como garantidos – os mais apelativos são a liberdade e a democracia –, face a um inimigo concreto que vem pôr em causa esses direitos arduamente conquistados. Como já referi, essa face visível da violência é tão sensorialmente óbvia na sua espectacularidade que corre o risco de resumir tudo aquilo que podemos definir como *violência*, pois possibilita uma rápida identificação do(s) sujeito(s) perpetradores da violência, ao mesmo tempo que permite que essa violência insustentável seja enquadrada num plano de erradicação, como que sugerindo o título idealista do livro de H.G. Wells acerca da I Guerra Mundial, *The War That Will*

*End War*, bem como a recente guerra preventiva contra o *terrorismo* que a administração Bush lançou unilateralmente após os ataques, em 11 de Setembro de 2001.

A argumentação que proponho neste primeiro momento é que muitas das narrativas populares de violência que avidamente são – e foram – consumidas desde o século XIX partilham o mesmo ADN, mesmo que a época e o género nos pareçam distantes. Nas inúmeras distorções que podemos encontrar, interessa por agora a focalização na génese de um género específico, o das histórias de detectives.

Segundo Ernest Mandel, a tradição literária que confirmava os heróis de outrora como indivíduos que se revoltavam contra a autoridade aleatória do sistema feudal tornaram-se nos vilões modernos, depois de a burguesia assumir o poder. Estes heróis mitificados eram, segundo a exegese de Mandel a dois romances de Eric Hobsbawn, ". . . robbers of a special type, whom the state (and the oppressor classes) regard as outlaws but who remain within the bounds of the moral order of the peasant community" (1984: 1). Mas, segundo o mesmo autor, esta tradição literária é ambígua:

Anton Blok has convincingly demonstrated that these rebels were in fact anything but do-gooders and were quite capable of viciously exploring the peasantry while allying themselves with local landlords against the central power.



Of course, it is easier for a peasant to deal with bandits of this sort than with nobles and merchants, which is why the peasants would not support the authorities against these primitive rebels (*Id.*, 22).

Após a burguesia assumir o poder, o *good bandit* perdeu o direito de utilização do adjectivo porque a burguesia ". . . could not, of course, condone attacks on private property or the murder of people of property – though the murder of tyrants was another story . . ." (*Id.*, 4). No entanto, e apesar desta ambiguidade moral, a burguesia continuava a representar estes bandidos de uma forma romântica, já que estes personificavam uma revolta social com que a classe burguesa (ainda) se identificava:

it is not illogical, then, that liberal and revolutionary bourgeois authors should have identified with and excused the revolt of the noble bandit against inhuman law and order sustained by a system they themselves sought to overturn. . . . But they could well understand that such acts of desperation sprang from an unjust social order and its irrational political institutions. Once they were extirpated, Reason would rule society and crime would wither away. Fire had to be concentrated on the rotten Establishment, and not on those who challenged it, albeit romantically and, ultimately, ineffectively (*Id.*, 3-4).

A burguesia de então, ainda imersa numa patológica rendição à religião, encontrava poucas soluções além de permitir que os indigentes e ladrões se redimissem através dos valores da fé cristã: Mandel dá-nos o exemplo dos famosos panfletos lidos e vendidos em mercados, "the widely sold *complaintes*; the popular chronicles like the *Newgate Calendar*; the popular melodrama, which attained its greatest heights in the Paris theatres of the Boulevard du Temple" (*Id.*, 4). Mas, na sua origem, as histórias de protesto social e rebelião saíram da tinta de escritores pertencentes à classe média e à burguesia, e chegaram mesmo a provir de aristocratas (*Id.*, *id.*).<sup>3</sup> Interessamos sobretudo dar ênfase a este contexto específico para percebermos como, num momento de cumplicidade histórica, e através de narrativas que fornecem o universo simbólico de uma sociedade revolucionária, a identificação da burguesia com os malfeitores ainda é possível: eles não são ainda o inimigo acossado e demonizado mas ". . . outcasts who refuse to perform honest labour in an honest community. . . . Their punishment in the various stories represents an appeal to the community to conform to these [Christian] values" (*Id.*, *id.*). Por outras palavras, a sua violência é escrupulosamente

---

<sup>3</sup> Não é de estranhar que Ernest Mandel refira Cervantes, Fielding, Le Sage, Defoe, Schiller, Byron e Shelley, uma vez que estes escritores são o exemplo das condições materiais favoráveis de alguns que escreviam para poucos.

contextualizada, porque o inimigo permanece comum, mais poderoso.

Depois do recente colapso financeiro, não estaremos nós mais tolerantes quando confrontados com actos desesperados e/ou irrupções violentas nas ruas de todo o mundo por pessoas que, como nós, sentiram a violência absurda da especulação virar-se contra elas? Esta é a cumplicidade histórica necessária que nos permite vislumbrar o Outro na sua verdadeira condição material e, por conseguinte, humana, tal como Terry Eagleton sustenta:

The material body is what we share most significantly with the whole of the rest of our species, extended both in time and space. Of course it is true that our needs, desires and sufferings are always culturally specific. But our material bodies are such that they are, indeed must be, in principle capable of feeling compassion for any others of their kind. It is on this capacity for fellow-feeling that moral values are founded; and this is based in turn on our material dependency on each other (2004: 155-6).

Sem uma noção primordial de dependência mútua e de um reconhecimento do que nos aproxima enquanto seres humanos, será fácil sucumbirmos à imprudência de uma total insensibilidade perante o sofrimento e invisibilidade alheios. Esta insensibilidade pode efectivamente nascer da tecnologia, mas

existe nesta argumentação uma antinomia que convém esclarecer: se as pessoas foram reduzidas literal e simbolicamente ao tamanho do ecrã de uma televisão ou de um computador – como que atestando a sua crescente carência de significado e valor – é talvez porque, como também defende Eagleton, a tecnologia é um prolongamento dos nossos corpos que pode debilitar a capacidade de sentirmos o que quer que seja uns pelos outros (*Id.*, 156). Mas o contrário pode ser defendido com igual pertinência: é através da tecnologia que é possível perceber os efeitos devastadores do capitalismo numa qualquer área rural na Mongólia, ou uma resistência possível face ao totalitarismo militar em Myanmar, apesar de ambos os exemplos serem apenas rodapés na informação generalista.

Este é o paradoxo irremediável de que somos reféns: o capitalismo, através da tecnologia, encontrou uma forma praticamente incontornável de se perpetuar, pois é somente através dos seus instrumentos que nos é permitido ponderar sobre a desumanização que o próprio sistema cria. Esta assunção vale também para a presente tese, que é, afinal, uma exegese cultural sobre uma série de televisão que originalmente foi transmitida num canal *pay-per-view*<sup>4</sup> e descoberta por mim através dos DVD que posteriormente foram lançados no mercado. A própria série *The Wire*, que retoma e, ao mesmo tempo,

---

<sup>4</sup> Home Box Office (HBO).

subverte o género policial, é um ataque a uma sociedade pós-industrial, cujos espectadores são, na sua maioria, aqueles que mais beneficiam da falta de oportunidades no mercado de trabalho norte-americano: "We seem to be back, here, with G.K. Chesterton's *The Man Who Was Thursday*, in which the highest police authority *is* the same person as the super-criminal, staging a battle with himself. In a proto-Hegelian way, the external threat the community is fighting is its own inherent essence (Žižek, 2009: 23). David Simon, criador e principal autor de *The Wire*, tem necessariamente de saber como negociar a narrativa anti-capitalista que gerou com um canal de televisão por cabo envolto na dinâmica voraz das multinacionais; este é, mais uma vez, o compromisso a que o capitalismo nos obriga pela subversão:

This is not to deny that HBO is a large and profitable piece of Time Warner, which itself is a paragon of Wall Street monolith. *The Wire's* 35mm misadventure in Baltimore – for any of its claims to iconoclasm – is nonetheless sponsored by a media conglomerate with an absolute interest in selling to consumers. And yet, on that conglomerate's premium cable channel, the only product being sold is the programming itself. In that distinction, there is all the difference (Simon *apud* Alvarez, 2009: 2).

Se algo de positivo existe numa suposta globalização capitalista é precisamente uma cumplicidade histórica que permite um inimigo comum, mesmo que o mundo seja cada vez menos um lugar pequeno, como o confirma esta breve citação do livro *No Logo*, de Naomi Klein:

A IBM afirma que a sua tecnologia cobre todo o globo, e assim é, mas muitas vezes a sua presença internacional assume a forma de mão-de-obra barata do Terceiro Mundo, produzindo os *chips* de computador e as fontes de alimentação que fazem funcionar as nossas máquinas. Nos arredores de Manila, por exemplo, conheci uma rapariga de dezassete anos que monta *drives* de CD-ROM para a IBM. Disse-lhe que estava impressionada por alguém tão novo poder fazer um trabalho tão avançado.

– Nós fazemos computadores – disse ela. – Mas não sabemos trabalhar com computadores (2002: 17-8).

Se for cada vez mais insustentável negociarmos a nossa ética e a nossa participação num sistema que temos o dever de repudiar, talvez a hipótese de que o verdadeiro mal na nossa sociedade não seja a sua dinâmica capitalista, mas as tentativas que fazemos para nos libertarmos dela – ao mesmo tempo que com ela lucrámos –, ao criarmos espaços comunais fechados sobre si próprios para grupos exclusivos, sejam eles raciais ou religiosos (Žižek, 2009: 23). Talvez essas tentativas possam

fazer com que séries de televisão como *The Wire* surjam como vozes de resistência e de afastamento a modelos narrativos inconsequentes e acrílicos. De facto, como David Simon defende,

*The Wire* depicts a world in which capital has triumphed completely, labor has been marginalized and moneyed interests have purchased enough political infrastructure to prevent reform. It is a world in which the rules and values of the free market and maximized profit have been mistaken for a social framework, a world where institutions themselves are paramount and every day human beings matter less (*Apud Alvarez, 2009, 30*).

Permito-me aqui sugerir uma metáfora que em meu entender ilustra ainda melhor a a ideia que tenho vindo a definir. A oftalmologia define a hipermetropia como uma doença ocular em que a imagem é formada para lá da retina, devido a um defeito no olho, fazendo com que seja impossível ao sujeito focar objectos demasiado próximos, mas que, no entanto, ele é capaz de ver perfeitamente a uma certa distância. Esta é talvez a patologia hodierna por excelência, uma hipermetropia metafórica que permite identificar pouco mais do que aquilo que Žižek denomina *violência subjectiva*, "experienced as such against the background of a non-violent zero level. It is seen as a perturbation of the 'normal', peaceful state of things" (*Id.*, 10). É esta violência subjectiva que surge amiúde como

fundamentalmente anómala no mapa cognitivo das nossas mentes, e é por isso que tem necessariamente de ser erradicada para que um *nível zero de não-violência* possa assumir-se novamente como o estado 'normal' e desejável. Segundo Marx, a acumulação primitiva não é tanto um meio para a violência, mas para a sua transformação: a violência subjectiva da escravatura é substituída pela *violência quotidiana* da mão-de-obra barata nas fábricas (Read, 2009: 131). *The Wire* ilustra como, de facto, o capitalismo não pressupõe violência, mas sim uma codificação através de uma normatividade que torna a violência invisível (*Id., id.*). Assim, uma *ultra-proximidade* libidinosa ao real torna-se na fantasia necessária para a ocultação de uma violência sistémica<sup>5</sup> que não é mais do que uma hipermetropia induzida, sendo a única condição possível para que as instituições capitalistas continuem a perpetuar a sua violência legal rumo a um futuro indizível, já que nos "sentimos . . . 'livres' porque nos falta precisamente a linguagem que poderia articular a nossa falta de liberdade" (Žižek, 2006: 18).<sup>6</sup> Não se trata tanto de uma indolência ideológica, nem de cedermos perante o fascínio

---

<sup>5</sup> Parto da definição *violência sistémica* que Slavoj Žižek diz ser "the often catastrophic consequences of the smooth functioning of our economic and political systems" (2009: 1).

<sup>6</sup> V. capítulos 6, 7 e 8 de *No Logo*, de Naomi Klein, para uma compreensão da falta de liberdade do consumidor. Numa perspectiva diferente, Žižek afirma que "belonging to a society involves a paradoxical point at which each of us is ordered freely to embrace and make of it our own choice what is, in any case, imposed on us. We all *must* love our country or our parents. This paradox of willing or choosing freely what is in any case obligatory, of maintaining the appearance that there is a free choice when there isn't one, is strictly codependent with the notion of an empty symbolic gesture, a gesture – an offer – which is meant to be rejected (2009: 137).



fantasmático de um passado recente em que se acreditava que um comprometimento ideológico sem reservas era não apenas possível como efectivamente real; trata-se, sim, de uma política de amnésia<sup>7</sup> que extinguiu esse comprometimento ideológico:

. . . the historical sense [has] grown increasingly blunted, as it suited those in power that we should be able to imagine no alternative to the present. The future would simply be the present infinitely repeated – or, as the postmodernist remarked, 'the present plus more options' (Eagleton, 2004: 7).

Esta citação contém uma lógica onírica de imobilidade que mais tarde explicitarei, mas é exactamente por cedermos à impossibilidade de acreditar que o que quer que façamos possa fazer qualquer diferença que amiúde sucumbimos ao gesto de Lydia Brenner (Jessica Tandy) em *The Birds* (Alfred Hitchcock, 1963), quando encontra o rancheiro morto com os olhos arrancados pelos pássaros: afasta-se da casa com um grito mudo, literalmente preso na sua garganta. Não será esse também um dos gestos fundamentais – mas infrutíferos – que adoptamos, quando nada mais encontramos para tentar denunciar uma violência institucional que nos afecta directamente? Talvez a resposta possível seja a necessidade de recuarmos para que as *distorções* que a hipermetropia provoca

---

<sup>7</sup> Este é o título do primeiro capítulo de *After Theory*, de Terry Eagleton.

não nos toldem mais o olhar; para tal, teremos de assistir a *The Wire*, enquanto fazemos as mesmas perguntas que Bertold Brecht faz, em "The Interrogation of the Good", enquanto nos afastamos da planície de onde apenas ouvimos vozes *acusmáticas*,<sup>8</sup> para um planalto onde possamos vislumbrar as manobras de um inimigo comum:

Step forward: we hear  
That you are a good man.

