



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades
Faculdade de Comunicação Social

Luiz Gustavo Vidal Xavier

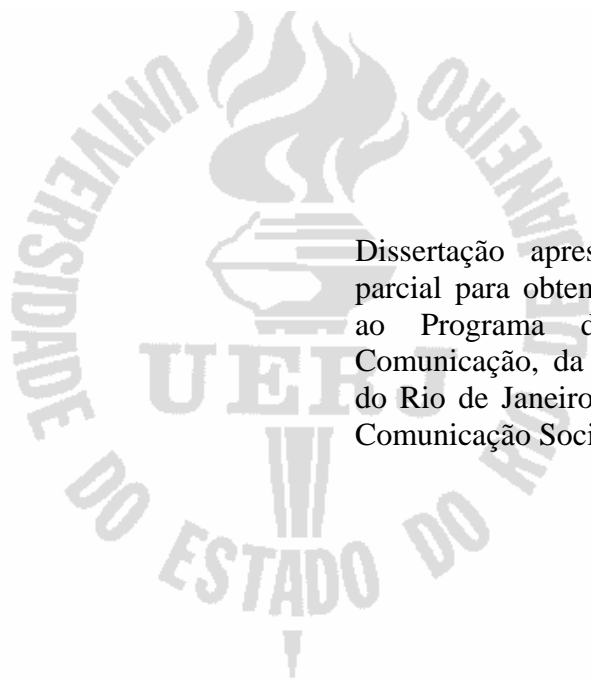
O ESTADO DE EXCEÇÃO NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Rio de Janeiro

2008

Luiz Gustavo Vidal Xavier

O estado de exceção no cinema brasileiro contemporâneo



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Comunicação Social.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Alessandra Aldé

Rio de Janeiro

2008

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

X3 Xavier, Luiz Gustavo Vidal.
O estado de exceção no cinema brasileiro contemporâneo / Luiz Gustavo Vidal Xavier. – 2008.
112 f.

Orientadora: Alessandra Aldé.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Comunicação Social.

1. Cinema – Brasil – Teses. 2. Brasil – Condições Sociais – Teses. 3. Estado de exceção – Teses. I. Aldé, Alessandra. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social. III. Título.

CDU 791.43 (81)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese.

Assinatura

Data

Luiz Gustavo Vidal Xavier

O estado de exceção no cinema brasileiro contemporâneo

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Comunicação Social.

Aprovado em: 08 de Abril de 2008.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Alessandra Aldé (Orientadora)
Faculdade de Comunicação Social da UERJ

Prof^o. Dr^o. Ricardo Ferreira Freitas
Faculdade de Comunicação Social da UERJ

Prof^a. Dr^a Andréa França Martins
Departamento de Comunicação Social da PUC-RJ

Rio de Janeiro

2008

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos meus pais pelo amor, estímulo e o apoio incondicional nos momentos mais difíceis. Este trabalho só foi possível graças à compreensão e à generosidade de vocês. Ao meu irmão, pelo carinho, paciência e preocupação comigo. À minha cunhada Jane, pela torcida. A vocês todos, o meu afeto e gratidão. E, claro, ao bebê que vem por aí, e que eu já amo profundamente.

À minha mãe carioca, tia Rita: sem você tudo seria mais difícil ou até mesmo impossível. Aos meus primos-irmãos Mário e Flávio e ao tio Dario por me receberem com tanto carinho. Vocês me fizeram sentir em casa. E à minha princesa Helena, sobrinha “torta” do meu coração. Obrigado pela moradia e o coração sempre aberto.

À Jane pelas generosas caronas por todo esse tempo.

Aos velhos amigos: Felipe, Paulinha, Abu, Dida, Flavinha, Saldanha, Anelise e Alline. Ao Gabriel, pela amizade constante e discussões sempre enriquecedoras. Aos novos amigos: Juliana, Vicente, Rafael, Cláudia e toda a turma do mestrado. Mesmo por um curto período de tempo e pela dificuldade imensa de se tomar um chopp, o curso se tornou bem melhor com vocês.

À minha queridíssima orientadora Alessandra Aldé, por ter acreditado neste projeto e pela interlocução imprescindível na condução desta dissertação. Obrigado pela paciência, pelo estímulo, pela inteligência e pela amizade compartilhada nessa trajetória. Aos professores Andréa França e Márcio Gonçalves pelas contribuições importantíssimas para este trabalho na qualificação. Aos professores do mestrado, em especial ao Ronaldo Helal, pela oportunidade do estágio de docência, e que me fez ter a certeza de que é isso que quero fazer da vida.

Aos antigos professores, sempre presentes: Paulo Roberto e Cristiano, pelos livros, filmes, toques, dicas. Hoje, além de mestres, meus amigos.

E, finalmente, agradeço à Ingrid, meu amor. Com você tudo ficou melhor, mais fácil e mais leve. Te amo!

Guerra é paz

George Orwell, 1984

RESUMO

XAVIER, Luiz Gustavo Vidal. *O estado de exceção no cinema brasileiro contemporâneo*. 2008. 110 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Este trabalho tem como objetivo compreender a forma como o cinema brasileiro – pensado como um sintoma de nossa conjuntura social, como um elemento resultante das condições econômicas, políticas e culturais do nosso tempo - aponta para a existência de um estado de exceção permanente em nossa estrutura jurídico-política. Buscaremos estabelecer um percurso teórico (Foucault, Arendt e Schmitt) para situarmos de onde parte Giorgio Agamben em sua concepção de estado de exceção como a realidade biopolítica contemporânea. O filósofo italiano está apontando para o atual paradigma de governo: um estado sem direitos, uma indeterminação jurídica, uma "terra de ninguém". Os filmes escolhidos – “Notícias de uma guerra particular”, “O prisioneiro da grade de ferro” e “Tropa de elite” - nos darão a dimensão do cinema enquanto experiência de tornar visível uma certa inquietação de nossa realidade social.

Palavras-chave: Estado de exceção. Cinema brasileiro. Direitos humanos.

ABSTRACT

This paper aims to understand how the Brazilian cinema - designed as a symptom of our social juncture, as a result of economic conditions, political and cultural of our time – points out the existence of a permanent state of exception in our legal and political structure. We will try to establish a theoretical path (Foucault, Arendt and Schmitt) to situate from where Giorgio Agamben starts in his conception of state of exception as the contemporary biopolitic reality . The Italian philosopher focuses on the current paradigm of government: a State without rights, a legal uncertainty, a "land of nobody." The films chosen - "Notícias de uma guerra particular," "O prisioneiro da grade de ferro" and "Tropa de elite" - will give us the impact of the cinema as an experience to make a certain restlessness of our social reality visible.

Keywords: State of exception. Brazilian cinema. Human rights.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	O CINEMA COMO SINTOMA SOCIAL	14
1.1	Kracauer e a função revelatória do cinema	14
1.2	Um pensamento social do cinema brasileiro	18
2	O ESTADO DE EXCEÇÃO: BIOPOLITICA, DIREITOS HUMANOS E SOBERANIA	30
2.1	Uma genealogia da exceção	31
2.2	Um vazio jurídico: o pensamento de Agamben	52
3	ESTADO DE EXCEÇÃO E CINEMA BRASILEIRO	64
3.1	Notícias de uma guerra particular	68
3.2	Tropa de elite	78
3.3	O prisioneiro da grade ferro	94
	CONCLUSÃO	105
	BIBLIOGRAFIA	108
	FILMOGRAFIA	113

INTRODUÇÃO

O que este trabalho pretende é compreender a forma como o cinema brasileiro contemporâneo pode ser pensado como sintoma das condições sociais, econômicas, políticas e culturais do nosso tempo. Sendo mais preciso ainda, pretendemos observar como alguns filmes nacionais, apontam para a existência de um estado de exceção permanente e institucionalizado nos aparatos do próprio estado democrático de direito.

A todo o momento neste trabalho estamos considerando o cinema como um objeto de análise e estudo no campo da ciência, do saber científico. Um meio de pesquisa capaz de oferecer resultados satisfatórios. Como uma dimensão que pode ser categorizada, qualificada (e, algumas vezes, quantificada) e investigada a partir de um recorte, de um ponto de vista e de um dispositivo de análise. Em suma, o cinema como um objeto de estudo que revela dados da realidade para o pesquisador.

A possibilidade de pensar conceitos do campo da teoria política, da filosofia e até mesmo do direito, e aplicá-los aos estudos da imagem impõe inicialmente uma barreira dificilmente transposta. Principalmente porque pode parecer que se está “forçando a barra”, estabelecendo uma transposição literal de termos do campo das ciências humanas para o âmbito do audiovisual, como se o objeto de estudo deste trabalho (no caso, o cinema) servisse apenas para reforçar uma idéia, uma concepção teórica aprioristicamente assumida. E, realmente, este é um grande perigo, pois há uma enorme possibilidade de se falar qualquer coisa sobre qualquer filme. E, talvez, esse tenha sido o maior cuidado e o maior desafio desta dissertação.

A partir da análise dos filmes “Notícias de uma guerra particular”, de João Moreira Salles e Kátia Lund, de 1998, “O prisioneiro da grade de ferro”, de Paulo Sacramento, de 2004, e “Tropa de elite”, de José Padilha, de 2007, veremos como são capazes de dar visibilidade a esses impasses em que vive o país. E, embora tenhamos dois documentários e uma ficção como objetos a serem analisados, são filmes que dialogam entre si porque estão situados neste bojo de produções recentes da cinematografia nacional que tratam da exceção contemporânea. Não vamos, portanto, entrar na distinção cara à teoria do cinema - e ainda não resolvida - entre o que seria o documentário e o que seria a ficção. Os três audiovisuais, produzidos dentro de uma década (1997 a 2007), atravessam um campo de tensão marcado pelo esvaziamento da política e por uma certa naturalização da exceção nos aparatos do

próprio estado democrático de direito. São capazes de revelar a existência de espaços de completa anomia jurídica, nos quais habitam seres desprovidos de qualquer humanidade.

Os filmes foram escolhidos por serem de conteúdo político e social e terem o Estado – e suas instituições, sobretudo as de repressão – como personagem, que diz claramente a que objetivo está servindo: a eliminação de vidas em função de uma certa “tranqüilidade social”. Todos os filmes, também, estabelecem uma relação com o próprio ordenamento jurídico: a fragilidade do direito é colocada em questionamento, tanto pelos filmes apresentados, como por nossa principal referência teórica, o filósofo Giorgio Agamben.

Além disso, são produções que têm distintos pontos de vista, pois o dono do discurso em cada filme é diferente (são os moradores, traficantes e policiais em “Notícias...”, gerando um certo equilíbrio de vozes e uma pretensa imparcialidade que, conforme veremos mais à frente, não existe; é o BOPE em “Tropa de elite”, que justifica a matança e a repressão; são os encarcerados de “O prisioneiro...”, que aponta para uma vida sem valor, insignificante para o estado e o próprio direito). Outra justificativa da escolha desses filmes é que são ambientados, principalmente, em espaços de carência (favela e cárcere), áreas sempre criminalizadas e abandonadas pelo estado. E ainda foram filmes que tiveram uma bilheteria bastante significativa e uma boa recepção do público.

A opção por estas obras cinematográficas se deve porque cada uma, naquilo em que são mais evidentes - (a) trazem a temática da violência brasileira sem glorificá-la; (b) os personagens que compõem possuem características comuns: são abandonados pelo estado; são vidas expostas à morte, à violência generalizada, sem valor algum e que podem ser eliminadas sem que isso seja considerado crime; (c) não têm mais a pretensão do cineasta militante cinemanovista; (d) denunciam a ineficiência do estado e o falso universalismo dos direitos humanos; ou seja, essas características mais latentes nos auxiliam a compreender como essas produções vêm refletindo os impasses em nossa realidade social, como sintomas de nossa conjuntura.

Siegfried Kracauer, em “De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão”, mostra como as produções da época - com seus monstros, vampiros, loucos, sonâmbulos, assassinos – eram a expressão de uma sociedade que clamava pela tirania, pelo autoritarismo, por Hitler. O expressionismo alemão era, para Kracauer, catártico, reflexo de um desejo coletivo: a superação da insegurança social, a afirmação da sociedade alemã perante o mundo, a busca por uma identidade germânica, ariana. O cinema anteviu o nazismo

uma década antes e revelou “o que ocorria em camadas quase inacessíveis da mente alemã” (KRACAUER, 1988, p. 75).

No Brasil, no período do Cinema Novo, havia um impulso - dadas as próprias condições em que nasciam os filmes – de trazer para o debate uma reflexão sobre a realidade social do país. Como aponta Ismail Xavier, houve naquele momento uma opção por um tipo de cinema que refletisse não só questões ligadas à dinâmica da produção (a clássica “uma idéia na cabeça e uma câmera na mão”), mas também ligadas a um contexto cultural e ideológico bastante específico. O papel do intelectual se sobrepunha ao do profissional de cinema: trazer à tona a realidade brasileira, o engajamento ideológico, a necessidade de se romper com a alienação em sintonia com uma linguagem adequada às condições precárias de produção.

E é disso que queremos tratar nesta dissertação: o cinema como uma interpretação política do Brasil, como elemento que se situa além do âmbito da indústria cultural e do espetáculo. Como dissemos, um sintoma de nossa realidade humana e social, capaz de dizer o que somos, como vivemos e, em certo sentido, até mesmo o que queremos.

A realidade contemporânea aponta para tempos bastante ásperos: uma imensa dificuldade de se pensar a política em sua dimensão normativa, do dever ser. A opção pela reflexão do filósofo Giorgio Agamben, escopo teórico deste trabalho, encontra-se nessa direção: como se pode pensar a política num estado de beligerância social, de perda de garantias e direitos, de total anomia jurídica? Nesta zona de incertezas jurídicas, “o que significa agir politicamente?” (AGAMBEN, 2004, p. 12).

O pensador italiano vai mais além ao entender o estado democrático de direito como um estado de exceção permanente funcionando como paradigma de governo. Ao longo de sua história, as democracias ocidentais estabeleceram diversos dispositivos constitucionais para romper com o próprio ordenamento jurídico, o que possibilitou as maiores atrocidades, como a eliminação de inimigos políticos, sempre como apelo para a defesa do “bem estar”, da “paz”, da nossa “liberdade de ir e vir”, da “tranquilidade social”.

Atualmente, sob a égide da doutrina Bush, a exceção alcança uma escala global. Vemos ocorrer essas medidas emergenciais, propugnando “soluções imediatas”, no interior do próprio estado democrático de direito sob uma aparente normalidade jurídica. Agamben está apontando para um estado eminentemente biopolítico, conceito cunhado por Michel Foucault e que utilizaremos mais à frente.

Ismail Xavier aponta que o panorama recente do cinema nacional apresenta produções “sem aquele sentimento de urgência em que cada filme mostrava atrás da câmera um intelectual a diagnosticar o país no seu conjunto e a pensar por todos nós” (XAVIER, 2004, p. 50). Para Paulo Emílio Salles Gomes, no clássico “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, “qualquer filme exprime ao seu jeito muito do tempo em que foi realizado” (GOMES, 1986, p. 98).

A dissertação que se segue está dividida em quatro partes, além desta introdução. O primeiro capítulo apresenta uma discussão geral do cinema enquanto sintoma da conjuntura, portador de um discurso social, capaz de expressar nossa realidade humana. Resgatamos os três ensaios clássicos do audiovisual brasileiro que fundam um pensamento social do cinema, numa interpretação política da sociedade: Glauber Rocha em 1965, com o manifesto “Estética da fome”, Jean-Claude Bernardet, em 1967, com o ensaio “Brasil em tempo de cinema” e Paulo Emílio Salles Gomes, em 1973, com “Cinema: trajetória do subdesenvolvimento”. Estabelecemos este recorte bibliográfico porque verificamos a atualidade desses autores para análise dos filmes escolhidos, por se tratarem de produções que desvendam nossa realidade social; ou seja, ainda hoje podemos adotar a premissa de que partem estes autores: o cinema funciona como uma interpretação política do Brasil. Os ensaios dialogam como nossa intenção de estabelecer o cinema como um objeto de estudo e de análise político-social. Não só resgatamos os clássicos, mas os atualizamos.

O capítulo seguinte identifica as bases do pensamento de Giorgio Agamben para compreendermos de forma mais consistente aquilo que ele considera como o estado de exceção. Nossas referências principais são Foucault, Hannah Arendt, Carl Schmitt, Hobbes e pensadores mais contemporâneos como o esloveno Slavoj Žižek. Este percurso filosófico é importante para entendermos porque o estado de exceção pode ser compreendido como a realidade política (ou biopolítica) contemporânea.

A terceira parte do trabalho é dedicada ao *corpus* desta pesquisa, tendo como base a análise dos filmes escolhidos. E por fim, apresentamos as conclusões da presente dissertação.

O cinema, em sintonia com seu tempo, aparece como um elemento que tem refletido a própria dificuldade de se pensar a política contemporânea, que aponta tanto para a ausência de um projeto – se pensarmos em termos modernos, como algo a ser realizado, um porvir revolucionário, uma utopia a ser alcançada – quanto para um discurso que sustenta, normatiza e institucionaliza a exceção e abole o direito, e vê no totalitarismo como única saída. Um dos objetivos deste trabalho, além de discutir as características do cinema brasileiro atual – ou de

parte dele, já que é amplo e possui uma diversidade de estilos, linguagens, vozes e temáticas – é pensar como podemos - se é que podemos – inferir uma nova dimensão normativa para o próprio conceito de política. Essa é a discussão de fundo que se encontra nas próximas páginas.

1 – O CINEMA COMO SINTOMA SOCIAL

“Os animais interessam-se bastante pelas imagens, mas na medida em que são enganados por elas. Podemos mostrar a um peixe a imagem de uma fêmea, ele irá ejectar seu esperma; ou mostrar a um pássaro a imagem de outro pássaro para o capturar, e ele será enganado. Mas quando o animal se dá conta que se trata de uma imagem, desinteressa-se totalmente. Ora, o homem é um animal que se interessa pelas imagens uma vez que as tenha reconhecido como tais. É por isso que se interessa pela pintura e vai ao cinema. Uma definição de homem, do nosso ponto de vista específico, poderia ser que o homem é o animal que vai ao cinema.”

Giorgio Agamben, em “O cinema de Guy Debord”

O cinema é capaz de dizer sobre a história, sobre o cotidiano, sobre a conjuntura política, social e humana. Como nos aponta Ismail Xavier, deve-se pensar o cinema além do espetáculo, como uma “forma de pensamento, experiência da duração, profunda intuição vital que traz de volta um elo fundamental com o mundo” (XAVIER, 2005, p. 188).

Ismail Xavier aponta o significado do cinema enquanto experiência de tornar visível uma certa inquietação de nossa realidade social, “enquanto matriz fundamental de processos que ocupam hoje o pesquisador dos ‘meios’ ou o intelectual que interroga a modernidade e pensa as questões estéticas do nosso tempo” (XAVIER, 2003, p. 25).

Neste capítulo, iremos nos aprofundar na idéia do cinema como sintoma social recorrendo à teoria de Kracauer, em sua análise do expressionismo alemão, e resgatando os ensaios clássicos do pensamento social do audiovisual brasileiro para observarmos a atualidade de se pensar os filmes nacionais como uma interpretação política do Brasil, uma vez que estamos apontando que o cinema contemporâneo tem trazido importantes reflexões para o problema da violência urbana nos grandes centros.

1.1 – Kracauer e a função revelatória do cinema

O historiador alemão Siegfried Kracauer ressalta o cinema como um modo de “produzir experiências aptas a fornecer o retorno ao mundo concreto, a provocar a reativação da percepção direta e vivida dos eventos” (XAVIER, 2005, p. 69). Kracauer entende que o cinema não deveria estar à disposição das ideologias, mas como um veículo, uma instância, que permite a sensibilidade humana ter chamada a atenção novamente para a realidade que

nos cerca. Diz ele: “os filmes são fiéis à natureza do meio (cinematográfico) na medida em que eles penetram o mundo diante dos nossos olhos” (KRACAUER, *apud* XAVIER, 2005, pág. 69). Daí que leva o alemão a pensar o cinema como uma forma de redenção da realidade física pois, afastado dos instrumentos de manipulação ideológicos, o homem voltaria a se engajar na realidade concreta. A prestar atenção ao seu redor.

Na concepção de Kracauer, o cinema utilizaria todos os recursos possíveis para transpor para a tela “a materialidade das coisas, na sua idecibilidade, contingência e complexidade” (COSTA, 2006, p. 211). Esse pensamento a respeito do cinema contribui para nosso trabalho, pois trouxe o entendimento de que a obra audiovisual “está investida de funções revelatórias”, uma vez que é capaz de desvendar “os fenômenos que ultrapassam a consciência e certas dimensões da realidade” (IDEM, p. 219) e nos impedir de fechar os olhos para os problemas que nos cercam. A câmera é capaz de evidenciar detalhes que escapam ao visível. Dialoga com nossa intenção de tratar o cinema como um sintoma de uma conjuntura social, política, econômica.

As catástrofes e horrores, além de nutrirem a propensão física do cinema, são congelados pelo olhar imperturbável da câmera. O cinema é, neste sentido, um observador consciente e sem inibições perante os horrores humanos ou a cruza de manifestações naturais, como inundações, incêndios, dores ou cenas sadomasoquistas que perturbam a sensibilidade (IDEM, p. 220).

Kracauer aponta ainda que “o cinema torna visível aquilo que não víamos – e talvez nem mesmo pudéssemos ver antes do seu advento” (XAVIER, 2005, p. 70). Se tomarmos como exemplo a obra de Kracauer “De Caligari a Hitler, uma história psicológica do cinema alemão”, em que analisa os filmes produzidos na Alemanha dos anos 20 até a ascensão do nazismo em 1933, percebemos que o cinema foi capaz de dizer, e muito, sobre como pensava, como sentia e o que esperava a sociedade alemã após a derrota da Primeira Guerra. Como se o cinema já anteviesse a chegada de Hitler, como se já pudesse dar visibilidade ao que estava latente. As telas pareciam expressar um desejo coletivo. O expressionismo alemão era o resultado “do subconsciente inquieto do povo alemão” e também “um produto da situação política da época” (FURHAMMAR, 1976, p. 27). Filmes como “O gabinete do Dr. Caligari” e “Nosferatu” são exemplos disso:

Nos filmes expressionistas é constante a presença de frustrações e agressões, de um pessimismo que rejeita, com horror, qualquer revolta contra a ordem estabelecida, e de sonhos com uma nova ordem e um homem forte. Kracauer acha que, durante esses anos de paralisia, os alemães eram incapazes de entender que há muitos tipos diferentes de sociedade, entre a anarquia e a ditadura. Escolhendo apenas entre desordem e ordem, eles obviamente ficaram com a última (IDEM, p. 26).

O historiador alemão utiliza os filmes do período expressionista como um meio de pesquisa para estabelecer uma análise e expor as tendências psicológicas predominantes na Alemanha pré-Hitler. Para ele, “os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta” (KRACAUER, 1988, p. 17), principalmente pelo fato de ser um trabalho coletivo. Essa organicidade do trabalho cinematográfico, como um somatório de traços comuns a todos que estão envolvidos no processo de filmagem e de produção, engloba uma “mistura de interesses e inclinações heterogêneas” (IDEM) e confere uma unidade ao resultado final. Além disso, os filmes são destinados às massas e são realizados para satisfazerem o desejo delas, como se o público também contribuísse para determinar a natureza das obras que estão nas telas.

Para Kracauer, o cinema é o reflexo de um clima mental existente nas “profundas camadas da mentalidade coletiva que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência” (IDEM, p. 18). Enfim, um dispositivo psicológico capaz de esquadrihar um mundo visível e explicitar as características da vida da nação – em um determinado estágio do seu desenvolvimento – da qual os filmes emergem. “Ao gravar o mundo visível”, nos diz o historiador alemão, “os filmes proporcionam a chave de entendimento de processos mentais ocultos” (IDEM, p. 19).

E qual o contexto em que nascem esses filmes? Em primeiro lugar, os alemães “se tornaram cada vez mais conscientes da influência de filmes antigermânicos produzidos em toda parte no exterior”. Em segundo, tinham que reconhecer “a insuficiência da produção doméstica” (IDEM, p. 50). E, por fim, o cinema alemão ainda não havia sido contaminado pelo papel propagandístico que o dos Aliados evidenciava a todo instante, ou seja, não haviam notado o potente instrumento de sugestão que o cinema representava.

No período da primeira guerra, o cinema alemão passou a criar métodos de produção autônomos. Com as fronteiras fechadas e uma indústria que não competia com os filmes estrangeiros, houve um aumento significativo de companhias cinematográficas (para se ter uma idéia, o número de companhias saltou de 28 em 1913 para 245 em 1919), para atender a uma demanda interna. Ao invés de se apropriar de filmes estrangeiros, americanos, dos “Aliados”, criou-se um cinema nacional alemão, com características próprias e autóctones, de forma a se criar um modelo de substituição de importações de filmes. Isso ocorria, principalmente, pela necessidade de se afirmar uma identidade germânica, elevar a auto-estima do povo alemão e retratar a insegurança social e crise econômica por que passava a nação. São as condições de produção (tecnologia disponível e contexto histórico) que vão

determinar a linguagem dos filmes e vão torná-los sintomas de uma dada conjuntura social e humana. Segundo Kracauer,

Para um povo revolucionário, o expressionismo poderia combinar a negação das tradições burguesas com a confiança no poder do homem de moldar livremente a sociedade e a natureza. Graças a tais virtudes, deve ter enfeitado muitos alemães irritados com o colapso de seu universo. (IDEM, p. 85)

O expressionismo alemão era caracterizado por uma estética do absurdo: cenários marcantes; ação fortemente iluminada; câmera móvel; jogo de luz/sombra para ressaltar a parte obscura e maléfica dos personagens; acentuação dos efeitos dramáticos pelos enquadramentos – muitas vezes salientando o desejo de matar; perfis trágicos; o gosto pelo fantástico, pelo sonho, pela deformação, pela noite; uma interpretação exagerada, bastante teatral; opção por cenas internas, feitas em estúdio como se fosse uma maneira de retratar o interior da mente, da alma (sempre ambientes mórbidos e personagens perturbados). Enfim, o expressionismo alemão assumia o cinema como o lugar do sonho, da fantasia, da vigília, do mundo fantástico, do delírio, da psicose, do absurdo, repleto de “criaturas quiméricas” (IDEM, p. 42), de monstros, loucos, vampiros, assassinos, tiranos.

Um desses clássicos do período expressionista é o filme “Homunculus”, de Paul Wegener, de 1916. Homunculus era

um produto artificial. Gerado num tubo de ensaio de laboratório (...) Homunculus despreza a humanidade. Ao descrever o futuro de Homunculus, o filme pressagia Hitler de maneira surpreendente. Obcecado pelo ódio, Homunculus se torna o ditador de um grande país e planeja vinganças inacreditáveis por seus sofrimentos. Disfarçado de trabalhador, incita greves que lhe dão, ao ditador, uma oportunidade de esmagar cruelmente as massas (IDEM, p. 47).

Os filmes da Alemanha pré-nazista revelavam um sintoma social, uma válvula de escape para o povo alemão – complexado pela derrota, e isolado pela situação geopolítica do tratado de Versalhes. Neste sentido, o cinema era catártico. O tirano vencia nas telas porque ele significava a rejeição ao “cataclisma de anarquia” (IDEM, p. 108) da vida real.

O que se vê aqui é a utilização do cinema como objeto e método de pesquisa para a análise de uma realidade social, política, econômica, humana. Essa é uma das grandes contribuições do pensamento do historiador Siegfried Kracauer para a teoria do cinema. As observações apontadas apenas reforçam a intenção deste trabalho de compreender como alguns filmes brasileiros realçam o contexto do estado de exceção em que vivemos. Deste modo, podemos utilizar o cinema nacional como um objeto de pesquisa e análise, como uma interpretação política do Brasil. Nas páginas seguintes, discutiremos como se deu a formação deste pensamento social do cinema brasileiro.

1.2 - Um pensamento social do cinema brasileiro

Como já apontamos em outros trabalhos¹, não é de hoje que o cinema pode ser apontado como um sintoma de nossa conjuntura social. No caso brasileiro, por exemplo, o Cinema Novo já havia demonstrado essa preocupação de retratar e compreender a problemática social latino americana, despertando a sociedade brasileira para o seu problema mais crônico: a miséria e a fome. Aquilo que seria mais “autêntico” em nossa realidade - a favela e o sertão, por exemplo - eram expressões de uma situação social que não poderia ser mais aceita nem sustentada. E a arte tinha uma função bastante específica: era engajada, revolucionária, pois buscava compreender, conscientizar e transformar a realidade.

A proposta desse novo cinema ia numa direção contrária a “filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em carros de luxo: filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagem, de objetivos puramente industriais” (ROCHA, 1965, p. 2). E combatia, também, o interlocutor estrangeiro, o observador europeu que entendia o “sintoma trágico” (IDEM) da fome latina como primitivismo e exotismo tropical. Era preciso, portanto, expor essa situação de miserabilidade crônica em que vivia a sociedade, chamar a atenção, compreender o problema e conscientizar o povo. De uma maneira inovadora, Glauber era a “antítese da indústria” (XAVIER 2004, p. 24) Uma ruptura de padrões estéticos, culturais, econômicos e políticos.

Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tenicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência (ROCHA, 1965, p.3).

A violência apontada por Glauber como manifestação cultural da fome era, contudo, a violência revolucionária, de resistência, de transformação, de demonstrar na marra, pela força, pelo horror, que não se pode conviver com a fome, com a miséria, com o colonialismo gritante. Enfim, no Cinema Novo há um projeto a ser realizado e, por isso, revolucionário, já que, como o próprio Glauber afirma no histórico manifesto *A estética da fome*, de 1965, “não é um filme, mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria existência” (IDEM, p. 5).