You cannot be bought, but the lightning  
Which strikes the house, also  
Cannot be bought.

You hold to what you said.  
But what did you say?  
You are honest, you say your opinion.  
Which opinion?  
You are brave.  
Against whom?  
You are wise.

---

<sup>8</sup> Segundo Michel Chion em *La Voix au Cinéma*, vozes acusmáticas são "insultos grosseiros e gritos selvagens, quase animais, que não podem (ainda) ser atribuídos a personagens singulares, visualmente identificáveis, adquirindo desse modo uma dimensão espectral todo-poderosa" (Žižek, 2006: 61).

For whom?

You do not consider your personal advantages.

Whose advantages do you consider then?

You are a good friend.

Are you also a good friend of the good people?

Hear us then: we know.

You are our enemy. This is why we shall

Now put you in front of a wall. But in consideration of your  
merits and good qualities

We shall put you in front of a good wall and shoot you

With a good bullet from a good gun and bury you

With a good shovel in the good earth.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> *Apud* Žižek, 2009: 32-3.

## II. PEÕES E PIÕES: ALL THE PIECES MATTER

*The Wire*, série de televisão produzida pela HBO e transmitida entre 2002 e 2008 ao longo de cinco temporadas, joga também com esse mesmo paradoxo perante a ultra-proximidade da violência subjectiva que torna todo o resto invisível: ao propor aos espectadores uma narrativa complexa, que pretende retratar o colapso da sociedade pós-industrial do século XXI – mais especificamente, é Baltimore e as suas instituições (legais e ilegais) que surgem como protagonistas essenciais –, a série, embora imersa nas esquinas onde o tráfico de droga e a violência são constantes, pretende também um distanciamento da espectacularidade inerente a essa mesma violência subjectiva, para assim denunciar alguns problemas específicos que afligem o espaço urbano actual. No entanto, antes de nos embrenharmos numa exegese directamente relacionada com *The Wire*, convém perguntar o que é que poderemos retirar da ficcionalização do real, independentemente da forma material que assume no contexto da cultura popular. Este parêntesis surge a propósito da legitimação de narrativas socialmente comprometidas no tempo e espaço actuais para afirmar que Steven Johnson está certo ao propor que a cultura

popular está a tornar-nos mais inteligentes e dinâmicos,<sup>10</sup> e acrescento que a complexidade narrativa de *The Wire* não encontra paralelo em qualquer outra narrativa televisiva ou cinematográfica. Aliás, atrevo-me a afirmar que a série suplanta muitas narrativas literárias, já que, segundo Potter e Marshall, há demasiadas histórias e imensas personagens, cuja vivência é apresentada para que o espectador se possa focar no individual, tal como é requerido pelas representações convencionais de tragédia (2009: 6). Mas a complexidade narrativa *per se* não é uma garantia de relevância cultural: esta pode tornar-se deveras prosaica, no caso de demasiadas personagens, espaços e tempos narrativos surgirem para camuflar uma indolência narrativa que serve somente para adiar a sua resolução, muitas vezes com um propósito lucrativo: é como se Teseu ainda estivesse em Creta à procura da saída do labirinto devido ao excessivo emaranhado do fio de Ariadne. Friso no entanto que a conclusão de Johnson é meramente funcional e nunca intelectualmente convincente, já que nunca explora, por exemplo, a promiscuidade entre capitalismo e cultura popular, privilegiando somente a crescente complexidade narrativa de jogos de computador, séries de televisão e filmes. O aparente horror que Johnson tem à exegese das próprias formas populares que promove leva-o a defender que ". . . to see the virtue in this form of positive brainwashing

---

<sup>10</sup> Steven Johnson, *Everything Bad Is Good for You* (2005).

we need to begin by doing away with the tyranny of the morality play" (2006, 13). A isto, o crítico acrescenta que ser um leitor sequioso é recomendável, porque tanto o sistema educacional como o mercado de trabalho privilegiam os hábitos de leitura (*Id.*, 23). O autor termina a sua introdução com as seguintes palavras: "Today's popular culture may not be showing us the righteous path. But it is making us smarter" (*Id.*, 14), que é talvez a frase mais absurdamente irresponsável em todo o livro, algo similar ao que um hipotético professor incumbido pelo Terceiro Reich para levar a cabo uma *positive brainwashing* provavelmente diria aos seus alunos. Uma das sugestões que proponho em alternativa é percebermos que conhecimento e moralidade surgem irremediavelmente lado a lado, como argumenta Eagleton,

Knowledge and morality . . . are not finally separable, as the modern age has tended to assume. . . . The modern age drives a wedge between knowledge and morality, fact and value; . . . Perhaps [it] was what Ludwig Wittgenstein had in mind when he asked himself how he could be a good logician without being a decent human being. Nobody who was not open to dialogue with others, willing to listen, argue honestly and admit when he or she was wrong could make real headway in investigating the world (Eagleton, 2004: 132-3).

Johnson parece não se posicionar além de todas as questões éticas e morais das narrativas quando pergunta: "Mas então o sexo e a violência?" (2006: 188), colocando a possibilidade de que ". . . all those [technological] improvements don't cancel out the declining moral or behavioral standards advocated by these forms" (*Id., id.*), resultando numa geração de super-estrelas cognitivas sem qualquer rumo ético; inteligentes, mas sem quaisquer valores (*Id., id.*). Mas, ao continuarmos a ler, percebemos finalmente que esta hipótese é rejeitada pelo autor, porque não só nunca coloca as questões essenciais – o sexo e a violência surgem como os suspeitos do costume no estereótipo de declínio moral da sociedade capitalista –, como acredita que sobrevalorizamos a capacidade que as narrativas têm de influenciar os nossos valores. Segundo Johnson, a maioria das pessoas compreende que as personagens no ecrã são ficcionais, e os seus defeitos existem para nos divertir e entreter e não para nos fornecerem orientação ética (*Id., id.*).

A outra sugestão que proponho serve para tentar explicar a notável interdependência da ficção com o real, em que esta afirma uma realidade inescapável. Segundo Žižek,

Our fundamental delusion today is not to believe in what is only a fiction, to take fictions too seriously. On the contrary, it's not to take fictions seriously enough. You

think it's just a game? It's reality. It's more real than it appears to you. . . . Precisely because I think it's only a game, it's only a persona, a self-image I adopt in virtual space I can be there much more truthful. I can enact there an identity much closer to my true self. We need the excuse of a fiction to stage what we truly are.<sup>11</sup>

É precisamente por esse impulso de confronto criativo com a realidade surgir tão necessário, ". . . porque na nossa forma de imaginar [o mundo] . . . se traduz – ou se projecta – a forma como nos imaginamos enquanto humanos e enquanto comunidade" (Nascimento, 2003: 23), que David Simon escreve: "To that extent, *The Wire* was not about Jimmy McNulty. Or Avon Barksdale. Or Marlo Stanfield. . . . It was not about crime. Or punishment. Or the drug war. Or politics. Or race. Or education, labor relations or journalism. It was about The City" (Alvarez: 3). Por mais que queiramos assumir que o tema inescapável de *The Wire* é a cidade pós-industrial – frequentemente revestida de um matiz lúgubre – todas as personagens e todas as instituições que Simon descreve constroem necessariamente a própria definição de *cidade* que o autor e os seus colaboradores escrevem e filmam. Não será por acaso que uma das frases que mais ficou associada à série tenha sido proferida pelo detective Lester Freamon (Clarke Peters) –

---

<sup>11</sup> Transcrição da narração de Slavoj Žižek em *The Pervert's Guide to Cinema* (Sophie Fiennes, 2006).



"All the pieces matter" (1.06) –,<sup>12</sup> personagem que é um dos investigadores policiais mais dedicados a perseguir o dinheiro que provém do tráfico de droga nas ruas de Baltimore e que depois circula encoberto por diversas instituições legais através de indivíduos detentores de cargos com responsabilidade política. A frase é aqui intuída também como uma predicação meta-narrativa, manifestando a ambição de uma série que apenas poderá ser apreendida na sua totalidade:

What we see is a war zone: a side of America that appears extreme – at times incomprehensible – in a representation that is intellectually and morally challenging. . . . By eschewing strong episodic conclusions, *The Wire* offers its viewers a narrative form unlike that offered typically by television, and with a scale (in terms of pure length, obviously, but also in terms of narrative sophistication) unparalleled by most cinema as well (Marshall and Potter, 2009: 9-10).

Assim, um outro paradoxo emerge da frase do detective Freamon: se, tal como diz, *all the pieces matter* – tanto para perceber a conspiração criminosa inerente ao mundo ficcional que habita, como para definir uma narrativa intrincada – a afirmação surge também como a suprema perversidade

---

<sup>12</sup> Adopto esta forma para designar, respectivamente, a temporada e o episódio de *The Wire* a que me refiro.

sistémica que esconde a invisibilidade<sup>13</sup> daqueles que, segundo o detective Fletcher, estão "dead where it doesn't count" (5.03). Neste caso específico e através da retórica da série, tal afirmação é o mesmo que dizer que *they're alive where it doesn't count*: no primeiro episódio da terceira temporada (3.01), o Presidente da Câmara ficcional Clarence Royce (Glynn Turman), está presente para a implosão das Franklin Terrace Towers, inflamado pela retórica de *reforma* através de um discurso metonímico sobre a responsabilidade das torres na intolerável criminalidade em Baltimore:

When this episode first aired on 19 September 2004, the governors of New York and New Jersey, alongside New York Mayor Michael Bloomberg, had only days before ceremoniously laid the cornerstone for the new Freedom Tower to be built at Ground Zero, with an accompanying memorial to "honor and remember those who lost their lives" (RenewNYC.org). Conversely, Mayor Royce allows that the footprints of West Baltimore's towers are meant to be built over and forgotten; the people who subsisted there are deemed unworthy of remembering" (Bonjean, 2009: 163-4).

A citação ilustra a tremenda disparidade entre seres humanos encurralados numa aparente e caprichosa violência

---

<sup>13</sup> O pleonasma é pretendido.

institucional, mas que é reconhecidamente ideológica. Por outras palavras, *all the pieces matter*, mas apenas segundo a irrepreensível lógica inclusiva do capitalismo: "It really doesn't care who it exploits. It is admirably egalitarian in its readiness to do down just about anyone (Eagleton: 19). A desumanização de comunidades inteiras através da violência da omissão (Butler, 2004: 34) é uma das interpretações mais penosas que podemos testemunhar ao longo de toda a série. De facto, as palavras que julgo mais adequadas para descrever *The Wire* são as de Arthur Miller: "Few of us can easily surrender our belief that society must somehow make sense. The thought that the State has lost its mind and is punishing so many innocent people is intolerable. And so the evidence has to be internally denied" (*Apud* Pilger, 1998: 44).

Na quinta temporada, em que a narrativa se embrenha no jornalismo e no seu interesse obscuro e efémero pelos sem-abrigo – fazendo com que os políticos de Baltimore demonstrem consternação e sejam levados a tomar medidas preventivas – o detective Jimmy McNulty (Dominic West) obtém os indispensáveis recursos municipais para a investigação de homicídios, através da manipulação de provas para criar um falso assassino em série que alegadamente persegue os sem-abrigo; no entanto, esta invenção é uma versão da verdade. A temporada sugere que os sem-abrigo da cidade e os

trabalhadores pobres não estão a ser atacados por um psicopata, mas por um sistema social que trata as pessoas como *disposable commodities* (Clandfield, 2009: 47).

Esse é o ponto fundamental da lição de xadrez de D'Angelo Barksdale a Bodie Broadus e a Wallace (1.03), dois dos inúmeros jovens traficantes que o gangue liderado por Avon Barksdale usa no tráfico de droga dos *low rises*. Todos eles, ainda sem o saberem, irão tornar-se em *disposable commodities*, corpos usados e excluídos como bens de consumo tornados desnecessários: haverá sempre outros para adquirir e explorar.<sup>14</sup> A metáfora perfeita para compreender que o submundo criminoso emula a lógica destrutiva do capitalismo que, paradoxalmente, o estigmatizou e conduziu à marginalidade, está nesse tabuleiro de xadrez: sem conhecerem ainda as regras do jogo, Bodie e Wallace ouvem atentamente as palavras de D'Angelo, aqui personificado efemeramente no tutor que sempre esteve ausente da vida de ambos os rapazes. A tragédia para D'Angelo é que mesmo sabendo mover as peças no tabuleiro, não possui as aptidões suficientes para encurralar o rei e acaba por ser assassinado na prisão por ordem de Russell "Stringer" Bell (2.06). Mas, voltando à lição de xadrez:

---

<sup>14</sup> Se a derradeira pobreza é trabalhar directamente com o corpo, como os outros animais, e se essa permanece a situação para milhões de homens e mulheres, como poderemos afirmar que o proletariado desapareceu? (Eagleton, 42).

D'Angelo: These are the pawns. They're like the soldiers. They move like this, one space forward only, except when they fight. . . . They the front lines. They be out in the field.

Wallace: So how do you get to be the king?

D'Angelo: It ain't like that. The king stays the king, all right? Everything stays who he is except for the pawns. If a pawn makes it all the way down to the other dude's side, he gets to be the queen. And like I said, the queen ain't no bitch. She got all the moves.

Bodie: All right, so, if I make it to the other end, I win?

D'Angelo: If you catch the other dude's king and trap it, then you win.

Bodie: But if I make it to the end... I'm top dog.

D'Angelo: It ain't like that. The pawns, man, in the game, they get capped quick. They be out the game early.

Bodie: Unless they're some smart-ass pawns (1.03).

A conclusão de Bodie ilustra a sua esperança juvenil, num jogo em que ainda está a aprender as regras. Na verdade, este peão *semper fidelis*<sup>15</sup> vai ser dos únicos a ousar rebelar-se contra a crescente aleatoriedade das regras consuetudinárias implícitas ao *jogo*, mas também porque a sua frustração advém da sua perpétua posição hierárquica: apesar de ter sobrevivido à guerra tumultuosa entre os gangues de Avon Barksdale e Marlo Stanfield pelo domínio do tráfico de droga em West Baltimore,<sup>16</sup> Bodie não vê recompensada a sua ética de trabalho ao acreditar que *também* – utilizo este advérbio mediante o que percebo como as expectativas da personagem sobre um mundo de instituições legais que ignora – nas esquinas onde trafica droga deve prevalecer uma noção de meritocracia. Este é um dos exemplos que compõem a narrativa intrincada de *The Wire*: a metáfora do tabuleiro de xadrez é retomada quarenta e sete episódios depois:

Bodie: I've been doing this a long time. I ain't never said nothing to no cop. (Whispers)  
I feel old. I been out there since I was thirteen. I ain't never fucked up a count, never stole off a package, never did some

---

<sup>15</sup> Adopto esta expressão latina por remeter para um contexto militar; *Semper Fi* é o lema abreviado do Corpo de Fuzileiros Navais dos Estados Unidos (U.S. Marine Corps).

<sup>16</sup> V. a terceira temporada de *The Wire*.

shit I wasn't told to do. I've been straight up. But what come back? You think if I get jammed up on some shit they'd be like, "Yeah, Bodie been there. Bodie hang tough. We got his pay lawyer. We got a bail." They want me to stand with them, right? But where the fuck they at when they supposed to be standing by us? When shit goes bad and there's hell to pay, where they at? This game is rigged, man. We [are] like the little bitches on a chessboard.

McNulty: Pawns (4.13).

Apesar de Bodie se ter esquecido da designação apropriada para essas peças que, segundo D'Angelo, saem do jogo muito cedo, ele consegue finalmente perceber as relações de poder a que está sujeito através da recordação da analogia que um dia ousou entender como uma possibilidade de futuro, mesmo que as esquinas e os bairros degradados sejam os derradeiros espaços que ocupará. O paradoxo existencial com que inúmeras personagens se deparam é "killing yourself to live", como argutamente David Simon escreveu (*Apud Alvarez*: 46): "Just beneath the drama, *The Wire* is making a case for the motivations of people trying to get back in a society in which

indifferent institutions have more rights than human beings" (*Id., id.*). Este é provavelmente um dos aspectos mais fascinantes de *The Wire*, o de permitir que o fascínio da violência subjectiva e estentórea a que aludi no primeiro capítulo, não oculte a violência sistémica das instituições: representa, por outras palavras, esse afastamento necessário das distorções hipermetrópicas em que o capitalismo se reproduz.

Segundo uma conhecida anedota, um oficial alemão visitou Picasso no seu estúdio em Paris, durante a Segunda Guerra Mundial; foi aí que viu *Guernica* e, chocado pelo "caos" modernista da pintura, perguntou a Picasso: "Foi você que fez isto?", ao que o artista calmamente respondeu, "Não, vocês fizeram isto" (Žižek, 2009: 9). A anedota serve de analogia para o momento hodierno em que muitos liberais – através das perguntas *Não foram vocês que fizeram isto?* e *É isto que vocês querem?* – procuram culpabilizar os poucos esquerdistas que, perante o colapso financeiro, ainda acreditam numa transformação social radical mediante actos de contestação e violência. Assim, urge responder, como Picasso fez: *Não, vocês é que fizeram isto; este é o resultado das vossas políticas* (*Id., 9-10*). E assim é em *The Wire*: porque a sua visibilidade é obscena por estar nos antípodas de uma narrativa que promove um sonho ". . . in which life should be better and richer and fuller for everyone" (Adams, 1931: 374), comunidades inteiras são



necessariamente reduzidas a uma espectralidade irrelevante que procura sobreviver a qualquer custo: "In Baltimore, as in so many cities, it is no longer possible to describe this [the American Dream] as myth. It is no longer possible even to remain polite on the subject. It is, in a word, a lie" (Simon *apud* Alvarez: 6). Os gestos desesperados que amiúde reconhecemos como violentos ou moralmente dúbios são a resistência necessária que proclama a sua presença e vitalidade, através dos quais teimosamente reclamam um *topos* perante a distopia para onde foram relegados. Esse é o mundo de *The Wire*, ". . . the America left behind" (*Id*, 9).

Mas proponho uma análise paralela: que tais gestos e movimentos perpétuos em busca de uma identidade e de um espaço se assemelham a uma lógica onírica. Em *Inception* (2010), filme realizado e escrito por Christopher Nolan, a personagem Dominick Cobb dedica-se à espionagem industrial, sendo-lhe possível roubar informações confidenciais a empresários através de sonhos induzidos e meticulosamente construídos. Pelo facto de esses sonhos se assemelharem perigosamente do real, na sua arquitectura, e perante a possibilidade de ficar imerso no sonho devido a essa ilusão totalitária de real, Cobb criou um pequeno pião que lhe permite saber se está dentro de um sonho ou não: se o pião dourado quebrar as leis da física, ou seja, se continuar a rodar

incessantemente, a personagem sabe implicitamente que está adormecido. Existe uma lógica dinâmica semelhante em *The Wire*: tal como o pião de Cobb a rodar *ad aeternum*, a circularidade narrativa da série assemelha-se à experiência onírica de *movimento imóvel*, ou como nos diz Žižek: "In spite of all our frenetic activity, we are stuck in the same place" (Žižek, 1991: 4-5). A circularidade a que me refiro surge no último episódio de cada temporada,<sup>17</sup> implicitamente afirmando que, afinal, nada mudou na cidade, apesar de todos os movimentos frenéticos das personagens: a montagem com que termina cada um desses episódios revela que a vida nessa Baltimore ficcional permanece compungidamente inalterada. Apesar de todos os esforços individuais, os peões são facilmente substituídos por outros sem nunca se metamorfosearem em rainhas. A guerra contra o tráfico de droga e a depauperação da classe trabalhadora e do ensino público permanecem como problemas insolúveis perante a necessidade de estatísticas que assegurem a manutenção da hierarquia.<sup>18</sup> Gestos individuais de humanidade colidem com necessidades institucionais que proclamam a sua

---

<sup>17</sup> A exceção encontra-se no último episódio da terceira temporada (3.12).

<sup>18</sup> Esta necessidade é estabelecida logo no início da primeira temporada, quando o tenente Cedric Daniels (Lance Reddick) diz aos seus agentes: "Look, the man upstairs wants to see a circus" (1.03), querendo afirmar que bastam algumas apreensões de meros passadores de droga para que o Delegado de Operações (*Deputy Commissioner of Operations*) possa encerrar a investigação.

intolerável indiferença.<sup>19</sup> Esta Baltimore em *The Wire* é então um lugar de pesadelo, onde, apesar de ser necessário *killing oneself to live*, o pião de Cobb continuaria no mesmo lugar a rodar, a rodar, a rodar, num movimento tão regularmente perfeito e previsível que inevitavelmente criaria a ilusão de uma imobilidade inexaurível. Como afirma Bodie, "Don't matter how many times you get burnt, you just keep doin' the same" (3.01).

---

<sup>19</sup> Há três exceções, a que darei a devida atenção mais adiante: as personagens Reginald "Bubbles" Cousins, Namond Brice e Dennis "Cutty" Wise, que conseguem escapar a uma vida de criminalidade e indigência.

### III. A HORA DA SENSAÇÃO VERDADEIRA (RATED R)<sup>20</sup>

Se, segundo a análise que propus, o pião de Cobb ficaria para sempre a rodar no mundo ficcional de *The Wire*, há que perceber a dívida desmedida que a série também tem, no entanto, para com o real. David Simon esclarece que

. . . the story is labeled as fiction, which is to say we took liberties in a way that journalism cannot and should not. Some of the events depicted in the sixty hours of *The Wire* actually occurred, a few others were rumored to have occurred. But many of the events did not occur, and perhaps the only distinction worth making is that all of them could have happened – not only in Baltimore, but in any major American city contending with the same set of problems (*Apud Alvarez: 29*).

Talvez um dos exemplos mais caricatos de uma suposta *sensação verdadeira* que *The Wire* cria nos espectadores tenha acontecido a Andre Royo, actor que interpreta a personagem Reginald "Bubbles" Cousins, um toxicodependente que se torna informador da polícia de Baltimore: "We were filming on the street; I was in makeup but away from the cameras. This guy comes up to me and handed me some drugs. He said, *Here man,*

---

<sup>20</sup> O título deste capítulo foi sugerido pelo livro *Die Stunde der Wahren Empfindung*, de Peter Handke (1978).

*you need a fix more than I do. That was my street Oscar"* (Alvarez: 96). De facto, muitas das personagens em *The Wire* foram criadas através da aproximação ao real; Bubbles é uma delas, inspirada num toxicodependente que era o melhor informador da polícia de Baltimore, trabalhando à comissão para agentes federais, autoridades estatais e detectives do Departamento de Homicídios (*Id.*, 90). Foi o próprio David Simon que escreveu o óbito do informador, em Março de 1992, quando trabalhava como jornalista para o *Baltimore Sun*. A verdadeira história de Bubbles está tão próxima da personagem que David Simon e Edward Burns criaram que exemplifica uma lógica narrativa subjugada pela veracidade:

For the better part of three decades – when he wasn't shooting dope, running hustles, or stealing outright – Bubbles collected \$50 to \$100 of taxpayer's money for each felon he gave to the police, all of them wanted on warrants and many of them escapees. Sometimes the cops paid him out of their own pockets" (*Id.*, *id.*).

Mas toda esta focalização na personagem Bubbles não serve somente para ilustrar o comprometimento da série com o real; também é da sua boca que sai talvez a mais bem conseguida predicação meta-narrativa de *The Wire*: quando Bubbles se oferece para ser informador da polícia depois de o seu amigo Johnny Weeks (Leo Fitzpatrick) ter sido espancado

pelos peões de Avon Barksdale ao tentar adquirir droga com dinheiro falsificado (1.01). Bubbles torna-se então num elo de ligação fundamental – *wire?* – da polícia às ruas que o detective Leander Sydnor (Corey Robinson) terá de calcorrear disfarçado de toxicodependente, de modo a obter provas contra o gangue. Assim, aquando da preparação para a compra de droga, Bubbles está presente no momento em que Sydnor aparece disfarçado de *dope fiend*:

Sydnor: I ain't showered in two days, I ain't shaved in four. Right now, I am one ripe, nasty son of a bitch.

Greggs: Hey, Bubbs. What do you think?

Bubbles: This your man?

Greggs: Yeah. Is he low-bottom enough for you?

Bubbles: Clothes is tore down enough, but he could use a little bit more stains, more dirt. What's this here, man?

Sydnor: It's my wedding ring.

Bubbles: (Laughing) Shit, you married to the needle, boy. That shit been pawned off, if you for real. It's a dead giveaway. You could stand to lose about 20 pounds, some yellow in your teeth, flesh bleeds on your hands.

Sydnor: So maybe I should go out and shoot up  
dope for a year or two. Come back when  
I can carry the look off?

Bubbles: I'm just sayin', man. The more tore down  
you look, the better. Down them towers  
they gonna check everything.

Sydnor: What about the shoes? I know you ain't  
got no problem with the shoes, fucked up  
as they are.

Bubbles: Let me see the shoes, man. See? You  
walking down them alleys of the projects  
you stepping on dead soldiers.

Greggs: Dead soldiers?

Bubbles: Yeah, empty vials. You can't walk down a  
Baltimore street without that shit  
cracking underneath your feet. You want  
to know if a fiend is for real, check the  
bottom of his shoes. Okay? (Showing his  
own shoes) Have him dance on some  
empties before we go out there (1.03).

Para além da extensão da cena, uma das inultrapassáveis  
dificuldades com que nos deparamos numa exegese sobre  
narrativas televisivas ou cinematográficas foi identificada por  
Dana Polan: "In fact, my quoting of the dialogue can't convey

the qualities of acting, pacing, and composition that pervade [a particular] scene . . . , which are difficult to distill using our available vocabularies of aesthetic discernment" (2009: 51). De facto, as palavras falham ao tentar descrever uma linguagem com uma gramática própria: a cena a que aludi é extremamente rica em pormenores, como por exemplo o olhar sempre atento e inquisitivo de McNulty, a autoridade e atenção com que Bubbles é premiado na sua incontornável satisfação contida, a incredulidade da detective Shakima Greggs (Sonja Sohn) perante a eficácia do seu informador, e o orgulho ligeiramente ferido de Sydnor por não ter previsto todas as possibilidades no seu disfarce. Existem aqui duas interpretações que podem ou não ter sido compreendidas pelos polícias: a primeira, a distância irremediável que os separa de um submundo do qual muito pouco sabem, e a segunda, a necessidade de um bom informador para realizarem trabalho policial de qualidade. Mas, como foi já referido, esta cena merece particular atenção pela revelação dos próprios métodos de construção ficcional em *The Wire*, em que, mais uma vez, *all the pieces matter*, ou seja, nenhum detalhe pode ser descurado se a narrativa pretende efectivar um efeito de real: é como se, nesta cena específica, a composição narrativa e a caracterização da personagem Bubbles fossem o epicentro da retórica realista que a série pretende assumir.