¹ Basicamente, dois foram os trabalhos que serviram como uma introdução de nossa pesquisa. Foram eles: “A representação do estado de exceção no documentário brasileiro *Notícias de uma guerra particular*”. In: Congresso Anual da Associação Brasileira de Pesquisadores de Comunicação e Política, 2006, Salvador. E “O documentário brasileiro contemporâneo e o impasse da violência urbana: uma discussão sobre o estado de exceção”. In: I CONECO, Rio de Janeiro, 2006

O texto considerado fundador do Cinema Novo surge como “uma força produtora de uma nova era no cinema nacional” (XAVIER, 2004, p. 11). Ismail Xavier prossegue:

É comum se observar no filme brasileiro uma esquematização dos conflitos que articulam de forma bem peculiar, uma dimensão política de lutas de classe e interesses materiais, e uma dimensão alegórica pela qual dá ênfase, no jogo de determinações, à presença decisiva de mentalidades formadas em processo de longo prazo (IDEM, p. 21).

São filmes que exacerbam os sintomas mais dramáticos de nossa vida social, econômica, política e cultural. Para Glauber, o cinema, tal como a política, era dotado de uma dimensão normativa e funcionava como uma vitrine de nossa realidade humana. Deveria ser um instrumento de militância política que atuava como uma instância de reflexão e crítica e trazia para o debate público os “temas de uma ciência social brasileira, ligadas à questão da identidade e à interpretação dos conflitos do Brasil como formação social” (IDEM, p. 19).

A necessidade em desvendar o “Brasil real” através da imagem, da tela de cinema, é um significativo exemplo do zelo que os cinemanovistas tinham pela cultura nacional. Diferente da construção de nação romântica, que se apegava aos mitos telúricos para oferecer a dimensão de estado ao povo, o Cinema Novo, a partir das influências do modernismo, articula a questão nacional presente na literatura (Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Euclides da Cunha, Graciliano Ramos etc. com a temática regional), na música (Villa-Lobos e sua brasilidade sonora misturando o clássico e o erudito com o folclore e o popular), nas artes plásticas (com Di Cavalcanti e Portinari) e até mesmo no pensamento social brasileiro (com Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda e Caio Prado Junior na investigação profunda sobre o que é o Brasil) e cria uma estética genuinamente brasileira que chama atenção para uma nova consciência nacional a ser construída, através do cinema. Um cinema que queria discutir política: uma política libertária que apostasse num porvir revolucionário, na concretização de todo esse ideário num futuro próximo. Enfim, o Cinema Novo tinha uma agenda política para o Brasil.

Está clara, nesta conotação, a força de uma conjuntura na qual a nação, enquanto categoria orientadora da ação cultural ou política, tinha papel chave principalmente nas partes da periferia da ordem internacional, afirmando-se como traço nuclear de uma época pautada pelo processo de descolonização na África e na Ásia (IDEM, p. 24).

Quando lança o manifesto da estética da fome, Glauber afirma radicalmente uma perspectiva de revolução iminente e impõe um desafio ao próprio cinema: conscientizar o povo, romper com a lógica da alienação cultural – da indústria cultural – e lutar por uma

libertação nacional da exploração colonialista. É notória a influência de Frantz Fanon na produção de seu manifesto. A imersão na lógica da violência do colonizador permite ao colonizado desvendar como opera sua própria subordinação e opressão. Para Fanon, apenas desta maneira é possível alcançar a libertação nacional. A legitimação da violência é um despertar para o sentido de urgência da necessidade das transformações sociais. Glauber é quase explícito em sua referência ao intelectual martinicano:

Uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária. Eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para o francês perceber um argelino. (...) Essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto à própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação, mas um amor de ação e transformação (ROCHA, 1965, p. 4).

Como apontamos anteriormente, na introdução desta dissertação, o papel do intelectual militante se sobrepunha ao do profissional de cinema, pois, neste momento, havia uma politização da cultura nacional em todos os setores como a música (o Tropicalismo, a música de protesto dos festivais), o teatro (com o “Rei da Vela”, “Roda Viva”, o teatro do oprimido etc). Era uma arte agressiva, porém pedagógica. Ao mesmo tempo em que tinha objetivo de chocar, queria educar, conscientizar, despertar. E o Cinema Novo também assumia para si uma finalidade política de sua arte.

Os documentários brasileiros no período também se enquadram nesta proposta cinemanovista da arte como engajamento ideológico e instrumento portador dos sintomas sociais de seu tempo. Jean-Claude Bernardet, em “Cineastas e imagens do povo”, estabelece um “modelo sociológico” para compreender que construção discursiva estava sendo produzida neste período curto e fecundo do cinema nacional com nexos com a realidade social brasileira. Para Bernardet, documentários como “Opinião Pública” (66), de Arnaldo Jabor (que retratava a alienação da classe média); “Viramundo” (65), de Geraldo Sarno (que apontava as dificuldades dos trabalhadores nordestinos que chegavam aos grandes centros) e “Maioria Absoluta” (66), de Leon Hirszman (que apresentava os impasses do analfabetismo) são ferramentas capazes de oferecer ao espectador uma verdade ao explicar o funcionamento de nossas mazelas sociais. Neste último, por exemplo, um grito do narrador (Atenção!) avaliza a função “iluminada” do intelectual em denunciar o nordeste, bruto, seco, miserável e

analfabeto. Exige solução: ou por parte das autoridades (“façam alguma coisa”, ou “nós estamos mostrando um Brasil que vocês, governantes, não conhecem”) ou por parte do próprio povo (“conheçam o Brasil real!” ou “vamos despertar para nossos problemas e enfrenta-los!”).

Em “Viramundo”, por exemplo, Bernardet analisa dois tipos de vozes presentes no discurso fílmico: a voz da experiência e a voz do saber. A primeira é a fala dos entrevistados (os operários, os retirantes, as mães de santo, os empresários, os pregadores). Uma diversidade de vozes reveladora da existência de sujeitos singulares, particulares, que falam de si, de uma experiência vivida, sensível, cotidiana.

Já a voz do saber é a do locutor, que narra em *off*. Detém autoridade do conhecimento para compreender a realidade, porque não fala de si, fala dos outros. Sua fala é gramaticalmente correta. É racional e consciente do processo político, econômico, social, cultural por que passa o país neste momento. A voz da experiência oferece dados, informações para a voz do saber elaborar intelectualmente uma tese, vislumbrar racionalmente uma saída para os problemas apontados. Essa experiência oferece um caráter de autenticidade, de credibilidade à voz do locutor, do documentarista.

A postura sociológica justifica a exterioridade do locutor em relação à experiência. Justifica, e mais: torna necessária essa exterioridade, já que quem vivencia a experiência só consegue falar a partir de sua superfície. Os migrantes - de que os entrevistados são a amostragem - são o *objeto* da fala do locutor, que se constitui *sujeito* detentor do seu saber (BERNARDET, 2003, p.18, grifo do autor).

A fala do cineasta tem amparo na realidade, porque a voz da experiência fornece uma amostragem do real. Segundo Bernardet, essa construção discursiva de que o cinema novo se apropriava tem no filme “Viramundo” um exemplo claro do papel do intelectual que se coloca de fora do processo para analisar a realidade. A voz do saber vai adequar a voz da experiência ao aparelho conceitual (científico, acadêmico, intelectual, sociológico) e, assim, servir a uma idéia, a uma tese: é necessária a conscientização dos trabalhadores. A situação do desemprego, da migração nordestina, da alienação religiosa – temas abordados por Sarno em “Viramundo” – são serão resolvidas se houver uma mobilização.

As condições de vida levam a que deságüem na alienação o desemprego, o marginalismo, a ideologia pequeno-burguesa, a impossibilidade de luta e organização. “Viramundo” foi realizado em 1965 – planejado em 1964 – e tenta responder a uma pergunta latente: por que o golpe de Estado de 31 de março de 1964 ocorreu sem resistência popular significativa, quando intelectuais e líderes políticos pensavam que o povo estava mobilizando num sentido revolucionário? O filme responde: eis a situação da classe operária, ou pelo menos do contingente nordestino da classe

operária paulista (...). Ela não tem como se afirmar, se mobilizar, só se resolve na alienação (IDEM, p. 33).

O documentário está a defender um projeto revolucionário. É um filme instrumental – serve a alguma coisa, a um objetivo específico: a consciência do espectador.

O Cinema Novo estabelece narrativas que conduzem e orientam a interpretação do espectador. Para Ismail Xavier, este modelo sociológico de Bernardet apontava que “(...) cada filme mostrava atrás da câmera um intelectual a diagnosticar o país no seu conjunto e a pensar por todos nós, pelos diferentes segmentos da sociedade” (XAVIER, 2004, p. 50). Um cinema que ensina o espectador a interpretar o mundo.

Essa idéia do cinema como cartilha é bastante significativa se tomarmos, por exemplo, o filme “Cinco vezes favela”, de 1962, considerado o filme inaugural do Cinema Novo, única produção pelo CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE – “Cabra Marcado para Morrer” foi interrompido por vinte anos em função do golpe militar. Cinco diretores apresentam cinco histórias que buscam retratar os problemas do povo. Os personagens, “proletários sem defeitos, camponeses esfomeados e injustiçados, hediondos latifundiários e devassos burgueses invadem a tela” (BERNARDET, 2007, p. 49). É um filme bastante didático, propositalmente estereotipado, explicativo (o favelado que rouba em função de uma situação social injusta, ou que não tem onde morar, ou que prefere a quadra da escola de samba ao sindicato). Segundo Bernardet,

Tais filmes mostram as chagas da sociedade brasileira: o povo é explorado, não tem condições mínimas de vida. Se o país evolui, o povo não toma conhecimento dessa evolução. Aparentemente, são filmes feitos para o povo, mostrando-lhe sua situação e incitando-o à reação (IDEM, p. 65).

Para o CPC, a cultura devia estar a serviço da revolução: “o autor devia abdicar totalmente de suas inquietações pessoais, renunciar a fazer uma obra que o expressasse como artista, para dedicar-se a filmes sobre a realidade exterior – sacrificar o artista ao líder social” (IDEM, p. 44). Para Bernardet, esse movimento era fortemente marcado pelo controle ideológico: a classe média, paternalisticamente, vai ao povo e revela o povo para o próprio povo. É um instrumento do povo à consciência, uma aliança com as massas para a revolução ao final de todo o processo de crítica social.

O cinema consegue dar visibilidade à realidade do país e apontar soluções para o futuro. E somente o cinema nacional – e não o estrangeiro - era capaz de diagnosticar o momento histórico e as condições sociais, políticas, culturais, econômicas e humanas de seu

tempo. Reforça-se aqui a idéia de um pensamento social do cinema que se apresenta como sintoma e aposta em um projeto político a ser realizado no futuro.

O filme nacional tem outro efeito. Ele é oriundo da própria realidade social, humana, geográfica etc. em que vive o espectador; é um reflexo, uma interpretação dessa realidade (boa ou má, consciente ou não, isso é outro problema). Em decorrência, o filme nacional tem sobre o público um poder de impacto que o estrangeiro não costuma ter. Há quase sempre num filme nacional, independente de sua qualidade, uma provocação que não pode deixar de exigir uma reação do público. Tal reação não resulta somente de uma provocação estética (pode sê-lo também), porque o filme nacional implica o conjunto do espectador, porque aquilo que está acontecendo na tela é ele ou aspectos dele, suas esperanças, inquietações, pensamentos, modos de vida, deformados ou não. Essa interpretação, consciente ou inconscientemente, ele não pode deixar de aceitar ou rejeitar. Esse compromisso diante de um filme nacional, do espectador para com a sua própria realidade, é uma situação à qual não se pode furtar (BERNARDET, 2007, p. 32).

Não há como compreender o Cinema Novo sem entender e analisar as condições materiais em que ele nasceu e que permitiram que pudesse existir de forma tão vigorosa. Como se podia fazer cinema brasileiro sem equipamento, sem dinheiro, sem circuito de exibição, sem público?

Para responder a isso, a própria insuficiência técnica passa a se tornar um recurso dramático. Como salienta Bernardet ao analisar o documentário “Aruanda” (60), marco na história do documentário brasileiro, tinha-se “uma realidade subdesenvolvida filmada de um modo subdesenvolvido” (IDEM, p. 38), ou seja, nossas deficiências técnicas seriam capazes de expressar nossa condição social. “A escassez de recursos se transformou em força expressiva e o cinema encontrou sua linguagem capaz de elaborar com força dramática os seus temas nacionais” (XAVIER, 2004, p. 27). A estética da fome era uma linguagem em sintonia com os temas de nossa realidade.

O documentário “O país de São Saruê” (71), de Vladimir Carvalho, é significativo dessa utilização da precariedade da produção como elemento estético com influência direta sobre o conteúdo e a mensagem fílmica. Os personagens possuem a cara sofrida, as crianças barrigudas, os velhos enrugados, tudo isso captado com uma iluminação natural (sem rebatedores, sem refletores) e num ambiente externo (sem estúdio, sem internas), de forma a revelar uma fotografia própria para a luz brasileira, nordestina, paraibana, sertaneja.

A própria película é importada ou seja, não havia sido feita para filmes tropicais. O diretor, portanto, opta por não usar filtros e prefere uma iluminação estourada, com bastante contraste de luz/sombra. Além disso, o filme não é captado em som direto, o que revela sua

própria precariedade (havia poucos gravadores Nagra no Brasil na época e os recursos para adquiri-los eram poucos). Muito mais do que um retrato ou uma narrativa sobre o cotidiano do homem sertanejo que vive nos confins do Vale da Paraíba, é a própria linguagem – dado os recursos técnicos disponíveis – que é capaz de revelar um nordeste seco, pobre, onde falta água e comida. E, conseqüentemente, a necessidade de se romper com essa lógica.

Para Ismail Xavier, o cinema moderno brasileiro era um processo dotado de uma clara unidade temática: “ajustamento entre as propostas estéticas – o tipo de cinema que respondeu às inquietações das gerações que nele se engajaram – e as condições sócio-econômica do país” (IDEM, p. 36). O Cinema Novo assume o subdesenvolvimento como condição estética. A linguagem desse “estado do subdesenvolvimento” sempre convergindo com as temáticas nacionais, de enfrentamento da realidade, do próprio subdesenvolvimento. Utilizam-se as condições precárias que o próprio subdesenvolvimento oferece para enfrentá-lo. É essa a estética da fome, uma estética de enfrentamento.

O escritor, roteirista e crítico Paulo Emílio Salles Gomes, no clássico ensaio *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, afirma que o cinema brasileiro deveria expressar a conjuntura de seu tempo. Via o chamado Terceiro Mundo como uma resistência estética, política e cultural. Diz Paulo Emílio: “Em cinema, o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado” (GOMES, 1986, p. 85). Assumir esse estado de subdesenvolvimento proporcionaria uma libertação da colonização cultural, pois o cinema seria a expressão mais autônoma que o Brasil poderia produzir, pois as imagens seriam capazes de revelar nossa verdadeira condição, serem verdadeiros sintomas de nosso tempo, de nossa conjuntura.

O fenômeno brasileiro é daqueles cuja originalidade está a exigir uma expressão nova. A palavra subversão, tacaña e em última análise ingênua, pode ser oposta a noção de superversão, que resume com maior probidade as ocorrências que se desenvolveram até meados de 1964. A realidade que então se impôs foi a de que os verdadeiros marginais são os trinta por cento selecionados para constituir a nação (IDEM, p. 95).

O que Paulo Emílio está apontando é que o cinema, ao criar uma imagem visual e sonora própria, dotada de brasilidade – porque retrata sua condição, seu estado permanente de subdesenvolvimento – permite que se estabeleça algo genuinamente novo: outras narrativas, outros protagonistas, outros cenários que possam ser capazes de contar uma outra história do Brasil.

É claro que o cinema é permanentemente reinventado, não é uma produção autônoma e sofre influência das diversas escolas, dos diversos autores, das diversas formas de se fazer

cinema. E, para Paulo Emílio, é dessa antropofagia que o Brasil deveria se apropriar, pois as demais experiências cinematográficas, como a americana, seriam incompatíveis com a experiência brasileira, pela própria marca do subdesenvolvimento que lhe é intrínseca. O crítico aponta que o cinema americano foi responsável por estabelecer tipos ideais (de final feliz, de heróis etc.) que não seriam modelos para nós. E não poderiam ser. Os EUA – como o Japão e os países europeus, por exemplo – nunca passaram pelo subdesenvolvimento, portanto, seriam incapazes de refleti-lo. Dialogando com Paulo Emílio, o pesquisador Ismail Xavier também verifica como o cinema estrangeiro era um “terreno colonizado, espaço de censura ideológica e estética” (XAVIER, 2004, 57).

No entanto, o Brasil nunca se preocupou em consolidar uma tradição cinematográfica. O cinema viveu apenas de fases e surtos – Paulo Emílio Salles Gomes ressaltava três importantes momentos em que o cinema tentou buscar um caminho próprio. Foram eles: a *Bela Época*, a *Chanchada* e o *Cinema Novo*, mas que fracassaram, quase todos pelos mesmos motivos.

Para Paulo Emílio, as duas primeiras fases tiveram curta duração, sobretudo pelas condições de produção, do cenário político interno, a falta de subsídios do governo e apoios do empresariado, a pressão do interesse estrangeiro, a censura e a falta de público (o que não seria diferente assim do *Cinema Novo*, como ele parece vislumbrar e lamentar). Na *chanchada* até havia alguma identificação com o público, sobretudo carioca, pois colocava “em relevo aspectos e problemas do cotidiano de sua claqué, como a carestia, a falta de água, as deficiências no transporte urbano, a demagogia eleitoreira” (AUGUSTO, 1989, p. 16), entre outros, sempre com muito bom humor. Mas esbarrava na falta de uma política cinematográfica brasileira, na falta de apoio na imprensa, da crítica e dos próprios empresários – “o mercado permaneceu ocupado pelo estrangeiro de cujos interesses o nosso comércio cinematográfico é, no conjunto, o representante direto” (GOMES, 1986, p. 93).

Todos esses momentos foram importantes porque funcionavam como um termômetro social, traziam, ou pelo menos buscaram trazer, essa marca do subdesenvolvimento. Mas esses movimentos sempre foram impedidos de prosperar. No caso da *chanchada*, a competição com as produções estrangeiras, a ausência de incentivo por parte do governo e do empresariado nacional, a desconfiança dos intelectuais e da crítica - que negavam o forte apelo popular e idealizavam um cinema mais sério, engajado - contribuíram para o fim das produções da *Vera Cruz* e *Atlântida*. Já no caso da *Bela Época* e, provavelmente, seria também o do *Cinema Novo*, a crise ocorria pela falta de um público, pela falta de

espectadores dispostos a ver sua realidade nas telas. Este público preferia o *star system* hollywoodiano. Ao invés de valorizar a condição da “colônia” miscigenada e latina, o público recorria sempre às produções culturais da “metrópole” branca e americana. Para Paulo Emílio, isso era característica de uma cultura com uma mentalidade colonizada e subdesenvolvida, porém incapaz de produzir imagens que refletissem nossas raízes, nossos personagens, nosso tempo e nossa cultura. Os nossos grandes momentos históricos foram liderados por uma elite branca sempre em sintonia com os interesses da metrópole, “querelas de ocupantes nas quais os ocupados não têm vez” (IDEM, 1986, p. 88). Para o crítico, a perspectiva que se abriria com o Cinema Novo era de que, finalmente, poderia se dar vez – e voz – ao sertão, à favela, ao subúrbio, ao campo, pois trazia a marca de seu subdesenvolvimento na própria linguagem, com forte componente revolucionário de libertação nacional. Mas, pelo visto, este Cinema Novo, revolucionário, caminhava para o mesmo destino fatal.

Segundo Bernardet, “a situação brasileira em relação ao cinema, é um típico exemplo de alienação”, (BERNARDET, 2007, p. 34). Se é do estado de alienação que nasce o cinema novo e se a realidade brasileira passa a solicitar a atenção dos cineastas para romper com essa lógica, o cinema acaba esbarrando na alienação do próprio público. Um público que não estava acostumado a assistir cinema nacional – que tinha até certo preconceito –, e que preferia os filmes estrangeiros, as narrativas convencionais, as imagens com qualidade técnica etc. O jovem realizador brasileiro estava se dirigindo a um público que não conhece cinema brasileiro.

Bernardet cita o caso do neo-realismo italiano como exemplo dos países cuja sólida produção permitiu “trabalhar sobre sua realidade e transpô-la para a tela. No caso, por exemplo, da Itália, o homem, seu meio e sua problemática foram elaborados numa multiplicidade de aspectos por diretores, dialoguistas, fotógrafos, músicos etc., o que criou no cinema uma Itália rica e diversificada” (IDEM, p. 30).

Na Itália, havia um público de cinema italiano formado. No Brasil, não. Era necessária uma série de conquistas: a conquista do estado, porque era importante criar uma cultura de investimento e subsídios do governo para o cinema; a conquista do mercado, porque era preciso comercializar aquele produto para ter algum retorno financeiro e se poder criar um mercado consumidor interno de filmes nacionais; e a conquista do público, o espectador precisava ser tocado por aquela série de produções para que o projeto político do cinema novo fizesse sentido, já que “um filme só se completa quando passa a ter uma vida dentro do

público a que se destina” (IDEM, p. 22). A relação entre público/obra/autor necessitava de uma mútua participação em sua constituição, o que não ocorreu. Assim, estaria fadado ao fracasso o cinema novo: “sendo um cinema de classe média, não sensibiliza o povo, e sendo um cinema crítico, a classe média o rejeita”(IDEM, p. 184).

Sem ser capaz de constituir e estabilizar um cinema próprio num contexto político de perda da liberdade de expressão e o recrudescimento da ditadura que se instalara, o crescimento urbano desordenado e a conseqüente favelização dos grandes centros, o fortalecimento da TV como principal meio de comunicação do país, se não são os únicos fatores, são diretamente responsáveis por mais uma grande crise da cinematografia nacional. O próprio Paulo Emílio revela sua grande preocupação com os rumos que o cinema nacional estava tomando: ao invés de dar continuidade aos desafios a que se propunha responder e estabelecer, enfim, uma tradição na cinematografia nacional, tudo levava a crer que o cinema novo seria mais um ciclo, e que estaria ameaçado pelo afastamento do público. Voltou-se para si próprio, para o próprio meio intelectual de classe média artística, procurando “entender as raízes de uma debilidade subitamente revelada, reflexão perplexa sobre o malogro acompanhado de fantasias guerrilheiras e anotações sobre o terror da tortura” (GOMES, 1986, p. 96).

Em 64, quando nasce o Cinema Novo, abre-se espaço para uma perspectiva do cinema de autor como forma de afirmar a participação na luta política e ideológica: uma discussão sobre a revolução, sobre a realidade social do Brasil – campo, sertão, fome, favela, opressão, miséria, convergindo numa renovação da própria linguagem. Enfim, a construção de uma estética dotada de brasilidade, isso tudo ainda entrecortado pelo cinema marginal.² Em 84, o contexto é de sobreviventes daquele período, ausência de nomes novos, crise de mercado, crise política, crise econômica, arrocho salarial. No período de vinte anos, aproximadamente, a produção intensa, vigorosa e marcante na história cultural do Brasil entra em declínio. “Memórias do Cárcere” de Nelson Pereira dos Santos e “Cabra Marcado para Morrer”, de

² O Cinema Marginal ou Cinema do Lixo era provocador, irônico, agressivo. Tinha como alvo a tradição católica-cristã – pois estava sempre associada aos donos do poder -, defendendo a expressão das subculturas e dos grupos marginalizados. Um cinema experimental, muito influenciado pelas vanguardas estéticas dos anos 20/30 – dadaísmo, surrealismo etc. – associado ao grotesco, ao escatológico, ao kitsch, que produziu uma estética do lixo, descentralizada. Tem um boom que vai de 69 a 73, aproximadamente, e também entra em decadência junto com o Cinema Novo. Sobre o cinema marginal, Ismail Xavier fala: “Assumido como a resposta à repressão na linha agressiva do desencanto radical; sua rebeldia elimina qualquer dimensão utópica e se desdobra na encenação escatológica.” Pág. 69. Entre os cineastas que se destacam no Cinema Marginal estão Rogério Sganzerla (“O bandido da luz vermelha”), Júlio Bressane (“Matou a família e foi ao cinema”), João Silvério Trevisan (“Orgia”).

Eduardo Coutinho, ambos de 84, representam o derradeiro e último suspiro daquele espírito que norteou os intelectuais engajados numa arte militante e transformadora.

De maneira geral, sintetizando o que foi dito até aqui, vimos que Glauber Rocha lança as bases do Cinema Novo em 1965 com o manifesto “Estética da Fome”, que afirmava o cinema como instrumento político para combater o que ele chamava de sintoma trágico, que seriam os nossos problemas sociais mais notórios. Jean-Claude Bernardet, em 67, analisa os rumos deste novo cinema cuja linguagem rebuscada, hermética, fruto de uma formação estética mais apurada (além das condições materiais da própria produção) impedia a formação de um público brasileiro de cinema brasileiro: (a) por serem filmes dirigidos à classe média e a própria classe média não ter tido interesse em discutir aqueles problemas, e (b) as formas de se ver o mundo são dos cineastas burgueses, dos intelectuais da classe média, que se colocavam como iluminados e que ajudariam, no âmbito da cultura, a libertar o povo da opressão e conduzi-los ou despertá-los para a revolução. Não foi a favela, o sertão, o campo que criaram um modo de representação de mundo próprio.

De qualquer maneira, Bernardet está indicando que o cinema novo se encarregou de um projeto de coletividade através de uma expressão da própria brasilidade, de seus próprios sintomas. O Cinema Novo “é a expressão da ideologia nacionalista que vigorava quando da realização desses filmes. Não só o Brasil precisa transformar-se e desenvolver-se, como também transformação e desenvolvimento, devem resultar da decisão dos homens” (BERNARDET, 2007, p. 181)

Já em 1973, buscando revelar a dinâmica da produção cultural “terceiro mundista”, Paulo Emílio Salles Gomes parece perceber o fracasso do projeto cinemanovista, e “lamenta pela deterioração da conjuntura estimulante” (GOMES, 1986, p. 100) dos anos 60 em produzir um cinema criado na adversidade, capaz de dar visibilidade à nossa realidade humana, em ser instrumento político de libertação nacional e da indústria cultural estrangeira, e em consolidar, de fato, uma tradição no cinema brasileiro.

Os três textos que foram referência principal neste capítulo – “Estética da fome”, de Glauber Rocha, de 1965, “Brasil em tempo de cinema”, de Jean-Claude Bernardet, de 1967, e “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, de Paulo Emílio Salles Gomes, de 1973 – são fundadores da compreensão do cinema enquanto interpretação política da realidade brasileira. Revelam que o impasse da produção proporcionou uma vitalidade ao cinema nunca antes vista, principalmente por estar aliado à questão política, de transformação social e experimentação da linguagem. Uma geração de intelectuais e artistas, a vanguarda cultural do

país, marcados fortemente por uma consciência política e histórica. Como nos diz Ismail Xavier, “cada filme reitera o seu foco nas questões coletivas, sempre pensadas em grande escala, através de um teatro da ação e da consciência dos homens onde as personagens se colocam como condensações da experiência de grupos, classes, nações” (XAVIER, 2004, p. 118). São personagens, contudo, que reforçam o mito do herói trágico latino-americano, o mito do oprimido, o mito de esquerda, o mito da utopia.

Os mecanismos revelatórios do cinema, de que fala Kracauer, estão presentes nesta perspectiva lançada pelo Cinema Novo que, apesar de ter sido apenas mais um surto e não ter estabelecido o diálogo necessário com o espectador, lançou as bases para as produções audiovisuais que até hoje vemos nas grandes telas: que é o cinema nacional funcionando como sintoma de nossa conjuntura social, como uma forma de examinar a nós mesmos.

E é exatamente o posicionamento assumido por estes autores - do cinema enquanto interpretação política do Brasil - que nos interessa. Veremos em que ponto podemos dialogar com Glauber Rocha, Jean-Claude Bernardet, Ismail Xavier e Paulo Emílio Salles Gomes, e em que ponto divergimos da perspectiva lançada por eles. Hoje, como podemos perceber, o audiovisual assume uma posição mais cética no que diz respeito à crença em um porvir revolucionário, e em sua própria instrumentalização no processo de engajamento e mobilização. Não estamos mais pensando o cinema como um agente direto na transformação do mundo.

Ao recorrer aos clássicos do pensamento social do cinema brasileiro observamos a grande capacidade dos filmes de se assumirem como um sintoma da conjuntura - e verificamos a atualidade desses pensadores - ou seja, o cinema ainda é uma importante ferramenta de estudo e de pesquisa sobre nossa realidade. E, já que a proposta desta dissertação é analisar como o cinema brasileiro contemporâneo tem revelado a existência de um estado de exceção permanente em nossa estrutura jurídico-política, é sobre este contexto histórico atual de que trataremos no capítulo seguinte.

2 – O ESTADO DE EXCEÇÃO: BIOPOLÍTICA, DIREITOS HUMANOS E SOBERANIA

Estranhem o que não for estranho. Tomem por inexplicável o habitual. Sintam-se perplexos ante o cotidiano. Tratem de achar um remédio para o abuso Mas não se esqueçam de que o abuso é sempre a regra

Bertold Brecht, A exceção e a regra

Para entendermos melhor o que estamos considerando como o estado de exceção – sintoma identificado pelo cinema brasileiro contemporâneo –, iremos percorrer uma importante trajetória na filosofia política moderna (Foucault, Arendt e Schmitt, principalmente) para entender a atualidade de alguns conceitos no pensamento de Giorgio Agamben e sua aplicabilidade à realidade brasileira. Nos três subcapítulos que se seguem, buscaremos identificar as bases do pensamento de Giorgio Agamben para compreender de forma mais consistente o que o filósofo italiano está chamando de estado de exceção.

No primeiro momento, tentaremos entender, a partir da obra de Michel Foucault, aquilo que ele denominou de biopoder. O que o pensador francês aponta é que a modernidade estabelece um discurso construído sobre o corpo sadio e, portanto, de defesa da vida como um mecanismo de controle social por parte dos aparelhos e dispositivos de poder. Em outras palavras, a vida saudável é politizada e, em função de uma saúde social, os corpos “degenerados” podem ser eliminados. Essa questão trazida por Foucault interessa diretamente ao ponto de nossa pesquisa, pois estamos pensando o estado de exceção contemporâneo como um aparelho biopolítico, marcado pelo genocídio constante, assumido inclusive pelo Brasil, nas favelas e nos presídios (cenários principais onde se passam os filmes escolhidos para análise).