Um outro exemplo de composição verosímil envolvendo a personagem de Bubbles surge no episódio em que Marlo Stanfield (Jamie Hector), futuro detentor do trono de Avon Barksdale, faz a sua aparição na série (3.01): descuidadamente, Bubbles e Johnny Weeks deixam escapar um carro de supermercado numa descida íngreme, indo embater num veículo pertencente a um dos capangas de Marlo. O dono aponta uma arma à cara de Johnny Weeks, e, ao sair de casa, Marlo diz-lhe com frieza, olhando ora para um lado, ora para outro: "Do it or don't, but I got someplace to be". O capanga hesita, e diz a ambos: "You gotta pay something, anything. There be a principle here", ao que Johnny Weeks responde: "If we had a dime, you'd have a dime." Na cena seguinte, o espectador vê ambos os toxicod dependentes a empurrar o carro de supermercado repleto com um aquecedor e pedaços de metal, mas com uma pequena diferença: estão ambos sem calças. A sua humilhação foi o pagamento coercivo pelos danos no jipe. Sobre essa brevíssima cena, Andre Royo afirma: "The producers never saw me without my pants. My legs are in good shape and huge. I told [the director] that if a junkie is carrying around radiators all day, he might have some legs on him, but they still didn't think it looked right so I just walked through the scene fast" (*Apud* Alvarez: 96). Claro que todo este empenho e minúcia possui um lado obscuro:

After the day's shooting was over, however, Andre would clean up, change his clothes and hop in a car. A Teamster would drive him back home, leaving Bubbles behind until the next day's call. 'The junkies would see that and it would hurt them,' said Royo. 'One of them said, *I wish it was that easy*'" (*Id.*, 91).

Afinal – reformulando a afirmação de Žižek citada no segundo capítulo –, nem todos necessitamos da desculpa da ficção para encenar aquilo que realmente somos, talvez porque alguns de nós saibam demasiado e penosamente bem aquilo que efectivamente são e serão. Assim, a frase de Bubbles "It's a thin line between heaven and here" (1.04), numa alusão às ruas de Baltimore devastadas pelo crime e pelas drogas, pode surgir como a suprema perversidade ficcional, quando dita pelo *actor* que todos os dias despe as roupas arruinadas da personagem. Perversa ainda é, quando ouvida por aqueles que, numa *suspension of belief*, não encontram pertinência para uma encenação que, embora afirmando alguma da sua visibilidade, lhes devolve o olhar onde reside o peso esmagador da sua derrota. A este respeito, Sonja Sohn, a actriz que dá vida à detective Shakima Greggs, afirmou, numa entrevista em 2004:

"I felt guilty, especially the first season," said Sohn, who grew up in subsidized housing at the south end of Newport News, Virginia. "It reminded me too much of

home. . . . To go into it playing a cop when I grew up seeing the cops as an oppressive force who never brought order, who I never saw help anybody, that's where my resentment comes from. I grew up torn between watching some pretty fucked-up shit go down in my own house or calling the cops, who calmed things down and left. . . . This stuff needs to be divulged, but it still ends up being entertainment, and that bothers me. . . . If it's going to be entertainment, *The Wire* is the best choice for it" (*Apud* Alvarez: 47-8).

Claro que um dos principais motivos que entrevejo na argumentação de Sohn é a ineficácia que atribui à ficção quando confrontada com uma realidade penosa, imóvel: talvez seja por isso que a actriz se refere depreciativamente a *The Wire* como *entretenimento*. Este será proventura mais um exemplo de um sintoma que já referi, a impossibilidade de acreditar que o que quer que façamos possa efectivar alguma mudança. Assim, a lógica onírica de imobilidade que propus para uma leitura paralela de *The Wire* através da analogia com o pião de Cobb atravessa a fronteira da ficção e assume-se como um sintoma vincadamente pós-modernista, no qual o jogo de xadrez está viciado: os peões saem do jogo sem sequer vislumbrarem um rei que se ausentou, enquanto as restantes peças se digladiam por uma causa que há muito esqueceram.

Se, por um lado, a publicidade à televisão aquando dos seus primeiros passos a estabelecia como "an armchair Columbus . . . on voyages of discovery . . . into exciting new worlds" (Tichi *apud* Campbell and Kean, 1999: 273), num tempo em que esta leitura positiva da tecnologia está localizada no contexto dos mitos fundadores americanos, mantendo paralelamente um sentimento de segurança inerente à casa e ao lar próprio do pós-guerra" (*Id., id.*), depressa se tornou evidente que uma faceta paroquial e *family pleasing* iria perdurar nos seus programas, uma vez que tolda as verdadeiras condições de vida ao apresentar verdades parciais, "a set of omissions, gaps rather than lies, smoothing over contradictions, appearing to provide answers to questions which in reality it evades, and masquerading as coherence (Belsey *apud* Campbell and Kean: 274).

Afirmar que a televisão se tornou no produto capitalista do pós-guerra por excelência é constatar o óbvio, mas por vezes é vital lembrar o que parece evidente, para assim questionarmos a ideologia oculta da sua actuação (Maltby and Craven *apud* Campbell and Kean: 274):

If television has always been central to the home and represented it through its programmes, it has also been controlled precisely because it was seen within the very specific space of the home with all its associations of family,

identity and origins. . . . Once again, the media has traversed [the] seeming contradictions and been cautious, if not conservative, in its images of the home. Its mediation of the home tended to reinforce a precise set of values and beliefs that were firmly rooted in traditional patterns of family, home, gender, class and race. In this regard, television guards its own myths of family and resists any representation which is too extreme, problematic and controversial (Campbell and Kean: 275).

É curioso constatar que foi no mesmo ano em foi publicada esta edição do livro de Neil Campbell e Alasdair Kean que *The Sopranos* surgiu como a aclamada ficção sobre uma família disfuncional, que ironicamente tenta emular os valores familiares tradicionais promovidos pela televisão a que ambos os autores se referem. Mas é através desta análise – que nos dias de hoje pode parecer algo redundante – que talvez possamos encontrar o efeito de *sensação real* que *The Wire* sugere: é pela contínua contradição e subversão dos valores tradicionais cautelosamente mantidos pela programação televisiva em geral que esse efeito de real opera no espectador. Por outras palavras, se a televisão oferecia – e continua a oferecer – uma versão utópica do próprio mundo dos espectadores – sendo esta utopia um lugar de maior energia e mais abundância do que o *mundo real*, em que os conflitos e os problemas são mais transparentes e intensos

(Maltby and Craven *apud* Campbell and Kean: 274) – *The Wire* é uma deflação desse mundo colorido e imediato a que os espectadores se habituaram. É como se a perversidade dessa utopia hiper-realista fosse a de ocultar a sua sintomática tendência para o que é monocromático e maniqueísta nas suas infinitas variedades de cores em alta definição. O próprio David Simon possui uma consciência histórica acerca das limitações narrativas televisivas impostas pelo capitalismo:

As a medium for serious storytelling, television has precious little to recommend it – or at least that has been the case for most of its history. What else can we expect from a framework in which the most pregnant moment in the story has for decades been the commercial break, that five-times-an-hour pause . . . ? . . . Where are the tales to reside safely and securely, but in the simplest paradigms of good and evil, of heroes, villains, and simplified characterization? . . . Where but in the half-assed don't-rattle-their-cages uselessness of self-affirming, self-assuring narratives that comfort the American comfortable, and ignore the American afflicted; the better to sell Ford trucks and fast food, beer and athletic shoes, iPods and feminine hygiene products. . . . Until recently, all of television has been about selling. Not selling story, of course, but selling the intermissions to that story. And

therefore little programming that might interfere with the mission of reassuring viewers as to their God-given status as indebted consumers has ever been broadcast – and certainly nothing in the form of a continuing series. For half a century, network television wrapped its programs around the advertising – not the other way around, as it may have seemed to some (*Apud* Alvarez: 1).

No entanto, se o modelo familiar normativo é colocado em questão em *The Wire* através de inúmeras personagens,<sup>21</sup> a maior parte delas confrontadas com modelos tutelares deficientes e/ou inapropriados, ouve-se também um lamento que advém dessa perda incomensurável: pais (semi-)ausentes ou mortos devido ao consumo de droga, como no caso de Wallace, Bodie, Duquan, Michael, Randy, Sherrod e de muitas outras personagens adolescentes com que tomamos contacto, especialmente na quarta temporada. Contudo, a série também propõe que é possível e desejável manter um modelo tradicional de laços familiares e comunitários perante a premente necessidade de mobilidade a que o capitalismo obriga: se hoje as pessoas necessitam de um sentimento de mobilidade e liberdade, desejam ao mesmo tempo um *topos* que reafirme, como sugere

---

<sup>21</sup> O exemplo da adopção de um bebé pela detective Shakima Greggs e a sua companheira Cheryl é um dos exemplos de como *The Wire* explora modelos parentais alternativos.

Eagleton, uma pertença e uma consciência de tradição (31).

Voltando a *The Wire*,

Through [a] repetition of the inherent conflicts between corporate economies and the maintenance of traditional modes of social organization, which structure much of the five-season arc of *The Wire*, the show's creators emphasize the significance of the familial and communal traditions that Avon Barksdale, Frank Sobotka and . . . Slim Charles represent as sources of potential resistance to the divisive practices of contemporary capitalism (Lucasi, 2009: 148).

Se a televisão continua a promover narrativas que legitimam o bem-estar de alguns à custa da invisibilidade de muitos, e se hoje pretendemos ver no mundo da internet um espaço alternativo, liberto dos constrangimentos inerentes a essa programação televisiva, convém lembrar que para todas as exceções há sempre uma outra exceção que retoma a norma: ao querer enviar a alguns amigos, através do sítio *You Tube*, uma celebrada cena de *The Wire*, em que os detectives Jimmy McNulty e William "Bunk" Moreland (Wendell Pierce) tentam descobrir novas pistas num assassinato que supõem estar relacionado com o gangue de Avon Barksdale (1.04), descobri que não só existia uma versão censurada da cena (que julgo ter sido entretanto eliminada), como também é impossível aceder ao



vídeo se não possuímos uma conta do sítio em que asseguramos a nossa maioria. Pode então ler-se: "Para visualizar este vídeo ou grupo, confirme que você tem 18 anos ou mais ao fazer login ou inscrever-se. Para evitar conteúdo potencialmente impróprio, active o Modo de Segurança do *YouTube*".<sup>22</sup> Com este exemplo não pretendo discorrer sobre decisões institucionais que pretendem decidir uma idade adequada para visualizar determinados conteúdos, mas antes perceber como o coloquialismo usado entre as personagens constrói sub-repticiamente uma verosimilhança que é sustentada através da ausência de constrangimentos linguísticos. A cena em questão é brilhante no uso minimalista da linguagem e no trabalho de câmara: as imagens, através da montagem, revelam tudo o que os espectadores necessitam de saber, enquanto as profanidades usadas pelos detectives são uma transacção verbal *reductio ad absurdum*:

The five-minute scene offers no explanation for itself beyond the physical activities of the detectives as they address the crime scene and the almost continuous use of the word 'fuck' in all its possible permutations – an insider's homage to the great Terry McLarney, a veteran Baltimore murder police who once predicted that Baltimore cops, in their love of profanity, would one day achieve a

---

<sup>22</sup> <<http://www.youtube.com/watch%3Fv%3DLN5eYFH8HZ8>>. Acedido a 29 de Dezembro de 2011.

new and viable language composed entirely of such (Simon *apud* Alvarez: 20).

Mas talvez as inúmeras profanidades surjam também como resistência a uma linguagem institucional politicamente correcta: além de ser o espaço vital de ilusão de liberdade, ao povoar inúmeras cenas com personagens cujas narrativas perturbadoras resistem à compartimentalização do discurso político, *The Wire* dificulta o projecto de Baltimore de se reconstruir através de uma retórica e uma linguagem cuja inadequação e distanciamento da população serve somente para articular a inaptidão das instituições (Alff, 2009: 25). Um exemplo perfeito desta linguagem institucional que se tornou numa paródia de si própria é subtilmente descodificado pelo jornalista Bill Zorzi, presente numa conferência de imprensa do Presidente da Câmara Carcetti:

Carcetti: I have seen what drugs have done to  
Baltimore. Drug dealers do not just  
destroy individuals. They destroy families.

Zorzi: (Whispering) Don't forget about the  
communities.

Carcetti: They destroy entire communities (5.09).

Uma outra análise permite-nos perceber que, através deste coloquialismo aparentemente verosímil, está uma técnica narrativa que pretende desvanecer todos os traços de autor.