Em seguida, as análises de Hannah Arendt sobre o totalitarismo e a ilusória universalidade dos valores da modernidade, sobretudo no que diz respeito aos direitos humanos, trazem contundentes reflexões sobre a própria essência da política nos dias de hoje: tem a vida humana algum sentido na contemporaneidade? A não universalização dos direitos humanos – ou melhor, a sua ineficácia e inexistência – parece não ter sido solucionada com os horrores do holocausto e o fim do III Reich. Como podemos perceber nos filmes a serem analisados mais à frente, o direito a ter direitos ainda é ilusão.

Por fim, Carl Schmitt e sua definição da exceção como regra geral, como ponto originário da soberania moderna – anterior ao contrato social e, portanto, anterior ao direito. A compreensão do pensamento do filósofo alemão é importante para observarmos que a

lógica da prevalência do político sobre o jurídico prossegue nos dias de hoje e que permite afirmarmos, a partir das considerações de Agamben, que o estado de exceção é o paradigma de governo atual. Este percurso na teoria política é importante para essa dissertação porque é o principal sintoma identificado no cinema brasileiro contemporâneo sobre nossa conjuntura social

2.1 – Uma genealogia da exceção

Foucault e a biopolítica:

Em sua prodigiosa tentativa de compreender o iluminismo (FOUCAULT, 2007), Michel Foucault o define como um acontecimento singular que inaugura a modernidade. Para o filósofo francês, o *Aufklärung* é muito mais do que mero episódio histórico do campo das idéias: é um processo dinâmico que possibilita toda uma transformação no campo da razão, do saber, das instituições, das práticas, do desenvolvimento tecnológico e industrial. Enfim, como um conjunto de eventos que determina, de certa forma, todo o processo histórico de concepção do homem enquanto (a) sujeito de seu conhecimento, (b) sujeito moral de suas próprias escolhas e, sobretudo, (c) sujeito do poder.

Se Kant estava interessado, entre outras coisas, em investigar as condições sobre as quais um conhecimento é possível e verdadeiro, a crítica a que Foucault se propõe para compreender o iluminismo está na idéia de que “o próprio sujeito de conhecimento tem uma história” (FOUCAULT, 2001, p. 8). Isto é: este sujeito está circunscrito às relações estabelecidas entre os acontecimentos históricos e os discursos produzidos em função desses mesmos acontecimentos e que articulam o que pensamos, fazemos e dizemos.

O objetivo de Foucault é mostrar de que forma “as práticas sociais podem chegar a engendrar domínios de saber que não somente fazem aparecer novos objetos, novos conceitos, novas técnicas, mas também fazem nascer formas totalmente novas de sujeitos e de sujeitos de conhecimento” (IDEM), enfim, entender de forma crítica (a marteladas, tal como propõe Nietzsche) que “a própria verdade tem uma história” (IDEM).

A Escola de Frankfurt já havia denunciado o “mito” da razão instrumental, em sua crítica ao esclarecimento, feita no sentido de que esse racionalismo não era muito diferente do período das “trevas”, ao qual o conhecimento traria luz. Esta razão, na verdade, estava sendo utilizada com a finalidade de gerar opressão e alienação, contribuindo ainda mais com a

lógica do capital, com reflexos, sobretudo, no âmbito da cultura (a indústria cultural e seu efeito narcotizante na sociedade, por exemplo). Para Foucault, o discurso operado pela modernidade é aquele que regula, que normatiza, que institucionaliza, que vigia. Ao aprisionar o corpo numa certa racionalidade discursiva sobre o que é norma ou desvio, permite ao poder a produção de estratégias que visam a um maior controle do corpo social. Dito de outra maneira: o iluminismo é o evento histórico que determina formas de poder, ou melhor: novas formas de poder, tendo no discurso uma poderosa máquina de produção de verdades.

O discurso, para Foucault, está inserido numa ordem e num regime de produção de verdades que opera, fundamentalmente, com base em procedimentos de exclusão de outras estratégias discursivas que não podem ser livremente transmitidas. É desta maneira que compreende como os discursos dos loucos, dos homossexuais, dos pervertidos, dos místicos, dos prisioneiros foram, durante toda a modernidade, interditados por um discurso racional imposto como uma única fonte de acesso à verdade.

Esta vontade de verdade, por fim, apoiando-se numa base e numa distribuição institucionais, tende a exercer sobre os outros discursos – continuo a falar de nossa sociedade – uma espécie de pressão e um certo poder de constrangimento. Estou a pensar na maneira como a literatura ocidental teve de apoiar-se, há séculos a esta parte, no natural, no verossímil, na sinceridade, e também na ciência – numa palavra, no discurso verdadeiro. E estou a pensar, igualmente, na maneira como as práticas econômicas, codificadas como preceitos ou receitas, eventualmente até como moral, procuraram, desde o século XVI, fundamentar-se, racionalizar-se e justificar-se numa teoria das riquezas e da produção (FOUCAULT, 2005 B, p. 7).

Michel Foucault está chamando a atenção para essa nova forma de poder que estava engendrada com a construção de um discurso de defesa da vida a partir de um investimento rígido, disciplinar, constante, meticuloso sobre o corpo. Os Estados Nacionais, estruturados a partir dos séculos XVIII e, sobretudo, do XIX, elaboraram dispositivos (discursos, análises, saberes) para a disciplinarização dos corpos e sua docilização mediante um conjunto de estratégias enraizadas nos níveis mais elementares da vida cotidiana.

Englobam não só os discursos, mas também os não discursos (“instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas” (FOUCAULT, 2005 A, p. 138)) que permitem colocar o sujeito aprisionado em determinadas estruturas sociais, como as escolas, as fábricas, os hospitais, as oficinas, as famílias, os exércitos, e todas as outras instituições que mantêm o indivíduo docilizado, mecanizado, massificado. Se cabe ao poder administrar a vida, devem ser criados mecanismos que a adestrem. Neste momento é que se

iniciam as políticas de saúde pública, visando à produção de um saber estatal que controla, que regula, que vigia para assegurar ao próprio capitalismo o melhor aproveitamento da força de trabalho.

Todos os aspectos do fenômeno populacional começaram a ser levados em conta (epidemias, condições de habitat, de higiene, etc...) e a se integrar no interior de um problema central. Em segundo lugar, vê-se aplicar a este problema novos tipos de saber: aparecimento da demografia, observação sobre a repartição das epidemias, inquéritos sobre as amas de leite e as condições de aleitamento. Em terceiro lugar, o estabelecimento de aparelhos de poder que permitem não somente a observação, mas a intervenção direta e a manipulação de tudo isto (IDEM, 2005 A, p. 161).

O que o filósofo francês está apontando é que a vida passa a se tornar o centro das estratégias de poder na modernidade, constituindo uma realidade biopolítica. Este é ponto que mais nos interessa nesta dissertação. O desenvolvimento desse conceito por parte de Foucault, e retomado por Agamben, conforme veremos mais adiante, é fundamental para entendermos como a intervenção direta do estado sobre a vida da população – população situada numa área criminalizada como a favela (cenário principal em que se passam os filmes “Notícias de uma guerra particular” e “Tropa de elite”) e o cárcere (do documentário “O prisioneiro da grade de ferro”). É justamente a partir do estabelecimento dessa máquina biopolítica, que elimina adversários políticos em função da saúde coletiva, que justifica todo o discurso que visa à proteção dos cidadãos, da sociedade, da classe média, dos homens de “bem”. O estado biopolítico justifica o extermínio e a própria abolição da norma – portanto, do direito e de todo o ordenamento jurídico. Por isso, estamos acompanhando o pensamento de Foucault sobre o biopoder para verificarmos sua aplicabilidade nos tempos atuais.

Foucault estabelece um levantamento histórico da transição do que o filósofo chama de medicina privada para a medicina coletiva. Com o desenvolvimento do capitalismo, ocorre o fenômeno do nascimento de uma medicina moderna social e não individual, mesmo tendo penetrado no interior das relações de mercado.

Muito antes de se investir sobre a consciência ou sobre a ideologia, o poder vai atuar sobre o biológico, o somático, o corporal. Foucault demarca três fases na formação da medicina social moderna: a primeira delas uma medicina de Estado, desenvolvida na Alemanha, já no começo do século XVIII, seguida de uma medicina urbana, na França em fins do século XVIII e, finalmente, uma medicina da força de trabalho na Inglaterra do século XIX.

O que se desenvolve na Alemanha é uma política médica, uma intervenção ativa do Estado visando melhorar a qualidade da saúde de sua população. A aplicação desses

programas consistia na criação de um saber estatal cujo objetivo maior era um controle total do estado sobre seus indivíduos. O biológico assume uma dimensão política e econômica de fundamental importância. A existência de um sistema estatístico muito mais aprofundado do que apenas aqueles que contabilizavam os números de natalidade e mortalidade, por exemplo, possibilitava a observação e o registro de todos os fenômenos epidêmicos e endêmicos de todas as diferentes regiões e cidades.

Além disso, o processo de “normalização da prática e do saber médicos” possibilitou um “controle, pelo Estado, dos programas de ensino e das atribuições de diplomas”. Isto é: antes de classificar o indivíduo num comportamento normal ou num comportamento desviante, vai se dizer qual prática médica seria normal ou anormal. É por isso que Foucault afirma em “Microfísica do poder”, no capítulo sobre o nascimento da medicina social, que o “médico foi o primeiro indivíduo normalizado na Alemanha” (IDEM, p. 49).

Esse controle do saber médico levava a um terceiro ponto importante nessa aplicação da política de saúde dos estados modernos: a existência de “organização administrativa para controlar a atividade dos médicos” para observar “como é realizado o esquadramento médico da população” (IDEM), com o intuito de demonstrar a subordinação da prática médica perante um poder superior. Os médicos, portanto, vão aparecer no corpo do estado como funcionários responsáveis por administrar a saúde, com responsabilidade sobre regiões, distritos, cidades inteiras, onde podem exercer “a autoridade de seu saber” (IDEM).

Um segundo momento do nascimento da medicina social ocorre no processo de urbanização verificado na França, na segunda metade do século XVIII. Havia a necessidade de se organizar o espaço urbano caótico em que se encontravam as grandes cidades, sobretudo Paris, a partir de 1750. Primeiramente, era importante ter um lugar onde a mercadoria pudesse circular, onde as relações comerciais estivessem facilitadas em níveis nacionais e internacionais, em que a produção estivesse sob uma mesma jurisdição, regulada por um poder mais centralizado, enfim, havia uma necessidade de cuidar do corpo da cidade intrinsecamente ao desenvolvimento econômico. Além disso, com os conflitos urbanos em razão do aparecimento de uma classe operária pobre em afrontamentos com uma burguesia rica, faz-se mister a existência de um poder político que seja capaz de conter, organizar e melhor distribuir no espaço urbano toda essa “plebe”.

Fora esses problemas de ordem política e econômica, há o que Foucault chama de medo urbano: “medo das oficinas e fábricas que estão se construindo, do amontoamento da população, (...) das epidemias urbanas, dos cemitérios que se tornam cada vez mais

numerosos (...) medo dos esgotos” (IDEM, p. 51). Uma certa inquietude que impõe a necessidade de medidas que tragam soluções para esse problema político-sanitário. Foi criado um plano de urgência, como acontecia na época de epidemias violentas, que consistia: (a) todas as pessoas deviam evitar se movimentar e se manter em suas casas; (b) a cidade seria dividida em distritos sob responsabilidade de uma autoridade, um sistema de vigilância que verificava se as pessoas saíam de seus lugares estabelecidos; (c) esse sistema de vigilância requeria, também, um registro de todas as observações realizadas; (d) todos os habitantes passavam por revistas sistemáticas para que os inspetores pudessem verificar se estavam vivos, mortos ou doentes necessitando de tratamento especial, e, finalmente, (e) todas as casas eram desinfetadas à exaustão.

A importância dessa medicina urbana está, em primeiro lugar, na “inserção da medicina no funcionamento geral do discurso e do saber científico” (IDEM, p. 54): estabelece-se uma relação intrínseca entre a medicina e a ciência. Em segundo lugar, passa-se a considerar a influência do meio de existência sobre as condições de vida dos indivíduos, além de, em terceiro lugar, permitir que surgisse a noção de uma higiene pública, e de técnicas que pudessem favorecer um controle permanente da saúde da população.

Um terceiro momento que Foucault aponta como sendo importante para o desenvolvimento da medicina social, como estratégia biopolítica moderna, é observada pelo exemplo inglês: a medicina da força de trabalho, que vai problematizar o pobre como um perigo médico, a partir do século XIX. Ao mesmo tempo em que se oferecia um sistema de assistência e proteção à saúde para as classes pobres, os governos também asseguravam a qualidade da saúde burguesa:

Um cordão sanitário autoritário é estendido no interior das cidades entre ricos e pobres: os pobres encontrando a possibilidade de se tratarem gratuitamente ou sem grande despesa e os ricos garantindo não serem vítimas de fenômenos epidêmicos originários da classe pobre. Vê-se, claramente, a transposição, na legislação médica, do grande problema político da burguesia nesta época: a que preço, em que condições e como assegurar sua segurança política (IDEM, p. 56).

O esquadramento médico realizado pela política de saúde inglesa visava a um cuidado maior com as condições de vida da população, mas também tinha um objetivo bastante preciso: a necessidade de um corpo sã para um melhor aproveitamento da força de trabalho. A disciplinarização dos corpos, por via do cuidado médico-sanitário (higiene pessoal, vacinação, tratamento de doenças etc) melhorava a qualidade de vida do proletariado e, conseqüentemente, a produção também aumentava, porque se tinha um trabalhador disposto e saudável.

O que estamos destacando, e retomando o que foi dito no início do capítulo, é uma forte articulação entre os acontecimentos históricos e a produção de discursos. Por isso falávamos do aprisionamento do corpo numa certa racionalidade discursiva do que se enquadra na norma ou não. Ao colocar a vida no centro das estratégias de poder e por isso todo o investimento sobre o corpo social, problematiza-se aquilo que Foucault chama de biopoder.

No regime de soberania, que Foucault situa historicamente num período anterior à modernidade, era o corpo do monarca que necessitava de cuidado. O corpo do rei não era uma metáfora, mas uma realidade, sua presença física demonstrava força, fazia sentido para o funcionamento da monarquia. Havia uma relação intrínseca entre o rei e o território visto que este era parte do corpo daquele.

O soberano dispunha sobre a vida e a morte de seus súditos: ele possuía o direito tanto de dar a vida aos seus súditos como o direito de tirá-la. É um fazer morrer e deixar viver: ele pode causar a morte ou apenas deixar viver, ele exige seu direito sobre vida, exercendo seu direito de matar.

O regime de soberania era um regime de expropriação, de confisco, de subtração de parte das riquezas produzidas pelos indivíduos do reino. Já que o território era do rei, era parte do corpo do rei, logo, tudo pertenceria ao rei, e por isso todo esse processo de apropriação do monarca de parte das riquezas.

Com o limiar da modernidade biológica o direito de morte desloca-se para um poder que tinha como objetivo gerir a vida, administrar a vida. Em outras palavras: de oferecer o direito do corpo social de garantir sua própria vida.

Este biopoder, sem a menor dúvida foi o elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, que só pôde ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos (FOUCAULT, 1993, p. 132).

Este entendimento de regular os conjuntos populacionais a partir de uma política, ou melhor, de uma biopolítica, traz, como efeito imediato, toda uma série de discursos, projetos, propostas que visam justificar a eliminação do corpo doente, anormal, em benefício do corpo são. Ao disciplinar o corpo como máquina (para inseri-lo na lógica de produção industrial) e regular as populações a partir de um cuidado biológico, pensa-se o poder operando segundo uma lógica biológica e não jurídica.

Isso é extremamente problemático, pois ao afirmar a positividade da vida, no “fazer viver e deixar morrer”, articula-se a idéia de que um outro corpo pode ser eliminado, uma

outra vida pode ser eliminada, para garantir a sobrevivência de uma população. A idéia de “massacres vitais” (IDEM, p. 129), leva Foucault à reflexão de verificar o “genocídio como o sonho dos poderes modernos” (IDEM). O filósofo francês prossegue: “o poder de expor uma população à morte geral é o mesmo do poder de garantir a outra sua permanência em vida” (IDEM).

O racismo se forma nesse ponto (racismo em sua forma moderna, estatal, biologizante): toda uma política de povoamento, da família, do casamento, da educação, da hierarquização social, da propriedade, e uma longa série de intervenções permanentes ao nível do corpo, das condutas, da saúde, da vida quotidiana, receberam então cor e justificação em função da preocupação mítica de proteger a pureza do sangue e fazer triunfar a raça. Sem dúvida, o nazismo foi a combinação mais ingênua e ardilosa – ardilosa porque ingênua – dos fantasmas do sangue com os paroxismos do poder disciplinar (IDEM, p. 140).

Essa politização da vida é a realidade biopolítica a que Foucault se refere, ou melhor: o biopoder, se pensarmos em termos de uma estratégia mais ampla. É nisso que reside o interesse do filósofo: a produção discursiva – e não discursiva, também -, a produção de saber, a produção de poder. Para Aristóteles, o homem era “um animal vivo e, além disso, capaz de existência política; o homem moderno é um animal, em cuja política, sua vida de ser vivo está em questão” (IDEM, p. 134).

As análises que se seguem neste trabalho procuram vislumbrar que a biopolítica é a tônica da modernidade responsável pela produção de um discurso que, em certo sentido, não universaliza o direito à vida: nem todos podem viver. Para Hannah Arendt, é a cidadania que se torna princípio primeiro, e não a humanidade. Já Carl Schmitt observa a prevalência do critério político (“amigo e inimigo”) sobre o ordenamento jurídico.

Foucault percebe que a modernidade traz a sobreposição do biológico sobre o jurídico: o poder leva em consideração apenas o corpo saudável, normatizado, normalizado. O anormal, o doente, o desviante deve ser eliminado em virtude da necessidade de se cuidar da saúde de uma população, de uma classe social, de um povo – ou como vislumbrou Hitler – de uma raça. O que percebemos é que essa lógica está cada vez mais presente nos dias atuais no interior do estado democrático, sintomaticamente marcado pela ausência de direitos, sobretudo dos direitos humanos, nunca universalizados, nunca saídos do papel e das aspirações políticas mais progressistas e nunca levados à prática, ao mundo real, à vida cotidiana.

Hannah Arendt e os direitos humanos

Hannah Arendt aponta o tempo inteiro para o fim de uma tradição – o fim da tradição grega, “marco zero”, que funda a cultura ocidental – e precisa, historicamente, o momento no qual isso ocorre: o advento do movimento totalitário, cuja consequência direta liquida a ação, a condição humana *par excellence* que confere capacidade ao homem de se inserir no mundo. Os campos de concentração, que deixam a filósofa estarrecida, são sintomáticos de um processo que consegue exterminar o que se tem de mais humano, retirar aquilo que o homem tem de mais singular, destruir seu “segundo nascimento”, acabar, enfim, com aquilo que Aristóteles concebeu como sendo um animal político³.

Judia, discípula de Martin Heidegger e dona de um pensamento inquietante, Hannah Arendt (1906 – 1975) é uma das mais importantes consciências críticas do século XX. Sua vasta e complexa obra revela uma preocupação constante a respeito do verdadeiro sentido da política. Essa finalidade sempre foi a liberdade, pois possibilitava estabelecer a diferença entre os homens da pólis e todas as outras formas de convívio. Sem a liberdade, a vida política seria destituída de qualquer significado e, portanto, o homem não estaria livre para agir. Os homens são livres enquanto agem, enquanto podem se expressar, conviver com outros homens.

A filósofa alemã fala do caráter milagroso da ação por ser algo situado no campo do inesperado. “Enquanto os homens puderem agir, estão em condições de fazer o improvável e o incalculável e, saibam eles ou não, estão sempre fazendo” (ARENDDT, 2004, p.44). O agir humano é sempre acompanhado por um princípio de incerteza. E é essa potencialidade que a filósofa alemã aponta com sendo humana por natureza. O sentido da ação é desencadear processos, tomar a iniciativa, impor um novo começo. É o que possibilita ao homem livre

³ Aristóteles recorre à idéia que, para ele, seria natural: “governar e ser governado”, definido em função de uma diferença básica estabelecida entre a comunidade política (*pólis*) e a comunidade privada (*óikos*). A comunidade privada (a aldeia, a casa, a família) se constituía no lugar formado para a subsistência e a satisfação das necessidades vitais dos homens. Era a comunidade privada de liberdade (dos escravos, artesãos, mercadores, mulheres e crianças). A *pólis*, no entanto, se constituía no lugar onde o cidadão realizava propriamente sua natureza de ser racional, onde o homem encontraria a felicidade (*eudamonia*). O *logos* permitiria ao homem viver em comunidade, construir discursos, deliberar a respeito do que é melhor e pior acerca dos destinos da própria pólis. Já a comunidade política permitia ao homem o bem viver e se tornar um ser político. Este era o espaço do ser livre, cujas necessidades vitais eram contempladas pela comunidade privada. É nesse sentido que o filósofo grego concebe um sistema político baseado na relação entre os que governam – os homens livres da polis – e os que são governados – aqueles privados da liberdade. Aristóteles utilizou-se de uma dupla concepção sobre o homem, definido como um *zôon politikón* (“animal político”, que habita a pólis) e *zôon lógon ékhon* (“animal dotado de fala”, isto é, aquele que convive com outros homens por intermédio do discurso). Essa distinção seria para diferenciar tanto os gregos dos bárbaros quanto os homens livres dos escravos. Tantos os escravos quanto os bárbaros não eram portadores do *logos* e, portanto, não seriam capazes de se relacionar com outros homens nem habitar a pólis.

viver na pluralidade e construir uma narrativa sobre os eventos históricos. O que o totalitarismo faz é liquidar com essa condição humana do ser que habita o mundo, sobretudo a partir da banalização do terror.

No entanto, a modernidade, ao colocar como principal preocupação dos estados nacionais a garantia da propriedade privada e da liberdade de atuação do capital, inaugura o primeiro momento da crise dessa tradição; ao massificar os indivíduos numa sociedade única consumista e impor leis de exceção nos demais países em função da expansão imperialista que buscava abrir novos mercados. O totalitarismo nada mais é do que a materialização da barbárie moderna elevada à sua enésima potência.

Assim, os direitos humanos, consagrados nas diversas declarações como princípio universal, deixam de o ser na medida em que passam a ser monopólios dos governos. Aqueles não integrados no processo político de formação dos estados nacionais e não contemplados com a cidadania política passam a ser renegados e não enquadrados na categoria humana, visto que humano era apenas o cidadão. Logo, quem não era cidadão, não era visto como humano. Esta reflexão, que será retomada mais à frente, é uma das mais importantes contribuições de Hannah Arendt para essa dissertação, sobretudo no que diz respeito dos direitos humanos não serem universalizados, fato este que acaba estabelecendo, portanto, uma vida sem valor. Ora, se a vida passa a ser pensada em função de sua matabilidade, isto é, a vida “indigna” pode ser eliminada, vê-se o ser humano expurgado de sua própria humanidade. O homem se torna apenas um ser vivente qualquer, destituído do direito de agir, de falar. Veremos essa perspectiva mais detalhadamente na análise dos filmes.

Partindo da dimensão da vida exposta por Aristóteles, Hannah Arendt expõe, em *A condição humana*, três dimensões humanas básicas, consideradas para ela fundamentais. São elas: o labor, o trabalho e a ação. E é na distinção destas atividades que a filósofa infere uma importante separação entre as esferas pública e privada.

A esfera pública é o espaço do homem político, do cidadão livre, do homem enquanto ser da palavra (*lexis*) e da ação (*práxis*), do sujeito liberto das necessidades da vida, dos homens iguais em sua condição de homens livres da pólis. O mundo público é o espaço das aparências, daquilo que constitui a realidade, daquilo que garante a nossa existência e a nossa percepção do real no mundo. “A presença de outros que vêem o que vemos e ouvem o que ouvimos garante-nos a realidade do mundo e de nós mesmos” (ARENDR, 1997, p. 60). É a esfera onde os homens podem mostrar-se quem realmente são.

Para Arendt, é o espaço protegido contra a efemeridade. O mundo público permanece, é o espaço da imortalidade, da estabilidade, já que é um mundo construído e que precisa estar permanentemente em construção pelos homens que o habitam. É o espaço mundano de que os homens precisam para aparecer e, também, manter a convivência com outros homens, que lhes permitem relacionar-se, interpor-se no mundo.

Já a esfera privada é a esfera privada de liberdade. Se pensarmos em seu sentido original de “privação”, veremos que essa dimensão da vida significa “o ser destituído de coisas essenciais à vida verdadeiramente humana: ser privado da realidade que advém do fato de ser visto e ouvido por outros” (IDEM, p. 68). Em outras palavras, é aquele que está “privado da possibilidade de realizar algo mais permanente do que a própria vida” (IDEM). É como se não tivesse importância: a vida aprisionada na esfera privada é a de um ser que não age, que não tem existência política.

Portanto, na visão arendtiana, o que confere humanidade ao homem é a sua capacidade de conviver com outros na pólis, através do discurso e, principalmente, da ação. “Nem o labor, nem o trabalho eram tidos como suficientemente dignos para constituir um *bios* (...) uma vez que serviam e produziam o que era necessário e útil, não podiam ser livres e independentes das necessidades e privações humanas” (IDEM, p.21).

Etimologicamente, a palavra ação pode possuir duas acepções diferentes. Designa, no sentido grego (*archein*), iniciar, começar, tomar iniciativa e, também, possui o sentido de governar, “imprimir movimento a alguma coisa” (IDEM, p. 190) (significado original no termo em latim – *agere*). Quem age está atuando, manifestando-se, transformando, operando no mundo a que pertence. O homem da ação é aquele que produz algo novo, aparecendo no mundo público, é performático.

Se a ação, como vimos anteriormente, é a condição humana *par excellence* e que possibilita ao homem o seu “segundo nascimento”, “o discurso”, nos diz Arendt, “corresponde ao fato da distinção (...), isto é, do viver como ser distinto e singular entre iguais” (IDEM, p.191). A filósofa prossegue:

A ação que ele inicia humanamente revelada através das palavras; e, embora o ato possa ser percebido em sua manifestação física bruta, sem acompanhamento verbal, só se torna relevante através da palavra falada na qual o autor se identifica, anuncia o que fez, faz e pretende fazer (IDEM).

É por isso que Hannah Arendt entende a experiência totalitária como sendo o evento histórico que destrói a tradição. Essa tradição grega, pública, política. O totalitarismo não poderia ser pensado nas categorias do pensamento político tradicional, uma vez que revela

não mais a ação e o discurso, mas a passividade (a não ação) e o silêncio (o não discurso), ou seja, consegue expurgar a humanidade do ser político. O que os campos de concentração traziam de novidade para o mundo não era nem mais o questionamento da liberdade, “mas sim a vida, a continuidade da existência da Humanidade e talvez de toda vida orgânica na Terra” (ARENDT, 2004, p.39).

No entanto, para Hannah Arendt, é na modernidade que a tradição entra em crise a partir da decadência do espaço político propício para o exercício da liberdade. Ao invés da antiga separação entre as esferas pública e privada, a modernidade apresenta uma outra distinção, entre as esferas social e a da intimidade.

No processo de capitalização por que passa o mundo moderno, o interesse da esfera pública passa a ser o interesse dos negócios privados (mercado, propriedade, acumulação e expansão do capital). Para a pensadora alemã, “a sociedade assumiu o disfarce de uma organização de proprietários” (ARENDT, 1997, p. 78), no sentido de esvaziar a esfera pública de sua condição de lugar para o exercício da liberdade, da política e da ação para “exigir dela proteção para o acúmulo de mais riqueza” (IDEM).

Naturalmente, Hannah Arendt não se coloca contra a propriedade, muito pelo contrário. A existência da propriedade sempre foi importante para que o cidadão da pólis pudesse se ver livre das necessidades da vida. A existência de um lar era fundamental para dar um lugar no mundo ao homem. O problema é que a esfera pública perde seu sentido de ser o lugar da expressão do homem singular e passa a estar em função da esfera privada, ao mesmo tempo em que a esfera privada passa a ser a única preocupação comum. “Comum era somente o governo, nomeado para proteger uns dos outros, os proprietários privados na luta competitiva por mais riqueza (IDEM, p. 79)”.

A esfera social, que emergiu após a ascensão dos negócios privados no mundo público, produz uma sociedade de massas que, em certo sentido, leva à perda da própria singularidade do humano. Ao invés da política moderna estar voltada para a ação do homem e na ampliação do próprio espaço público com o surgimento dos novos atores sociais como a mulher e os operários, o problema apontado por Hannah Arendt é que todos esses grupos sociais passam a ser absorvidos por uma sociedade única, massificada, atendendo aos interesses exclusivos do capital.

Como vimos, Michel Foucault foi quem melhor descreveu a modernidade como o período histórico marcado pela disciplinarização dos corpos, como forma de controle social. Todo o processo de normatização da vida, de imposição de um certo ritmo de produção, do

esquadrinhamento do tempo, espaço e movimentos dos indivíduos, todos os recursos para o “bom adestramento” (vigilância, normas, sanções, exames) fazem parte do que o filósofo francês cunhou como sociedade disciplinar.

A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. Se a exploração econômica separa a força e o produto do trabalho, digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada (FOUCAULT, 2004, p. 118).

Se pensarmos a partir de Foucault, veremos como o controle social exercido sobre os corpos dóceis era necessário para a manutenção do processo de desenvolvimento capitalista, de produção industrial por que passava o mundo. Basta tomarmos como exemplo o modo fordista de produção seriada, visando ao consumo em massa. Era importante colocar o sujeito em lugares estabelecidos para que pudesse se extrair dele o máximo de sua força, impondo, dessa forma, disciplina ao próprio corpo. Essa disciplina visando a uma maior funcionalidade dos corpos, organizava os “quadros vivos” de forma a controlar as atividades produtivas (colocando-os em fila, passo a passo, impondo horário, gestos eficazes, uma melhor engrenagem entre o corpo e o objeto a ser utilizado, a produção em série, repetitiva, incansável).