Este autor invisível – conceito que me foi sugerido pela leitura de um artigo de David Murray –<sup>23</sup> guia-nos imperceptivelmente pelos diálogos mantidos entre as personagens num quotidiano amiúde banal, no qual, tal como em *The Sopranos*, a comida, a bebida e a hiper-masculinidade permeiam as vidas ficcionais dos peões, estivadores, detectives e políticos. Esta suposta irrelevância narrativa composta por elementos anti-dramáticos aproxima indelevelmente o espectador às personagens, tornando-as humanamente plausíveis, no intrínseco reconhecimento das necessidades básicas de ambos. São inúmeros os exemplos de cenas passadas em bares, onde a bebida e a sexualidade se misturam, privilegiando ora um espaço de entretenimento onde as anedotas e as histórias de tempos idos reinam – particularmente na segunda temporada –, ora um local de fuga às frustrações profissionais e/ou pessoais. No entanto, é a partir de um bar abjecto e solitário que o Grego controla a distribuição de droga e o tráfico humano para Baltimore, tal como Avon Barksdale o faz, em modestas divisões por diversos locais da cidade. Estes são espaços benignos que pretendem desarticular o capital que acumulam de qualquer contexto opulento que denuncie a sua ilegitimidade, evocando assim o anonimato e a reclusão dos capitalistas que procuram

---

<sup>23</sup> David Murray, "Reading the Signs: Detection and Anthropology in the Work of Tony Hillerman" in *Criminal Proceedings: The Contemporary American Crime Novel*. London and Chicago: Pluto Press, 1997.

um espaço desprovido dos perigos e da azáfama quotidianos por eles promovidos. Os restaurantes são também outro espaço para a confraternização, mas também denotam fractura social: os dois exemplos mais flagrantes de inadequação e de uma tomada de consciência de classe são o de D'Angelo e Donette (1.05) e dos alunos que Howard "Bunny" Colvin convida para jantar (4.09). Os restaurantes são ainda lugares para manobras políticas – por exemplo, os vários encontros do ainda vereador Thomas Carcetti com o comissário Ervin Burrell –, sugerindo que a política não se faz dentro das instituições, mas em lugares destituídos de qualquer simbolismo governativo, portanto sem qualquer arquitectura que sugira um rigor ético e moral. Mas mesmo que esses edifícios institucionais – como o da Câmara Municipal – sugiram uma memória que em tempos elevou Baltimore a uma grande cidade,<sup>24</sup> podemos presenciar a degeneração desse mito quando o ex-detective Thomas "Herc" Hauk surpreende a assistente de Clarence Royce a fazer sexo oral ao Presidente da Câmara (4.02). Depois de fechar a porta apressadamente, Hauk contempla silenciosamente os retratos pictóricos expostos no corredor da Câmara Municipal, todos eles ilustrando personalidades com uma expressão imortal de grandiosidade. O paralelo com Bill Clinton é talvez a interpretação menos interessante; o que devemos retirar da

---

<sup>24</sup> V. "Yesterday's Tomorrow Today: Baltimore and the Promise of Reform", de David Alff.

cena é que o retrato pictórico de um Clarence Royce circunspecto e respeitável irá também decorar o corredor de políticos ilustres que o tempo entretanto mitificou.

Como testemunho da impenetrabilidade do vernáculo usado nas ruas de Baltimore, o livro *The Wire: Truth Be Told* tem a gentileza de incluir um extenso glossário. Como afirma Oliver Burkeman, "it's part of the admission to Simon's worlds, both fictional and non-fictional, that you'll have almost no idea what's going on for the first few episodes . . . Turning on the subtitles will help you only marginally with the Baltimore-speak of *The Wire*" (*Apud* Busfield and Owen, 2009: 245). A personagem de Felicia "Snoop" Pearson (a atriz tem o mesmo nome) é um caso particularmente interessante por ser quase impossível perceber o que diz devido à sua pronúncia cerrada: o uso das legendas talvez seja a alternativa possível, mesmo para os espectadores cuja língua materna é o inglês. Felicia Pearson, uma assassina pertencente ao gangue de Marlo Stanfield, é em parte baseada na recém-atriz que em 2004 foi convidada para integrar o elenco da série; tinha saído da prisão quatro anos antes, condenada por *second-degree murder*.<sup>25</sup> Se Sonja Sohn via em

---

<sup>25</sup> Second-degree murder is ordinarily defined as 1) an intentional killing that is not premeditated or planned, nor committed in a reasonable "heat of passion" or 2) a killing caused by dangerous conduct and the offender's obvious lack of concern for human life. Second-degree murder may best be viewed as the middle ground between first-degree murder and voluntary manslaughter  
<[http://criminal.findlaw.com/crimes/a-z/murder\\_second\\_degree.html](http://criminal.findlaw.com/crimes/a-z/murder_second_degree.html)>.  
Acedido a 2 de Janeiro de 2011.

*The Wire* uma faceta de *exploitation*, Pearson apenas avistou uma oportunidade que sentiu que tinha de aproveitar.

In real life she was still dealing in hard drugs so she had a foot in two worlds, and the experience was disorienting. "I wake up in the morning," she writes of that period in her memoir, *Grace After Midnight*, co-authored with David Ritz, "get dressed, leave my work on the block to walk into a world about make-believe work on the block (*Id.*, 188-9).

A ironia suprema da sua história convida a um paralelismo com a própria série, no qual o esbatimento das fronteiras entre a ficção e o real é engenhosamente explorado: se a inexperiência de Pearson como atriz poderia ser impeditiva para um desempenho eficaz, talvez seja a proximidade que mantém com o submundo do tráfico de droga que se torna numa mais-valia para que a distinção entre a personagem e a atriz seja ofuscada, como se a não-interpretação fosse o desempenho mais adequado.

Mas, além de Reginald "Bubbles" Cousins e Felicia "Snoop" Pearson, outras personagens foram baseadas em pessoas reais: um dos casos mais evidentes é o do político Thomas Carcetti (Aidan Gillen), uma reencarnação ficcional de Martin O'Malley, que, em 1999, venceu a nomeação democrata para Presidente da Câmara de Baltimore: "So surprising was O'Malley's win that

the *Washington Post* recorded the event with this politically incorrect headline on its front page: 'White Man Gets Mayoral Nomination in Baltimore'" (Zorzi *apud* Alvarez: 277)

Como David Simon nos dá conta, é através das suas experiências pessoais como jornalista do *Baltimore Sun*, e Edward Burns, detective do Departamento de Homicídios (*Apud* Alvarez, 2009: 48) este, mais tarde, também professor numa escola pública em Baltimore, que muitas das narrativas e consequentes personagens emergiram: "Most of Season One came from the Little Melvin Williams and Lamont 'Chin' Farmer case. . . . The murder that left the girl [answering a tap at the window] dead in episode four – that all came out of the Williams investigation" (Burns *apud* Alvarez: 48). Melvin Williams, detido pelo próprio Edward Burns e libertado da prisão em 2003, acabou por interpretar o pregador conhecido como The Deacon, desde a terceira temporada até ao final da série. A personagem Avon Barksdale possui semelhanças com o traficante Warren Boardley, um ex-pugilista condenado a uma pena de prisão de quarenta e três anos após uma investigação policial de dois anos por Edward Burns, Harry Edgerton e diversos agentes federais: "Boardley also staked his reputation on primacy in the high-rises, and, much like the Barksdale crew, his organization attracted police attention not for drug traffic but the bodies that fell over his insistence on monopoly (Simon *apud* Alvarez: 51). Existem

outras personagens por detrás das quais se escondem histórias reais, uma vez que a quarta temporada se baseia na experiência pessoal de Burns enquanto professor, e a quinta, na de Simon enquanto jornalista. Em relação à narrativa sobre os bastidores da política, o veterano jornalista William F. Zorzi Jr., que durante anos foi o responsável pela cobertura mediática da *General Assembly*, em Annapolis, descreve o seu envolvimento criativo na série da seguinte forma: "I see my job to make it as accurate a portrayal of city and state politics as possible . . . , not just the machinations of what makes the city move, but the very real things that happen in the course of a citywide election" (*Apud Alvarez: 207-8*). *The Wire* pode então ser entendido como o espaço de memória dos seus criadores, em que o passado recente de Baltimore parece persistir teimosamente imóvel, se exceptuarmos as implosões que destroem esse espaço de memória e que servem como promessas inanes de mudança.

Todas estas técnicas narrativas fazem de *The Wire* uma experiência visceral, próxima de uma *sensação verdadeira*. No entanto, a subtileza de outros métodos pode parecer menor por permanecer contida na construção de um todo coerente.

Desde o primeiro episódio que há uma ausência total de *incidental music*, ou seja, de música que reafirme ou suavize a tensão dramática de uma cena. Além da música do genérico, o que se ouve são os sons do dia-a-dia, em que diversas canções



surgem através de rádios ou de locais em que são parte integrante da atmosfera. A exceção surge na conclusão de cada temporada, na qual a montagem percorre as variadas personagens através das ruas e das instituições da cidade com uma música distinta que cala qualquer outro som: esse é o momento de intrusão, no qual o espectador volta a tomar consciência da ficção, talvez por ser exactamente esse o instante que preconiza a irrealidade e a quietude funcional da cidade. Como diz o vereador Carcetti perante a alegada ineficácia da Câmara Municipal em proteger testemunhas, "Every day I wake up in a city that ain't" (4.02).

Ao longo da série, vamos testemunhando que *The Wire* é anti-climático na conclusão dos episódios, nunca promovendo a ansiedade gratuita pelo episódio seguinte,<sup>26</sup> além de a narrativa nunca ser episódica, ou seja, de evitar qualquer resolução que satisfaça temporariamente os espectadores. A complexidade narrativa faz com que cada nova temporada nunca abandone determinadas linhas narrativas seguidas anteriormente: por exemplo, a morte de D'Angelo, na segunda temporada, vai desempenhar um papel preponderante na terceira, apesar de existirem exemplos mais subtis, que apenas o espectador totalmente comprometido com a série poderá vislumbrar.

---

<sup>26</sup> A exceção talvez aconteça no episódio 1.10, em que a detective Gregg é alvejada.

Mas a transgressão – ou subversão – narrativa explora os seus limites quando confronta o espectador com a perda ou ausência de personagens que pareciam vitais para a sua hipotética continuidade, além da ligação emocional que havia sido estabelecida através das cenas anti-dramáticas que já referi. O assassinato cruel de Wallace, pelos seus amigos Bodie Broadus e Malik "Poot" Carr, foi talvez o primeiro momento em que a narrativa de *The Wire* sugeriu que muitas das suas personagens relevantes iriam tornar-se *disposable commodities*, revelando que a eficácia temática da série está acima das suas personagens. A morte de D'Angelo na prisão foi outro momento semelhante, mas cujos efeitos marcaram uma parte considerável do drama durante a terceira temporada; o assassinato de Russell "Stringer" Bell (Idris Elba) levou Andre Royo a comentar: "I thought for sure we'd be cancelled after that. . . . Once you kill Stringer Bell, the party over. But the story was bigger than Stringer" (*Id.*, 263); a ausência quase completa do detective James McNulty – tido por muitos como a personagem principal – na quarta temporada, quando a personagem tenta manter uma vida familiar estável ao sair da *Major Case Unit* para patrulhar as ruas de West Baltimore; ou ainda o assassinato de Bodie, na sua própria esquina, por Marlo Stanfield temer que colaborasse com a polícia. De facto, como referido por Potter e Marshall, há demasiadas histórias e personagens; no contexto de um único

protagonista numa estrutura narrativa de três actos, a maioria dos espectadores não aceitaria a interrupção da linha narrativa principal em nome do desenvolvimento das personagens, como defende Ted Nannicelli, que acrescenta:

But, ironically, what may strike some viewers as the more plot heavy complex narrative structure of *The Wire* gives the show the freedom to explore character in more depth because it forces viewers to change their narrative expectations as they realize that the show creates a vast and complex social network (2009: 198).

É conhecido o desdém de David Simon pelo espectador comum: "Fuck the average viewer", disse o criador de *The Wire* no programa Culture Show da BBC2, em 2008. Talvez o único exemplo de uma concessão narrativa surja no primeiro episódio (1.01), em que assistimos ao único *flashback* em sessenta episódios: por ser o episódio-piloto, os executivos da HBO insistiram que uma breve imagem de uma das testemunhas de acusação contra D'Angelo Barksdale fosse incluída no momento em que aparece morta, no fim do episódio, receando que os espectadores sofressem de amnésia anterógrada. O fascínio de Simon pela verosimilhança atravessa todos os quadrantes da narrativa, e a sua *hubris* – tal como a de muitas personagens na série – é evidente quando criticado pelo tom amargo em *The Wire*. Em 2008, o jornalista Mark Bowden, no *Atlantic Magazine*,

afirmou que ". . . his shows' unremitting pessimism distorts a world where some people do defeat the crushing force of social institutions" (*Id.*, 248). Simon, visivelmente irritado pela hipótese proposta pelo jornalista, respondeu:

This premise that *The Wire* wasn't real because it didn't show people having good outcomes in West Baltimore... I don't know what to tell him. We didn't spend a series in a cul-de-sac with people barbecuing; it was the story of what's happening at the bottom rungs of an economy where capitalism has been allowed free rein. And if he's telling me it's not happening, I want to take his fucking entitled ass and drive him to West Baltimore and shove him out of the car at Monroe and Fayette and say: "Find your way back, fucker, because you've got your head up your ass at the Atlantic" (*Id.*, *id.*).

Talvez o excessivo zelo de Simon em mostrar uma cidade corrompida e destruída pela imobilidade seja também a sua derradeira narrativa de afecto: no último episódio da série (5.10), quando o detective McNulty volta para Baltimore depois de ter ido buscar o sem-abrigo que tinha propositadamente escondido numa instituição em Richmond, pára o automóvel para vislumbrar o contorno da cidade – enquanto a montagem final proclama a degradação inalterada de Baltimore – e diz: "Let's go home."

Esta última frase de *The Wire* é talvez uma reformulação mais lacônica daquela que Dorothy, em *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939), repete, antes e depois de acordar do seu sonho: "There's no place like home". Para nós, espectadores, resta-nos a certeza de que, apesar de McNulty voltar para onde pertence, ele jamais acordará do pesadelo que é reviver todos os dias a frustração de habitar uma cidade obstinadamente imutável, onde inúmeras personagens vão ocupar o espaço desabitado por outras que entretanto sucumbiram: o jovem Michael Lee torna-se numa versão de Omar Little, Duquan Weems segue o caminho de auto-destruição de Reginald "Bubbles" Cousins, o detective Leander Sydnor rompe a hierarquia policial da mesma forma que James McNulty havia feito. O vórtice completa a sua rotação, como o tornado que um dia levou Dorothy a um mundo onírico. Por quanto tempo continuará o pião de Cobb a rodar?