O que Foucault está apontando é que o próprio poder adotou determinadas estratégias e desenvolveu técnicas que visavam a um maior controle social, ou seja, produziu indivíduos fabricados pela disciplina.

O poder disciplinar é, com efeito, um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior “adestrar”; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor. Ele não amarra as forças para reduzi-las; procura ligá-las para multiplicá-las e utilizá-las num todo (...). “Adestrar” as multidões confusas, móveis, inúteis de corpos e forças para uma multiplicidade de elementos individuais – pequenas células separadas, autonomias orgânicas, identidades e continuidades genéticas, segmentos combinatórios (IDEM, p. 143).

Podemos compreender essa análise de Foucault na perspectiva arendtiana, se compreendermos que estamos falando de um sujeito que perde sua espontaneidade de agir, de desencadear processos, de produzir um novo começo para estar submetido à normatização da vida social, à imposição de um comportamento maquínico e à submissão a regras que visariam a uma melhor ocupação do tempo.

A liberdade que representava, na pólis, o sentido da política e, portanto, era uma atribuição coletiva – pois só se realizava no mundo público – assume uma perspectiva diferente na modernidade. A liberdade agora é vista como uma faculdade da vontade humana, inerente à intimidade do sujeito, do livre-arbítrio. Não é mais aquilo que só se realiza enquanto dimensão coletiva, mas como dimensão individual.

No rastro da formação dos estados nacionais, a política se tornou um meio para proteger a sociedade e as liberdades individuais. Preserva a propriedade, na esfera social, e o livre-arbítrio, na esfera íntima. E isso se torna problemático, pois a violência, a força, a coação passam a ser monopólios dos governos para garantir os direitos civis.

O que os tempos modernos esperavam de seu Estado, e o que esse Estado fez, de fato, em grande escala, foi a libertação dos homens para o desenvolvimento das forças produtivas sociais, para a produção comum de mercadorias necessárias para uma vida feliz (ARENDDT, 2004, p. 74).

Essa vida feliz de que fala Arendt é a vida burguesa, obviamente: da busca pelo consumo, do enriquecimento, do estímulo à propriedade, da acumulação de capital. Quando as barreiras nacionais se tornam entrave para o fluxo do capital, a burguesia recorre não mais à política estatal para ver seus interesses atendidos, e sim ao expansionismo imperialista. O Estado passa a ser visto como ineficaz, ineficiente no que tange, sobretudo, à ampliação de mercados. Ele não dá conta do excesso, e nesse sentido, “as leis do capitalismo tinham permissão de criar novas realidades” (ARENDDT, 2000, p.166).

No entanto, essas novas realidades só são possíveis na medida em que, juntamente com a expansão do imperialismo, o estado exporta também os instrumentos de violência em países “fracos” ou “não civilizados”. A busca por novos mercados consumidores, já que não basta ao capital apenas a acumulação, mas a expansão, traz uma política de força, intervencionista, de forma ilimitada. Abre-se exceção à regra de um direito internacional, universal, e como procuramos demonstrar ao longo de toda essa dissertação, e vamos verificar na análise fílmica nos capítulos mais à frente, trata-se de mera ilusão: no caso explicitado por Hannah Arendt, os estados nacionais utilizam-se da força e abolem o próprio ordenamento jurídico para impor a nova ordem econômica.

É nesse sentido que Hannah Arendt coloca o imperialismo como o “estágio preparatório para as catástrofes vindouras” (IDEM, p. 153). Se a burguesia, num primeiro momento, exigiu que o Estado defendesse os direitos civis para o desenvolvimento do próprio capitalismo, agora, esses mesmos direitos civis podem ser questionados se forem entraves

para a expansão dos interesses burgueses. Em outras palavras, a burguesia, na verdade, defende a liberdade, mas a liberdade de atuação do capital.

Quando o estado se expande através da política imperialista, ele permite que a violência possa campear de forma mais livre, sem preocupação com os mesmos direitos civis, uma vez que o estado nacional havia tomado para si a exclusividade de oferecer direitos humanos aos seus cidadãos. Quando os direitos humanos foram equiparados aos direitos do cidadão, abre-se uma premissa um tanto perigosa: o estrangeiro, o repatriado, o imigrante, o cigano, o judeu, como ficam?

O estado, que englobaria todos no processo de cidadania, acaba por não oferecer proteção a todos e coloca um grupo para fora do direito, à exceção do jogo democrático. Foi o interesse nacional entendido como prioridade sobre a lei, e também sobre a vida, que permitiu Hitler afirmar: “o direito é aquilo que é bom para o povo alemão”.

É nessa perspectiva, em certo sentido, que Hannah Arendt confessa-se cética a respeito da ilusória universalização dos direitos, que em certo momento da história foram definidos como imprescritíveis⁴. Para a filósofa, o estado totalitário e os campos de concentração eram provas irrefutáveis de que na prática os direitos humanos eram um exemplo de “idealismo fútil ou de tonta e leviana hipocrisia” (IDEM, p. 302). Os estados-nações se revelaram incapazes de proteger os direitos humanos e permitiram a imposição de leis de exceção a todos aqueles desprovidos de cidadania. Não asseguraram os direitos inalienáveis aos que estavam fora da vida nacional. Ao hostil, ao estranho, que atrapalharia a unidade política era conferida uma cidadania de segunda classe.

As leis de Nuremberg, por exemplo, dividiram o povo alemão em dois tipos bem distintos e com direitos bastante diferenciados: os cidadãos do Reich (*Reichsbürger*), considerados cidadãos completos, e os cidadãos nacionais (*Volksbürger*), considerados de segunda categoria.

Novamente, as contribuições de Michel Foucault nos serão particularmente úteis neste momento. A perspectiva biopolítica adotada pelo filósofo francês coloca o corpo social como o elemento central das estratégias adotadas pelo poder no advento da modernidade. A biopolítica é a política que tem por finalidade gerir a vida.

Quando se desenvolve na Alemanha, por exemplo, uma medicina de estado, Foucault está pensando no estado como “objeto de conhecimento e como instrumento e lugar de formação de conhecimentos específicos” (FOUCAULT, s/d, p. 48). Assim, teria um controle

⁴ Declaração dos direitos do homem e do cidadão (1793).

maior sobre sua população e se estabelecerá um poder exercido diretamente sobre a vida. Dessa forma, quando a vida passa a estar incluída nos mecanismos de poder, presume-se que, para cuidar da vida, é permitido matar. É um “fazer viver” e um “deixar morrer”.

É este corpo que será preciso proteger, de um modo quase médico: (...) serão aplicadas receitas terapêuticas como a eliminação dos doentes, o controle dos contagiosos, a exclusão dos delinquentes. A eliminação pelo suplício é, assim, substituída por métodos de assepsia: a criminologia, a eugenia, a exclusão dos “degenerados” (IDEM).

A importância dos direitos humanos (inalienáveis, irredutíveis, indedutíveis de outros direitos) está na idéia de conferir à vida humana, humanidade; oferecer proteção contra todas as arbitrariedades e fazer do homem um fim em si mesmo. Essa universalidade dos direitos humanos é “resultado de um processo constante de incorporações de direitos adquiridos no âmbito das liberdades individuais, da igualdade política e da igualdade social” (MONDAINI, 2006, p. 13).

Isso, de fato, é muito importante, mas nunca, em toda história, saiu do papel, pois nunca foi universalizado. São poucos os que se enquadrariam na categoria “humano” (no sentido de portadores de direitos). Hannah Arendt questiona a validade dos direitos humanos e reflete uma preocupação que deve ser colocada em discussão, no sentido de que, quando se renega um indivíduo, está se renegando toda a humanidade, visto que: (a) pode acontecer com qualquer um (já que a regra não vale para todos, para quem valeria a exceção?) e (b) quando se abre mão dos direitos universais, abre-se espaço para a perda da condição humana *par excellence*, pois retira a possibilidade do homem de se afirmar como ser singular e não valoriza, portanto, o seu aspecto livre, político, apenas sua vivência.

Se a idéia de humanidade, cujo símbolo mais convincente é a origem comum da espécie humana, já não é válida, então nada é mais plausível que uma teoria que afirme que a raça vermelha, amarela e negra descendem de macacos diferentes do que originaram a raça branca e que todas as raças foram predestinadas pela natureza a guerrearem umas contra as outras até que desapareçam da face da terra (ARENDR, 2000, p. 187).

Na medida em que os direitos humanos estão associados a uma questão de emancipação nacional, ou pior ainda, a uma questão de etnia, Hannah Arendt procura entender o que deveria ser feito com as *displaced persons* (pessoas deslocadas). O estado passa, então, a ignorar sua existência e abolir os direitos de asilo, por exemplo. É a perda de proteção e a perda de um lugar ao mundo. Quando, sob isolamento, sua existência é supérflua e seu desprezo político é notório, estar vivo é uma condição pior do que ser morto. Quando se

é privado de todos os direitos, sobretudo do direito de ter direitos, a vida perde sua relevância, não importa se está vivo ou morto.

O que a filósofa alemã chama atenção é que a própria transgressão da lei passa a ser uma forma de se incluir na comunidade política, pois, assim, estaria submetido a alguma lei. Antes ser um criminoso e estar submetido a uma certa igualdade humana (todos seriam iguais perante a lei) do que estar abandonado, ser considerado uma existência supérflua. Transgredindo a lei se está automaticamente incluída nela, e, portanto, acaba por tornar-se uma “pessoa respeitável” (IDEM, p. 320):

O prolongamento de suas vidas é devido à caridade e não ao direito, pois não existe lei que possa forçar a nação a alimenta-los, a sua liberdade de movimentos, se a têm, não lhes dá nenhum direito de residência, do qual até o criminoso encarcerado desfruta naturalmente, e sua liberdade de opinião é uma liberdade fútil, pois nada do que pensam tem qualquer importância (IDEM, p. 330).

Ao deixar de fazer parte de uma comunidade política – onde discursa e age - o homem perde sua humanidade. Perde sua dignidade. O direito, lamenta Arendt, quando não assegurado à humanidade e à condição humana singular de falar e agir perde o sentido, porque estará naturalmente assegurado para um povo, para uma família, para um indivíduo, para uma nação ou para os arianos, por exemplo. É colocar o direito nacional como valor sobre a vida. E isso parece mais atual do que nunca. A ação do governo americano na guerra do Iraque ou o massacre de Israel contra o Líbano – para ficarmos nos exemplos mais recentes – nos mostram que a vida pode ser sim eliminada se for entrave para o desenvolvimento econômico, político de um país, povo ou projeto.

O pensamento de Hannah Arendt revela sua profunda contemporaneidade ao lamentar a não universalização dos direitos humanos e verificar que eles não conseguiram ultrapassar os direitos dos cidadãos. Para a filósofa alemã, antes de assegurar o direito a todos, deveria ser assegurado a todos o direito de ter direitos.

O desmonte que o totalitarismo nazista faz com a tradição política grega – crise que nasce com a modernidade e a expansão dos novos mercados e das leis de exceção dos estados nacionais levados aos povos “não civilizados” – desintegra a humanidade do homem e o transforma em um ser inanimado (que não age nem fala e, portanto, não seria mais capaz de produzir uma história). Este sim é o verdadeiro significado de matar o homem.

A perda da condição humana transforma a vida de todos – pois todos podem ser potencialmente submetidos a esse regime – numa vida sem direitos, numa vida produzida unicamente para ser eliminada. O escândalo de Hannah Arendt com os campos de concentração – verdadeiras fábricas de cadáveres, como dizia – revela o horror com a perda

do que, para ela, seria mais humano: sua individualidade, sua singularidade, sua existência única, sua capacidade de agir e de conviver com outros homens, num espaço público e livre. Para a filósofa, a crise do espaço político aberta pela modernidade traz uma realidade, uma sombria realidade – e que não foi suprimida com o fim do III Reich – na qual tudo ainda é possível. E são, justamente, as análises arendtianas a respeito do totalitarismo e sua constatação de que os direitos humanos nunca existiram – e que nunca vão existir – que interessam diretamente ao nosso trabalho.

Carl Schmitt e o conceito de político

“Soberano é aquele que decide sobre uma situação de exceção” (SCHMITT, 1988, p. 15).⁵ É com essa impactante frase que Carl Schmitt inicia sua balizada argumentação a respeito da soberania moderna. E vai além: o soberano é aquele que é capaz de impor um novo ordenamento quando o anterior se desestrutura. Para Schmitt, esse soberano opera um milagre, pois tem o poder de decretar esse novo ordenamento jurídico do nada, quase como uma intervenção divina na realidade, quando a ordem está suspensa. Talvez seja por isso que sua obra se denomina como um tratado de teologia política. Para o jurista alemão, o soberano é aquele que identifica a ineficácia de uma ordem jurídica e impõe a sua vontade como norma.

É o soberano quem decide se a norma reina de fato, é dele o monopólio da decisão e, assim, a exceção adquire validade, já que é a situação resultante da suspensão daquela norma. Como se dissesse: “Esse ordenamento não existe mais, eu decreto outro.” Schmitt identifica esse decreto da exceção em situações limites, de crise, na pura contingência, de incerteza absoluta, sobre se a norma está valendo ou não. Não se sabe em que momento a regra deixa de existir para dar lugar à exceção. E exatamente por isso, por essa indeterminação constante do processo decisório do soberano, é que a exceção é permanente: é, paradoxalmente, a regra geral. Antes da lei está a decisão se, de fato, ela deve operar ou não. Schmitt,

Mostra-se, portanto, como teórico do Estado, pouco inclinado a discutir a justiça das decisões, ou muito menos a possível verdade a ser buscada pelo sistema; sua dedicação abeira um tipo de problematização que se circunscreve a decretar pela força que decorre da própria institucionalização do poder concentrado, o toque de fechamento da estrutura das relações políticas em sociedade. Se se perguntar pela legitimidade do poder, ou pelos limites da atuação do poder, se encontrará apenas a evidência de que a decisão é necessária para que não recaia no caos da vida pré-cívica, num estado de natureza onde, na expressão hobbesiana, “o homem é o lobo do próprio homem” (*homo homini lupus*) e persiste a “guerra de todos contra todos” (*bellum omnia contra omnium*) (BITTAR, 2005, p. 236).

⁵ Traduzido pelo autor: “Est souverain celui qui décide de la situation exceptionnelle”.

O pensamento de Thomas Hobbes aborda a gênese do poder ao tratar da questão da soberania e do estado de natureza. No estado de natureza, cujo conceito simula uma hipotética situação na qual cada homem seria seu próprio soberano, não haveria lei nem propriedade. Neste contexto, há apenas um direito natural de todos sobre todas as coisas, uma vez que todos eram providos de uma liberdade para “usar seu próprio poder, da maneira que quiser, para a preservação de sua própria natureza, ou seja, sua própria vida (HOBBS, 2005, p. 101)”.