#### IV. O FLÂNEUR DISTANTE

A minha viagem até Baltimore foi somente através de *The Wire*. Eu, um *flâneur* a 5686 quilómetros de distância, que, tal como Steve Rose, tenho hoje mais do que uma vaga ideia a que locais me dirigir para comprar heroína, embebedar-me com polícias e até para esconder um cadáver (Rose *apud* Busfield and Owen, 131), entendo a experiência urbana em *The Wire* perfeitamente contextualizada no paradoxo ilustrado por diversos poetas do século XVIII, em que vemos surgir a ambivalência do aplauso e do horror perante o triunfo inevitável das metrópoles. Essa é a génese da alienação fascinada do *flâneur* do século XIX, "observing consciousness as it moves about in the city . . . , recording scenes and the experience of the encounter" (Buell, 2001: 88-9), entrevendo relacionamentos ténues e descontínuos, semelhantes aos que T.S. Eliot tão bem soube ilustrar em *The Waste Land*. Um dos exemplos que Lawrence Buell sugere é um excerto de *Trivia*, de John Gay, no qual o poema não consegue imaginar um caminhante a desfrutar impunemente o seu passeio (*Id.*, 88). A partir desse texto, o crítico reconhece a antecipação da formulação clássica da experiência urbana na teoria sociológica do início do século XX

(*Id., id.*),<sup>27</sup> que não tem apenas consciência de encontros imediatos e relacionamentos fugazes, mas que, mais tarde, se torna na representação cultural fundamental da cidade ocidental como *topos* de isolamento do indivíduo ". . . in a city itself felt to be unreal or hostile [that] has been seized on by some students of city writing as a master key" (*Id.*,106). Se, para muitos *flâneurs*, a urbe era vista somente como um espectáculo em que o distanciamento e a possibilidade de fuga perpetuavam um sentimento sobranceiro de classe social e nunca como um lugar reconhecidamente habitável (*Id.*, 89), hoje não há como escapar desses supostos perigos e encontros fugazes com o Outro, a não ser através de comunidades fechadas, feitas à medida daqueles que investem numa invisibilidade luxuosa. Nesta perspectiva, a concepção urbana em *The Wire* é, na sua superfície, bastante comum, talvez porque, de facto, muitos espaços citadinos ocidentais permanecem imersos na contradição entre, por um lado, um movimento (elitista) de reabilitação cidadina, como o último capítulo de uma longa tradição de utopias urbanas (*Id.*, 85) e, por outro, uma imobilidade que advém dos poucos recursos materiais de muitos. Esta irremediável distância social no espaço urbano é admiravelmente formulada no quinto

---

<sup>27</sup> A este propósito, Buell cita uma síntese clássica do sociólogo Louis Wirth: ". . . a series of tenuous segmental relationships superimposed upon a territorial base with a definite center but without a definite periphery and upon a division of labor which far transcends the immediate locality and is world-wide in scope" (*Apud* Buell, 2001: 88).

episódio da última temporada: depois de Michael Lee aconselhar Duquan "Dukie" Weems a frequentar as aulas de boxe no pavilhão de Dennis "Cutty" Wise, posto que este não revelava qualquer talento para se defender fisicamente dos peões que constantemente o maltratam, Dukie pergunta ao seu efêmero tutor:

Dukie: What now?

Cutty: I guess what I'm trying to say is not everything comes down to how you handle it in the street. That ain't the only way to be. The world is bigger than that, or so they tell me.

Dukie: How do you get from here to the rest of the world?

Cutty: I wish I knew (5.05).

O que Dukie pergunta não é como chegar literalmente a outro espaço, a outra cidade. Ele procura um outro mundo na própria cidade em que cresceu e que nada tem para lhe oferecer. Dukie, tal como D'Angelo, não possui as competências suficientes para jogar um jogo demasiado complexo para si. Esta procura de outro mundo na própria urbe é o eixo fundamental sobre o qual as personagens em *The Wire* se movem, "as we see [them] continually fail to improve their lives, or to escape the circumstances of their birth" (Potter and Marshall: 4). Se cada



temporada é iniciada com uma cena que pretende estabelecer o seu tema primordial, a razão do assassinato de Snot Boogie – um jovem vigarista que acabava sempre por tentar roubar os lucros alheios dos jogos de dados mas a quem era sempre permitida a participação (1.01) –, é porque "This is America", segundo a resposta de um dos jovens que o conheciam. Assim, a história de Russell "Stringer" Bell é crucial para percebermos o argumento-chave em *The Wire*: se for negado o acesso de um segmento da sociedade às oportunidades tidas como garantidas para muitos norte-americanos, este irá criar formas alternativas que possam criar esse *outro mundo* que tanto desejam, ao mesmo tempo emulando fielmente as estruturas institucionais excepto na sua legitimidade (Alvarez: 265). A desigualdade pluralista é, tal como Christine Bolton nos lembra,<sup>28</sup> o paradoxo irreduzível da cidade americana, algo próximo do conceito de *heterotopia* proposto por Michel Foucault, que, quando aplicado ao espaço urbano, sugere um lugar capaz de justapor num único local diversos espaços, que são em si mesmo incompatíveis (Campbell and Kean: 183). Foi precisamente o desejo de *outro mundo* que fez das cidades um espaço de desigualdade e fractura social irrevogáveis:

[People] nonetheless continued to pour into the cities,  
their partly misplaced belief in the American dream

---

<sup>28</sup> *Apud* Clarke: 10.

apparently undermining any hopes for a viable American socialism, a paradox which is only partly explained by the alternative supports provided by the early possession of the ballot, the rise of the boss system, educational, leisure and reform opportunities, and the many divisions in the working class (Bolt *apud* Clarke, 1988: 27).

Assim, a (i)migração em massa de pessoas para o espaço urbano é a condição necessária para a criação desse paradoxo: a pobreza urbana é a causa da própria pobreza. Vai-se cada vez tornando mais claro que a solução proposta por alguma esquerda liberal não é *demolir todos os muros e deixar toda a gente entrar*; a verdadeira solução é deitar abaixo o verdadeiro muro – não o do Departamento de Imigração – mas o socioeconómico: mudar a sociedade para que as pessoas não procurem desesperadamente escapar ao seu mundo e às suas tradições (Žižek, 2009: 88).

Assim, a legitimidade de querer um *outro mundo* é quase efectivado por Stringer Bell e apenas interpelado por Dukie, este último sucumbindo às drogas que, num passado recente, Stringer Bell traficava. Esta é a ligação fundamental entre as duas personagens, explicitando o falhanço total de uma vida em comunidade, tal Frank Sobotka (Chris Bauer), o sindicalista dos estivadores, o vê: "You know what the trouble is, Brucie? . . . Now we just put our hand in the next guy's pocket" (2.11). Žižek

questiona este individualismo cruel, mantido como essencial na ideologia capitalista:

What if, in endeavouring to control [social] explosions like the one in New Orleans [after the hurricane Katrina] the forces of law and order were confronted with the very nature of capitalism at its purest, the logic of individualistic competition, of ruthless self-assertion, generated by capitalist dynamics . . .? (*Id.*, 81-2).

Como já referi, a história de Stringer Bell permite-nos perceber o desejo premente por *outro mundo*, um sucedâneo legal da destruição que provocou na comunidade através do tráfico de droga; entretanto, enquanto este não é alcançado, esse desejo é alimentado pela sua simulação possível que, no caso de Bell, é a ascensão à legalidade institucional. Assim, depois de uma reunião entre os traficantes de droga de Baltimore, Stringer Bell dirige-se a Shaun "Shamrock" McGinty, que escreve algo, sentado a um canto da sala:

Stringer: Motherfucker, what is that?

Shamrock: The Robert Rules say we gotta have minutes for a meeting, right?<sup>29</sup> These the minutes.

---

<sup>29</sup> *Robert's Rules of Order* é o título abreviado de um livro que contém regras que pretendem ser adoptadas como autoridade parlamentar por uma assembleia <[http://en.wikipedia.org/wiki/Robert%27s\\_Rules\\_of\\_Order](http://en.wikipedia.org/wiki/Robert%27s_Rules_of_Order)>. Acedido a 5 de Janeiro de 2011.

Stringer: Nigger, is you taking notes on a criminal fucking conspiracy? (Takes the pages from his hands) What the fuck is you thinking, man? (3.05)

Esta é uma das muitas cenas hilariantes que a série oferece, mas reveladora de uma absurda aspiração institucional no contexto em causa. Mas o gesto irreflectido de Shamrock provém sobretudo das próprias pretensões de Stringer Bell em se metamorfosear num homem de negócios, afastando-se gradualmente das ruas e frequentando aulas de economia que lhe concedem vaidade intelectual, em contraste com a ignorância que atribui aos peões que controla. O doloroso reconhecimento de si próprio como um mero *gangster* leva-o a almejar algo mais: de facto, a personagem vê na permanente conquista por território no tráfico de droga um mundo brutal de sobrevivência, um mundo ao qual sente que tem de escapar o mais depressa possível; o seu erro fundamental vai ser o de assumir que o mundo empresarial supostamente legítimo é menos sangrento e mais ético, ou, como Marx sugere, "the ethics of political economy are separate from the political economy of ethics" (Read: 133). Numa reunião informal num bar, o senador corrupto Clay Davis (Isaiah Whitlock, Jr.) é obrigado a revelar ao detective Lester Freamon os bastidores da extorsão e da corrupção:

Davis: Once you get a Barksdale or a Joe Stewart on the hook, you want to get deep on they ass. Levy [um advogado igualmente corrupto] will let you get a taste, but he won't let you run wild, 'cause once you get past these motherfucking lawyers, you can really play the pimp. This one time, I had this fellow named Bell hooked up on this Howard Street condo thing. Got him so that he wasn't runnin' his shit past the lawyer... Boy, I tell you, we bled that motherfucker... (5.09)

É irónico que Clay Davis utilize o verbo *sangrar* quando menciona Stringer Bell, em tempos iludido pela lógica predatória que lhe permitiu controlar as ruas de Baltimore através da violência, ou seja, do sangue. A sua ignorância perante um mundo que desconhece – da mesma forma que descrevi os detectives em relação ao submundo, no capítulo III – é a condição necessária para que a sua *hubris* veja apenas distorções, sem nunca conseguir vislumbrar que a violência subjectiva em que cresceu permite a total invisibilidade da violência sistémica: Stringer Bell surge então como vítima da sua hipermetropia, incapaz de recuar perante a sedução da

acumulação de capital, tornando-se ironicamente em mais um corpo que o capitalismo cuspiu, no seu admirável igualitarismo.

As pretensões de Stringer Bell a ascender a uma posição social que esteja mais de acordo com a imagem que projecta para si levam-no a insistir que é o produto que realmente interessa e não o território. Talvez sucumbindo a uma indulgência burocrática que crie uma aparência institucional, Bell conduz as reuniões com os seus peões através de procedimentos despropositados no contexto de uma conspiração criminosa, no qual a linguagem utilizada acaba por trair toda a construção da farsa:

Stringer: We done worrying about territory, man, what corner we got, what project. Game ain't about that no more. It's about product. Yeah. We got the best goddamn product, so we gonna sell no matter where we are, right? Product, motherfuckers. Product. (Slim Charles raises his arm) Chair recognize Slim Charles.

Slim: Chair, our people got to stand somewhere, don't they? I mean, all the product in the world don't mean nothing if you

constantly get your ass whipped for standing on another fool's corner.

Stringer: All right. We had six of the towers on the Terrace, right? All running 24/7, but three of those we gave to Prop Joe to upgrade the package that we was putting out there. Now, how much you think we lost in the deal? All right, the answer is, we made more . . . .

Bodie: Yeah, but how we gonna stand...

Shamrock: (Interrupting Bodie) Yo. Chair ain't recognize your ass, man.

Bodie: (Annoyingly raising his arm) Hoe we gonna stand on some...

Shamrock: (Interrupting Bodie again and making a gesture for him to stand up) Come on, man! (3.01)

É através deste exemplo que talvez possamos perceber o zelo burocrático de Shamrock; ao escrever diligentemente a minuta da reunião, este está apenas a dar continuidade aos procedimentos iniciados por Bell. A *rainha* – Stringer Bell – que se tornou *rei* após o encarceramento de Avon Barksdale – talvez admire a experiência do major Colvin em Hamsterdam, mas não devido à qualidade de vida que esta promove nos outros bairros

sociais de West Baltimore, nem pelo interesse numa redução da taxa de criminalidade, mas sim porque emula o seu próprio ideal sobre o tráfico de droga: "Strictly a business", é a frase que irá dizer ao major Howard "Bunny" Colvin, quando chegar a hora de trair Avon, o rei que entretanto voltou para reclamar o seu trono (Read: 132).

Assim, não é de estranhar que a hierarquia e outras regras consuetudinárias sejam também mantidas no submundo, a par da lógica capitalista que as acompanha: quando o major Colvin toma a iniciativa de criar uma zona em que o tráfico de droga é tolerado (conhecida por Hamsterdam, numa evidente corruptela de Amsterdam), é óbvio que as crianças que serviam como vigias se tornam inúteis; sem pagamento e sem nada que fazer, essas crianças vagueiam livremente pelo caos e pela degradação humana em que Hamsterdam inevitavelmente se tornou. Paralelamente, o comissário Ervin Burrell exige que os seus subordinados apresentem resultados positivos, numa tentativa desesperada de fazer diminuir a taxa de criminalidade. Perante a ameaça de que qualquer dos presentes poder perder a patente se não obtiver os resultados pretendidos pela chefia, o major Colvin murmura: "Faecal gravity." O tenente Dennis Mello, atrás dele, acrescenta: "You beat on the right people and the shit rolls down the hill" (3.05). Esta lógica de construção paralela pode ser testemunhada logo no primeiro episódio da série (1.01): no



momento em que o detective McNulty é repreendido pelos seus superiores por ter mencionado ao juiz Daniel Phelan (Peter Gerety) a existência de um gangue supostamente responsável por muitos dos homicídios em West Baltimore, D'Angelo Barksdale é despromovido pelo tio (Avon Barksdale), depois de ter assassinado um homem, numa disputa relacionada com o tráfico de droga e de ter sido reconhecido por duas testemunhas. Segundo David Simon,

whatever institution you as an individual commit to will somehow find a way to betray you on *The Wire*. Unless of course you're willing to play the game without regard to the effect on others or society as a whole, in which case you might be a judge or the state police superintendent or governor one day. Or, for your loyalty, you still might be cannon fodder – like Bodie. No guarantees. But only one choice, as Camus pointed out, offers any hope of dignity (*Apud* Marshall and Potter: 4-5).

Assim, os temas da burocracia e da hierarquia vão ser omnipresentes durante toda a série, daí que a interdependência e a promiscuidade entre o submundo e as instituições legais surja como inevitável. É esta ligação indelével que o título da série sugere, mas que também pode ser visto como uma premissa meta-ficcional:

The wiretap promised by the show's title and credits didn't even get set up until the seventh episode of the 13-episode first season. So no, the show isn't specifically about wiretaps, any more than it's specifically about drugs or housing projects or dockworkers. But wiretaps do serve as a useful metaphor for what the show hopes to do: As wiretaps provide the cops in *The Wire* a look into a secret world, so does *The Wire* offer us that same look into places most television viewers never see.<sup>30</sup>

É neste aspecto que a série torna os espectadores em *flâneurs* privilegiados, distantes mas oniscientes através de uma narrativa, cujo ponto de vista, segundo Simon, "was that of the insider, the proverbial fly on the wall, and we had no intention of impairing that point of view by pausing to catch up the audience (Simon *apud* Alvarez: 20).

Como Dan Kois afirma, a literalidade do título é concomitante com o tema da escuta, sugerindo que a invisibilidade policial supervisiona a invisibilidade criminosa. Seguindo a argumentação de um artigo de Ryan Brooks, percebemos o lento processo burocrático e a frustração crescente perante a falta de meios para um trabalho policial eficaz. Brooks defende o seguinte: "the show asks us to concede

---

<sup>30</sup> Dan Kois, "Everything You Were Afraid to Ask About *The Wire*" <[http://dir.salon.com/story/ent/feature/2004/10/01/the\\_wire/index.html?pn=4](http://dir.salon.com/story/ent/feature/2004/10/01/the_wire/index.html?pn=4)>. Acedido a 6 de Janeiro de 2011.

that, to be effective, cops should be able to move in secret . . . in order to effect the penalization of criminals like Avon Barksdale" (2009: 73). O autor tenta demonstrar que as regras e as normas institucionais representam uma violência intolerável para todos aqueles que se recusam a cumpri-las, afirmando que a definição de um bom polícia na série privilegia determinadas tácticas de prevenção de crime e de manutenção da ordem sobre outras (*Id.*, 65). Curiosamente, essas *outras* nunca são explicitadas, ou talvez sejam aquelas cuja ineficácia resulte no *circo* que as chefias pretendem, ou seja, droga na mesa para ser fotografada, enquanto a retórica institucional é repetida *ad nauseam*. Segundo esta lógica, os criminosos possuem o direito sacrossanto ao secretismo, tal como é demonstrado em *The Wire*: as crianças-vigia escondem-se estrategicamente perante a visibilidade total do uniforme e do veículo policiais, para depois prevenirem os traficantes da sua proximidade, criando assim o seu espaço vital de impunidade. De facto, é somente devido à *hubris* de Jimmy McNulty que os gangues de Avon Barksdale e de Marlo Stanfield são desmantelados, mesmo que para isso McNulty sacrifique a sua carreira por tentar contornar a hierarquia institucional.

Apesar de McNulty e Omar Little (Michael K. Williams) aparentemente se posicionarem nos antípodas da ordem social, é o desprezo que ambos manifestam pelas instituições que os

torna simétricos. O que Brooks defende pertence ao legado do pós-modernismo, uma ilusão romântica que dá primazia às diferenças e às minorias, assumindo um preconceito irascível relativamente a normas, unidades e consensos, pois acredita que as normas são sinónimo de restrição, algo com que talvez McNulty e Omar concordariam (Eagleton: 15).<sup>31</sup> Claro que esta ilusão é apelativa por conter a rebeldia pueril da arrogância e do individualismo, e é exactamente por isso que ambas as personagens seduzem os sentidos dos espectadores, como que vivendo as histórias de ambas as personagens por procuração. Este é precisamente o motivo do argumento de Žižek que já referi: necessitamos da desculpa da ficção para podermos encenar aquilo que realmente somos. No entanto, se a ficção é completamente necessária, é porque sabemos distingui-la dos constrangimentos inerentes ao real, ou, pelo menos, reconhecer a necessidade de normas e regras que nos aproximem:

It is conventional that child murderers are punished, that working men and women may withdraw their labour, and that ambulances speeding to a traffic accident should not be impeded just for the hell of it. Anyone who feels oppressed by all this must be seriously oversensitive. Only an intellectual who has overdosed on abstraction could be

---

<sup>31</sup> "As Michel Foucault has written, postmodernism 'prefer[s] what is positive and multiple, difference over uniformity, flows over unities, mobile arrangements over systems" (Harvey *apud* Campbell and Kean, 1999: 180).

dim enough to imagine that whatever bends a norm is politically radical (Eagleton: 15).

É convencional encarcerar traficantes de droga, tal como o é perceber que a narrativa da série *intui* – e este é um eufemismo – que afastarmo-nos dessa violência subjectiva é o primeiro passo para que compreendamos o nosso próprio envolvimento num sistema que criou a normatividade da diferença para que nunca possamos vislumbrar um inimigo comum. Claro que a narrativa omnisciente em *The Wire* surge viciada, uma vez que os espectadores sabem sempre que as escutas, mesmo que fraudulentas, se dirigem a criminosos cujos actos destrutivos na comunidade foram por eles presenciados. As escutas em *The Wire* não podem ser confundidas com o *Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism Act of 2001*: a narrativa não oferece espaço para a ambiguidade legal desse instrumento, sendo sempre aprovadas directamente por juízes, mesmo que seduzidos pelo encanto de Rhonda Pearlman (Deirdre Lovejoy), a assistente do procurador estatal.

A ambiguidade de *The Wire* está, afinal, nas questões morais que nos coloca: como explicar a popularidade de Omar Little, um *thief among thieves*, pretendendo estar acima de qualquer constrangimento institucional?

Omar is a fascinating character for a number of reasons, not the least of which is his unexpected collision of identities. A man with a code who also robs and kills, sensitive and openly gay in a hypermasculine black urban subculture, and somehow off the radar while embedded in a surveillance-saturated culture that disproportionately and systematically targets young black men (Doyle *apud* LeBesco, 2009: 219).

Omar é talvez a ilusão de uma recusa institucional, uma personagem estranhamente dotada de recursos intelectuais, materiais e físicos no contexto de verosimilhança da série: na sua tentativa desesperada de assassinar todos os elementos possíveis do gangue de Marlo Stanfield, Omar é emboscado no apartamento de "Monk" Metcalf; a sua única hipótese é saltar do quinto andar. Quando Chris Partlow e Felicia Pearson correm para a varanda para se assegurarem da sua morte, constataam, incrédulos, que Omar desapareceu (5.05). Como mais tarde viria a dizer Stanfield ao calcular a altura da queda, "This is spider-man shit" (5.06). Omar Little é o exemplo dessa ambiguidade que fascina e perturba os espectadores, vivendo entre actos de violência extrema e uma domesticidade afectuosa. É visível o afecto dos autores perante a personagem, colocada estrategicamente à parte de qualquer instituição e de qualquer estereótipo, pois somente assim se pode evidenciar perante o

efeito de real que é produzido na série através de uma disfunção institucional que promove a docilidade dos indivíduos:

*The Wire* is simultaneously very sympathetic in its portrayal of individuals forced into compromising positions by institutions, and very critical of the ones doing the forcing. But although we ought to find the bosses' callousness reprehensible, we can hardly blame them for having internalized the discipline of their institutions by keeping their careers firmly in mind (McMillan, 2009: 62).

A ambiguidade – ou relativismo – moral que a série propõe não advém somente de uma *sensação verdadeira* que nos chega através da nossa onisciência do quotidiano de várias personagens. Se assim fosse, como explicar uma suposta identificação com Bodie no seu lamento a McNulty (4.13), depois de, na primeira temporada, ter assassinado brutalmente Wallace, ter espancado inúmeros viciados e ter mantido uma postura declaradamente intolerante perante os que verbalizam qualquer afecto, vulnerabilidade ou uma puerilidade própria da idade? Se Bodie é apenas mais um peão confrontado com as regras da hierarquia, é também porque a sua *mobilidade* moral ao longo da narrativa – ainda que imerso na imobilidade das esquinas de Baltimore – o transforma numa entidade tridimensional, capaz de uma aprendizagem gradual, que permite ao espectador descortinar a sua violência emancipadora como uma

sobrevivência necessária numa *juvenocracia*. Por outras palavras, um inimigo é alguém cuja história não ouvimos,<sup>32</sup> e, depois de a termos visto e ouvido, percebemos afinal que Bodie não vislumbrou outra escolha se não a de emular os modelos masculinos de violência inerente a uma determinada cultura urbana:

Street culture has evolved what may be called a code of the streets, which amounts to a set of informal rules governing interpersonal public behavior, including violence. The rules prescribe both a proper comportment and a proper way to respond if challenged. They regulate the use of violence and so allow those who are inclined to aggression to precipitate violent encounters in an approved way . . . At the heart of the code is the issue of respect – loosely defined as being treated "right", or granted the deference one deserves (Anderson *apud* Bonjean: 166).

Paradoxalmente, é este código, que viola as regras explícitas da sociedade, que representa o *espírito da comunidade* na sua forma mais autêntica, exercendo uma pressão insustentável sobre indivíduos que são coagidos a desempenhar uma identificação com um determinado grupo (Žižek, 2009:

---

<sup>32</sup> Epígrafe de "Living Room Dialogues on the Middle East", citado de Wendy Brown, *Regulating Aversion: Tolerance in the Age of Identity and Empire*. (Princeton: Princeton University Press, 2006) 1. A este respeito, Žižek defende que "there is, however, a clear limit to this procedure: is one also ready to affirm that Hitler was an enemy because his story was not heard?" (2009: 39).



148). Em contraste com a lei escrita e explícita, esse código obscuro é essencialmente murmurado e/ou decifrado (*Id., id.*) Tanto Dukie como Namond Brice tentam, a certa altura, assimilar a obrigatoriedade silenciosa deste código, mas ambos falham na incapacidade que sentem em seguir certos preceitos coercivos através de rituais que provêm a sua masculinidade e, conseqüentemente, a sua posição hierárquica no grupo. No caso de Namond, a linguagem violenta que amiúde utiliza serve para esconder a inaptidão física e a distância moral perante as leis consuetudinárias do mundo das ruas. Mas Namond possui uma herança agnática que lhe retira qualquer possibilidade de encetar a sua personalidade: o seu pai, Roland "Wee-Bey" Brice (Hassan Johnson), foi um violento *soldado* do gangue de Avon Barksdale, condenado a prisão perpétua depois de ter confessado vários assassinatos, alguns dos quais fora da sua responsabilidade, mas que serviram para proteger outros membros do gangue. Tal como Bodie, este *semper fidelis* soldado paga o preço elevado que a hierarquia exige. A mãe de Namond, De'Londa (Sandi McCree), exige que o filho se comporte como um *homem*, que os sustente a ambos através da venda de droga.<sup>33</sup> Depois de Namond ter sido roubado por Kenard (Thuliso Dingwall),

---

<sup>33</sup> Esta personagem é talvez a que mais se assemelha no seu Superego castrador à falecida mãe de Norman Bates em *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960).

De'Londa exige que o filho cumpra o código das ruas, mas Namond prefere uma abordagem mais diplomática:

De'Londa: This how you pay me back for all the love I showed? Shit, I been kept you in Nikes since you were in diapers.

Namond: What he done got him locked up.

De'Londa: That's right. Wee-Bey walked in Jessup a man, and he gonna walk out one. But you out here, wearing his name, acting a bitch! Aw, look at you, crying now (4.12).

De'Londa transforma o amor familiar numa obrigação contratual, ao mesmo tempo salvaguardando os seus interesses pessoais através da retórica obscena da dívida material desmedida que Namond tem para com ela. Mas o rapaz chama a atenção para a inerente contradição do contrato: se continuar a exercer actividades ilegais será provavelmente preso e, conseqüentemente, incapaz de providenciar o sustento que a sua mãe exige (Marshall, 2009: 158). Apesar de tudo, Namond vai ser capaz de alcançar *esse outro mundo*. Depois de ser expulso de casa pela mãe, Colvin vai falar com Wee-Bey à prisão:

Colvin: Your Boy... is smart and funny and open-hearted, and he got some flex in him. And I didn't see it at first, 'cause he was always acting out, always full up of

corner talk, you know, just talking shit to hide himself. But he could go a lot of places and do a lot of things in his life, be out there in the world in a way that didn't happen for you and me . . . The West Side we knew... it's dead, man. You know, people in the game nowadays... I mean, it's a whole different breed. No code, no family, and damn sure no respect. You send Namond out on the corner now... I'm giving him maybe one, two years before he down at the morgue. And maybe, if you're lucky, up here with you.

Wee-Bey: Maybe, maybe not. That's the game.

Colvin: I'm talking about Namond here, Mr. Brice. He's a lot of things, a lot of good things. Before you know, he might surprise all of us given half a chance, but he ain't made for them corners, man. I mean, not like we were . . . You know your son. It's in your hands, man.

Wee-Bey: You asking too much.

Colvin: Yeah, but I'm asking. (4.13)

É a própria consciência desse *outro mundo* possível para o filho que faz com que Wee-Bey autorize a custódia do filho ao ex-major. Assim, o lar de Colvin representa a oportunidade de Namond ter uma figura paterna presente, mas mais importante no argumento da narrativa, a possibilidade de viver com uma figura materna apropriada/adequada (*Id.*, 159). Esta conclusão esperançosa surge nos antípodas da do seu amigo Randy Wagstaff (Maestro Harrell): perdendo a mãe de acolhimento num incêndio, a personagem retorna a uma instituição, apesar dos esforços do sargento Ellis Carver. "How about if I take him? As a foster parent", pergunta Carver. A assistente social responde: "The screening process takes three to four months. The child can't be in your custody, sergeant. He needs to come back under our supervision per the juvenile order" (4.13). Namond, acolhido sem a interferência de qualquer instituição, pode finalmente ser quem é: tornou-se *real*. Por outro lado, Randy, ao chegar à instituição, é imediatamente atacado por vários rapazes, por crerem que ele é um delator. Esse é o momento em que a personagem compreende que terá de assumir o modelo masculino estereotipado da violência urbana para poder exigir respeito. Um ano mais tarde, William "Bunk" Moreland visita a instituição e depara-se com um rapaz transformado, cínico e conformado, violento para com os mais indefesos. Randy, ao dar continuidade aos códigos subjacentes a essa masculinidade

estereotipada, torna-se tragicamente espectral ao ser *des-feito*. A indiferença do poder institucional venceu.

Destas histórias emerge uma conclusão simples: a violência codificada não só é necessária como garante um lugar hierárquico vital, em determinados contextos. É talvez esta violência ritualizada e mecanizada que surge como fundamentalmente *irreal*, plena de uma lógica onírica que, tal como o pião de Cobb, é tão previsível na sua constante circularidade que cria a ilusão de uma imutabilidade árida. Apesar de tudo, ainda há espaço para o *real* na imobilidade onírica da cidade: Namond, Bubbles e Cutty são os três exemplos que evidenciam um afastamento efectivo da imobilidade que os convocava à obscena exclusividade ritual de pertença a um grupo.

É precisamente neste ponto que julgo conveniente alargar esta noção de violência codificada a um contexto em que a aleatoriedade da palavra *dita* ou pressuposta é supostamente anulada perante a lei *escrita*. No entanto, a violência policial em *The Wire* é indissociável de uma ritualização da violência semelhante àquela que as personagens tentam dominar:

Hauk: We're dancing around with this motherfucker, typing shit out, taking pictures of assholes in hats. What the fuck is that?

Carver: It's bullshit.

Hauk: I say we go down there right now. Right fucking now. We go into those towers, and we let them know. I'm serious. You got to let these motherfuckers know who you are. You coming? (1.02)

A decisão de os três polícias se dirigirem às torres controladas por Avon Barksdale vai produzir efeitos desastrosos: além da ilegalidade do acto, Roland "Prez" Pryzbylowski (Jim True-Frost), num gesto de violência desproporcionada, acaba por cegar um jovem com uma coronhada, após este se ter encostado ao automóvel dos agentes. A ironia é que Prez, depois de acidentalmente ter alvejado um polícia à paisana, acaba como professor numa escola pública. Mas é esta decisão unilateral e masculinizada de agredir – depois do necessário *male bonding* simbolizado pela ingestão de cerveja – que se encontra também ritualizada na exclusividade de um grupo que, através de uma autoridade libidinalmente disciplinadora e pretensamente legal, pretende sobrepor-se física e legalmente ao *inimigo*. Esta violência policial é visível sobretudo na terceira temporada, em que o mote *The Western District Way* é usado para descrever um método consciente de brutalidade, embora desesperada, por pouco mais conseguir que detenções insignificantes. É no paralelismo de diferentes códigos, consumando uma pertença a

um grupo, que a *hubris* da violência subjectiva surge como inescapável. Como o senador romano Marco Túlio Cícero em temos declarou,

a nation can survive its fools, and even the ambitious. But it cannot survive treason from within. An enemy at the gates is less formidable, for he is known and carries his banner openly. But the traitor moves amongst those within the gate freely, his sly whispers rustling through all the alleys, heard in the very halls of government itself. For the traitor appears not a traitor; he speaks in accents familiar to his victims, and he wears their face and their arguments, he appeals to the baseness that lies deep in the hearts of all men. He rots the soul of a nation, he works secretly and unknown in the night to undermine the pillars of the city, he infects the body politic so that it can no longer resist. A murderer is less to fear. The traitor is the plague.<sup>34</sup>

No seu reconhecimento de um inimigo facilmente identificável *às portas da cidade*, ou seja, na hipermetropia que pouco deixa ver, grupos exclusivos digladiam-se por uma supremacia que não há-de chegar nunca. Como afirma Roland Pryzbylewski, a propósito de um jogo de futebol americano transmitido na televisão, "No one wins. One side just loses more

---

<sup>34</sup> Discurso no Senado romano, *circa* 58 a.C. <[http://quotes.liberty-tree.ca/quote/marcus\\_tullius\\_cicero\\_quote\\_b6ea](http://quotes.liberty-tree.ca/quote/marcus_tullius_cicero_quote_b6ea)>. Acedido a 22 de Dezembro de 2010.

slowly" (4.04). O verdadeiro inimigo, segundo Cícero, é o traidor que utiliza uma linguagem fática para que o reconheçamos como benigno. Esse inimigo não é tanto o fundamentalista e o terrorista religiosos, nem a corrupta e ineficaz burocracia institucional, uma vez que são "particular figures whose rise and fall depends on contingent local circumstances" (Žižek, 2009: 32); o verdadeiro inimigo é aquele que não se compromete com nenhuma luta, porque é da luta alheia que beneficia. Ou talvez todos nós sejamos esse inimigo, indulgentes e permissivos enquanto não acreditarmos que o capitalismo "does not spread wealth, just the idea that we could all become wealthy" (Read: 124). Se todos nós formos esse inimigo omnipresente, habitando um momento histórico onde há cada vez mais pessoas a exigirem uma resposta efectiva, talvez Žižek esteja correcto no diagnóstico que faz do nosso frágil comprometimento com uma mudança radical:

The majority of academics are obsessed with this idea that the Left needs a new answer. Isn't it basically: "We want a radical revolution, but at the same time, we want our relatively prosperous lives to go on undisturbed"? Precisely as already Robespierre said, "We want revolution without revolution" . . . Again, I have to accept this, almost



Lacanian decentering of subjectivity which is "I stand for something, but I don't really master what I stand for".<sup>35</sup>

Esta é a resposta possível quando confrontados com comunidades cada vez mais separadas, vislumbrando inimigos que confirmam a nossa posição hierárquica de pertença a um grupo exclusivo. Estas são batalhas fúteis, que apenas definem uma mobilidade efémera e frívola, de modo a podermos suportar o nosso obscuro desejo de imobilidade. Parafraseando a ideia subjacente a *Il Gattopardo*, de G. Tomasi di Lampedusa, é *preciso que tudo mude para que tudo fique na mesma*.

Resta uma pergunta: qual a legitimidade de *The Wire* no contexto hodierno? Enquanto guionista da série, o romancista George Pelecanos escreveu:

I make my living writing about people who, because of an accident of birth and circumstance, are less fortunate than me. In interviews I often say that my mission is to illuminate and dignify their lives to a public that rarely reads about them or recognizes their humanity in film, television, and fiction.

This is true, but it is only a partial truth. What goes unsaid is the gnawing feeling that I am also exploiting them for my personal gain. It is the same feeling I sometimes get while working on *The Wire*, which takes our

---

<sup>35</sup> Transcrição de uma entrevista a Slavoj Žižek em *Žižek!* (Astra Taylor, 2005).

shoot to some of the most impoverished sections of Baltimore.

. . . My ambition is to do good, honest work. At best, a viewer might watch our show and be inspired to become the kind of extraordinary person . . . that I can only conjure up as a fictional character in my head. The kind of person, that is to say, who is far better than me (*Apud* Alvarez: 232-3).

O texto de Pelecanos é a ilustração de que, como já foi referido, somente através de instrumentos capitalistas nos é permitido ponderar sobre a desumanização que o próprio sistema cria. Mas talvez seja útil, em primeiro lugar, reconhecermos – tal como Pelecanos o faz – o porquê de falarmos da invisibilidade alheia, e também de que maneira tal acto poderá ou não comprometer a nossa própria ética, ao assumirmos que esta depende inteiramente da consequente inexpressividade dessa mesma invisibilidade quando decidimos representá-la. Em segundo lugar, devemos estar atentos perante o uso abusivo que é feito dessa invisibilidade no discurso e na exposição públicos – como é sugerido em *The Wire* – e pensarmos se esse (ab)uso não será a hipocrisia necessária para promover algum tipo de consciência social que nos afaste da exclusividade e dos interesses próprios de um determinado grupo. Por último, reafirmarmos que um reconhecimento de

precariedade da vida não poderá nunca passar por uma noção de que o Outro possui um desejo inato ou o potencial desmedido para nos destruir: talvez essa noção produza cada vez mais seres menos humanos, já que irremediavelmente concebemos as vidas alheias somente pela violência que nos podem infligir e àqueles que amamos. Uma ética responsável não se deverá render a uma concepção humana de carrascos e vítimas, agrilhoadas numa libido de destruição e violência. "O inimigo nunca esteve às portas da cidade!": talvez essa seja a exclamação que *The Wire* pretende provocar na era da hipermetropia.



## BIBLIOGRAFIA

Adams, James Truslow. *The Epic of America*. Boston: Little, Brown and Company, 1931.

Alff, David. "Yesterday's Tomorrow Today: Baltimore and the Promise of Reform". *The Wire: Urban Decay and American Television*. Eds. Potter, Tiffany & Marshall, C. W.. New York and London: Continuum, 2009.

Alvarez, Rafael. *The Wire: Truth Be Told*. Edinburgh: Canongate Books, 2009.

Bonjean, Elizabeth. "After the Towers Fell: Bodie Broadus and the Space of Memory". *The Wire: Urban Decay and American Television*. Eds. Potter, Tiffany & Marshall, C. W.. New York and London: Continuum, 2009.

Brooks, Ryan. "The Narrative Production of 'Real Police'". *The Wire: Urban Decay and American Television*. Eds. Potter, Tiffany & Marshall, C. W.. New York and London: Continuum, 2009.

Buell, Lawrence. *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*.

Cambridge [MA] and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2001.

Busfield, Steve & Owen, Paul (Eds.). *The Wire Re-Up*. London: Guardian Books, 2009.

Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London and New York: Verso, 2006.

Campbell, Neil & Alasdair Kean. *American Cultural Studies: An Introduction to American Culture*. London: Routledge, 1999.

Clandfield, Peter. "'We Ain't Got No Yard': Crime, Development, and Urban Environment". *The Wire: Urban Decay and American Television*. Eds. Potter, Tiffany & Marshall, C. W.. New York and London: Continuum, 2009.

Clarke, Graham (Ed.). *The American City: Cultural and Literary Perspectives*. London and New York: Vision Press, 1988.

Eagleton, Terry. *After Theory*. London, New York and Toronto: Penguin Books, 2004.

Johnson, Steven. *Everything Bad Is Good for You*. London, New York and Toronto: Penguin Books, 2006.

Klein, Naomi. *No Logo*. Tradução de Pedro Miguel Dias. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

LeBesco, Kathleen. "'Gots to Get Got': Social Justice and Audience Response to Omar Little. *The Wire: Urban Decay and American Television*. Eds. Potter, Tiffany & Marshall, C. W.. New York and London: Continuum, 2009.

Lucasi, Stephen. "Networks of Affiliation: Familialism and Anticorporatism in Black and White. *The Wire: Urban Decay and American Television*. Eds. Potter, Tiffany & Marshall, C. W.. New York and London: Continuum, 2009.

Mandel, Ernest. *Delightful Murder: A Social History of the Crime Story*. London and Leichhardt: Pluto Press, 1984.

Marshall, Courtney. "Barksdale Women: Crime, Empire, and the Production of Gender". *The Wire: Urban Decay and American Television*. Eds. Potter, Tiffany & Marshall, C. W.. New York and London: Continuum, 2009.

McMillan, Alasdair. "Heroism, Institutions, and the Police Procedural". *The Wire: Urban Decay and American Television*. Eds. Potter, Tiffany & Marshall, C. W.. New York and London: Continuum, 2009.

Nannicelli, Ted. "It's All Connected: Televisual Narrative Complexity". *The Wire: Urban Decay and American Television*. Eds. Potter, Tiffany & Marshall, C. W.. New York and London: Continuum, 2009.

Nascimento, Adriana Bebiano. *Biografias Romanceadas: A História Contada Como Delírio*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2003.

Pilger, John. *Hidden Agendas*. London: Vintage, 1998.

Polan, Dana. *The Sopranos*. Durham and London: Duke University Press, 2009.

Potter, Tiffany & Marshall, C. W.. "I Am the American Dream': Modern Urban Tragedy and the Borders of Fiction". *The Wire: Urban Decay and American Television*. Eds. Potter, Tiffany & Marshall, C. W.. New York and London: Continuum, 2009.

Read, Jason. "Stringer Bell's Lament: Violence and Legitimacy in Contemporary Capitalism". *The Wire: Urban Decay and American Television*. Eds. Potter, Tiffany & Marshall, C. W.. New York and London: Continuum, 2009.

Žižek, Slavoj. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge and London: The MIT Press, 1991.

Žižek, Slavoj. *Bem-Vindo ao Deserto do Real*. Tradução de Carlos Correia de Oliveira. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

Žižek, Slavoj. *Violence*. London: Profile Books, 2009.