Em outras palavras, a liberdade é entendida como uma ausência de impedimentos externos e todos os homens buscariam satisfazer suas próprias aspirações e seriam governados pela sua própria razão. Nesse sentido, para evitar uma condição de beligerância generalizada entre os homens, seria necessária a existência de um pacto, que permitiria a um líder o direito de agir coercitivamente, utilizando-se da autoridade para manter a ordem, desprovido de quaisquer limites jurídicos. O Estado, como única estrutura soberana, teria, então, a função, como princípio primeiro, de assegurar a paz e preservar a vida de seus súditos.

Graças à autoridade que lhe é dada por cada indivíduo no Estado, é-lhe atribuído o uso de gigantesco poder e força que o terror assim inspirado o torna capaz de conformar as vontades de todos eles, no domínio da paz em seu próprio país, e da ajuda mútua contra os inimigos estrangeiros (IDEM, p. 131).

O que Hobbes chama atenção, portanto, é para a necessidade de um pacto de confiança mútua entre os homens para que a paz possa estar assegurada, e assim, preservar a vida. Para Schmitt, a autoridade do estado, do Leviatã, não advém de um contrato. O soberano não tem o monopólio da coerção, mas o monopólio da decisão. O que funda, primeiramente, o estado – homogêneo, pacífico, organizado, socialmente ordenado – é o seu poder, extraordinário, de decidir sobre a exceção. A exceção é a regra.

Vários outros pensadores buscaram compreender a problemática da soberania no que tange a sua legitimidade. Para Rousseau, era a vontade geral, para Bodin o poder do rei dado pelo direito natural, para Bossuet, o poder divino, para Kelsen o poder do Direito, normativista. Mas para Carl Schmitt se trata de um decisionismo e uma concentração absoluta de poder para decidir sobre o ordenamento jurídico do estado. Tudo cabe ao soberano pois “está à margem da ordem jurídica normalmente em vigor, tudo a ele está submetido, pois tudo

lhe compete na decisão se a constituição deve ser suspensa na totalidade” (SCHMITT, 1988, p. 17)⁶.

O que o jurista alemão estabelece em sua definição sobre o papel do soberano perante a exceção é uma estrutura topológica, de estar, simultaneamente, dentro e fora da lei, do ordenamento jurídico, do direito. Detém em suas mãos o poder legal para decretar a exceção e colocar-se fora da lei. O fato de poder declarar o fora da lei faz o soberano estar incluído na norma – porque o texto constitucional permite esse dispositivo - ao mesmo tempo em que a norma não se aplica a ele, pois é o soberano que define a validade ou não da norma, da lei, do contrato.

Nas palavras do próprio Schmitt, é o poder de decidir numa situação limite quando “o interesse público e os do estado, a segurança e a ordem pública, a saúde pública” (IDEM, p. 16)⁷ encontram-se ameaçados. No entanto, conforme a reflexão de Agamben, trata-se de um juízo subjetivo das necessidades especiais: que garantias se tem que determinada medida é realmente necessária ou não? Bittar aponta o problema nesse decisionismo concentrado na vontade do soberano:

Está dada a saída, autoritária, para a crise de Weimar: o Estado Total. Isto significa que o poder deve ser concentrado, para que seja eficiente, deve ser discricionário ao *Führer*, na medida em que a ele é confiada a oportunidade de decidir, deve estar acima do próprio sistema jurídico, na medida que este decorre daquele, e deve absorver o indivíduo na busca de homogeneidade (BITTAR, 2005, p. 239).

Para Carl Schmitt, o estado nacional moderno pode ser compreendido como uma organização política formada em função das relações estabelecidas por um determinado povo no interior de um território delimitado por fronteiras, idiomas, elementos culturais, econômicos, jurídicos, religiosos etc. E onde devem ser definidos critérios autônomos que possam ser válidos apenas para a categoria do político.

Se as demais áreas do pensamento (estética, moral, por exemplo), são definidas por critérios próprios – na estética, a distinção entre o belo e o feio e na moral, entre o bem e o mal – porque o político não necessitaria também de uma categoria valorativa própria? Schmitt, então, entende que a categoria do político deveria ser definida segundo a distinção entre amigo e inimigo.

Essa diferenciação entre amigo e inimigo é fundamentada na intenção de expressar um vínculo ou uma separação entre dois corpos políticos distintos entre si. É importante salientar

⁶ Traduzido pelo autor: “ Il est en marge de l’ordre juridique normalment en vigueur tout en lui étant soumis, car il lui appartient de décider si la Constitution doit être suspendue en totalité.”

⁷ Traduzido pelo autor: “l’intérêt public et celui de l’État, la sûreté et l’ordre publics, le salut public”.

que é um conceito independente das demais categorias, no sentido de que o inimigo, por exemplo, não é necessariamente mau ou feio. Para Schmitt, o inimigo seria apenas o outro, o estranho, o ser hostil cuja essência distinta e diferente, permite que o conflito possa ser estabelecido. Não é, necessariamente, um opositor ou um competidor em geral, nem tampouco um adversário cujo ódio é fruto de ressentimentos pessoais ou de antipatias. O inimigo é apenas o conjunto de pessoas que podem atacar a um conjunto idêntico que se opõe a ele.

Para Schmitt, todos os povos se agrupam nessa dicotomia apresentada. E, nesse sentido, quem vai definir e estabelecer a decisão sobre a amizade/inimizade é o Estado, compreendido como aquela unidade política organizada de que falamos anteriormente. “O Estado como unidade política determinante”, nos diz o jurista alemão, “concentrou-se em si mesmo uma importante atribuição: a da possibilidade de liderar uma guerra e com isso a de dispor sobre a vida dos seres humanos” (SCHMITT, 1963, p.25)⁸.

Morrer e matar não é fruto de um objetivo racional, de um programa normativo ou de algum ideal. A decisão sobre a vida e morte do indivíduo é um problema único e exclusivamente da ordem do político, que se dá em situações de combate, de guerra civil, de ameaça à segurança, de ameaça à paz, enfim, a definição do inimigo é expressa pela necessidade de sobrevivência. Para Schmitt, um povo politicamente organizado não pode renunciar ao direito de diferenciar amigos e inimigos.

Especificamente, o “morrer e matar” só tem sentido no combate, numa situação de guerra real, contra inimigos declarados, num momento de beligerância. Não deve ser, portanto, entendido como um programa normativo do Estado. Somente em casos de “exceção”, onde há a ameaça à desintegração da unidade política, à sua centralização organizada, pacífica. O problema é que essa definição sobre a exceção acaba por se tornar um critério demasiadamente subjetivo. Dito de outro modo: é sempre uma opção política, que está sempre sobreposta ao jurídico.

Nessa perspectiva, destruir o inimigo é plenamente justificável, uma vez que é a unidade política que se encontra sob ameaça. Assim, se estabelecem diversas maneiras de se isolar o inimigo, desde as menos violentas como confiscar bens, expatriar, excluir de cargos públicos, proibir associações, até as formas mais severas de repúdio ao indivíduo estranho como deixá-lo no ostracismo, excluí-lo para fora da lei e até mesmo eliminá-lo. Habermas traz uma importante reflexão sobre o pensamento schmittiano:

⁸ Traduzido pelo autor: “El Estado como unidad política determinante ha concentrado en si mismo una atribución enorme: la de la posibilidad de librar una guerra y, con ello, la de disponer sobre la vida de los seres humanos”.

A pressuposição de uma identidade coletiva indisponível acaba forçando a políticas repressivas, seja de assimilação coercitiva de elementos estranhos, seja de preservação da pureza do povo, mediante *apartheid* ou limpeza étnica (...) Além das medidas preventivas para o controle da admissão de estrangeiros, C. Schmitt fala ainda na submissão e evacuação da população heterogênea, assim como sua segregação geográfica, ou seja, na instalação de protetorados, colônias, reservas, *homelands*, etc...(HABERMAS, 2002, 168).

A existência de inimigos está na essência da política e, portanto, a destruição de vidas humanas também está, no entender de Schmitt. Deve-se, contudo, levar em consideração que esse ato só tem sentido num contexto real, de combate, de guerra, não numa situação de normalidade jurídica. Não há uma norma ética ou jurídica que fundamente uma guerra. Esta ocorre numa situação de exceção à regra, à normalidade.

Quando se fala dessa normalidade jurídica, estamos pensando na finalidade do Estado de promover a pacificação interna, de assegurar a unidade política. Essas são as condições normais nas quais a ética e o direito funcionam. Fora dessas normas, até mesmo o direito à vida humana pode ser eliminado, visto que, para Schmitt, não é a humanidade que define o conceito de político e sim uma certa homogeneidade interna do Estado. Não há, portanto, qualquer direito humano – e nisso residiria a humanidade da política combatida por Schmitt – que se sobreponha aos direitos do povo, dos cidadãos, dos amigos.

Não existe nenhum objetivo racional, nenhuma norma por mais justa que seja, nenhum programa por mais exemplar que seja, nenhum ideal social por mais formoso que seja, nenhuma legalidade ou legitimidade que possa justificar que por sua causa que os seres humanos matem uns aos outros (SCHMITT, 1963, p. 28)⁹

Para Schmitt, o direito, a norma ética ou jurídica, só fazem sentido numa estrutura estatal estável. Numa situação de guerra, de ataque dos inimigos, a unidade política deve exigir o sacrifício da vida. Não há, portanto, uma humanidade, um sujeito humano universal, um direito humano assegurado a todos os viventes.

É notório que Schmitt aborda um ponto de vista etnonacionalista e que seu pensamento formou, em grande parte, as doutrinas da ideologia nazista. No entanto, sua linha de raciocínio é importante, pois nos oferece uma referência para entendermos como se vinculou a idéia entre povo, nação e democracia, pois para Schmitt o conceito central da democracia está na idéia de povo e não na de humanidade.

O filósofo alemão, diretamente influenciado pela idéia da formação da nação alemã, compreende que o poder soberano deve, acima de tudo, defender o solo – nação – e o sangue

⁹ Traduzido pelo autor: “No existe ningún objetivo racional, ninguna norma por más justa que sea, ningún programa por más ejemplar que sea, ningún ideal social por más hermoso que sea, ninguna legitimidad o legalidad, que pueda justificar que por su causa los seres humanos se maten los unos a los otros”.

– povo – para preservar a paz e o próprio estado de direito dos inimigos, da força externa que atrapalha a homogeneidade do território. E é neste contexto que se abre espaço para a exceção.

Ao recorrer ao pensamento de Carl Schmitt, verificamos a atualidade de suas análises a respeito do estado contemporâneo, configurado num estado democrático de direito, no qual o direito não funciona. Não se apreende, obviamente, as formulações schmittianas sob um viés normativo, do “dever ser”. A atualidade do pensamento de Schmitt é, portanto, um certo lamento de que vivemos num estado de exceção generalizado, permanente. Só assim, admitindo essa crua, tortuosa e assombrosa realidade, é que, talvez, possamos pensar novamente o conceito do político.

O que pretendemos ao articular as idéias abordadas até este momento foi uma tentativa de estabelecer uma genealogia teórica no campo da filosofia política e compreender os conceitos de que parte Giorgio Agamben. O pensador italiano aponta o estado de exceção como regime político que vem se configurando na sociedade contemporânea: o paradoxo da soberania (exceção como regra), o investimento do poder sobre a vida (biopoder), a falsa universalidade do projeto moderno (principalmente com relação aos direitos humanos e à liberdade) e a relação entre povo, nação e democracia (no sentido de que o homem só é portador de direitos enquanto é um cidadão inserido num corpo político uno e homogêneo).

No capítulo que se segue, tentaremos definir como o filósofo italiano se apropria do termo estado de exceção com o intuito de demonstrar como os tempos atuais não são de normalidade jurídica, com estruturas públicas ameaçadas e de abandono total dos cidadãos em meio a uma “terra de ninguém”.

2.2 – Um vazio jurídico: o pensamento de Agamben

O estado de exceção é a realidade política contemporânea, ou melhor: a realidade biopolítica. É assim que o filósofo Giorgio Agamben aponta para o atual paradigma de governo: uma indeterminação jurídica entre os regimes totalitário e democrático. Essa problemática aproximação possibilita que se estabeleça uma guerra civil legal “que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer outra razão, pareçam não integráveis ao sistema político” (AGAMBEN, 2004, p. 13). E exemplifica numa análise profunda do governo Bush:

A novidade da ordem do presidente Bush está em anular radicalmente todo estatuto jurídico do indivíduo, produzindo dessa forma um ser juridicamente inominável e inclassificável. Os talibãs (...) são objeto de uma pura dominação de fato, de uma detenção indeterminada não só no sentido temporal mas também quanto à sua própria natureza, porque totalmente fora da lei e do controle político. A única comparação possível é com a situação jurídica dos judeus nos *Lager* nazistas: juntamente com a cidadania, haviam perdido toda identidade jurídica (IDEM, p. 14).

Há, no entanto, uma importante observação a ser feita com relação ao termo estado de exceção: não se trata de um conceito filosófico. É um dispositivo do direito elaborado para fins específicos. O estado de exceção foi um mecanismo criado pela Assembléia Constituinte Francesa, em 1791, sob o nome de “estado de sítio”, visando à suspensão da ordem em casos extremos. Trata-se de um termo técnico e que se assemelha a outras operações legais como o estado de necessidade, decretos de emergência, “emergency powers” ou “martial law”. De forma geral, todos eles se caracterizam pela suspensão da ordem jurídica.

Esse mecanismo foi sendo utilizado e desenvolvido ao longo dos séculos XIX e XX pelas diversas “democracias ocidentais”, ou melhor: pelos governos constitucionais, como Alemanha, Itália, Reino Unido e EUA, e a recorrência a esses dispositivos na lei se dava em virtude das mais variadas situações de caos, desordem ou emergência política e econômica.

Todavia, Agamben apresenta um problema para a definição da exceção: qual a relação que ela estabelece com a ordem jurídica? Historicamente, isso é apresentado de dois modos: os ordenamentos que colocam a exceção nos textos constitucionais, como a França e a Alemanha; ou em casos de países como EUA e Itália que não configuram explicitamente a exceção no ordenamento jurídico.

No entanto, como se pode regular por lei o que não é normatizado (isto é, como regular por lei aquilo que se encontra fora da lei)? E ainda: qual a validade do ordenamento jurídico se ele pode ser suspenso a qualquer momento?

É o que observamos na análise de Schmitt, que se interessou em investigar qual era o limite do ordenamento jurídico. Na lógica da prevalência do político sobre o jurídico, a teoria de Schmitt é uma tentativa de definir uma articulação que o soberano realiza entre a exceção e a norma. Schmitt deixa claro que há ordem no estado de exceção, não é o caos absoluto. Contudo, se trata de uma outra ordem que não a jurídica.

Para Agamben, pensar a exceção deve tangenciar a relação entre a incerteza jurídica e a própria ação política. O que significa agir politicamente, numa “terra de ninguém”, numa zona incerta de indefinição jurídica, num estado vazio de direito? Isso nos leva à reflexão de

Hannah Arendt, como apontamos no capítulo anterior: como se pode se falar em “direitos humanos” se não se garantiu a certos humanos o direito a ter esses direitos?

É sempre o apelo à segurança, à defesa da paz, ao combate à violência que move o poder a agir fora dos mecanismos jurídicos, suspendendo o direito, a norma e a lei. “A segurança como paradigma de governo”, nos diz Agamben, “não nasce para instaurar a ordem, mas para governar a desordem”¹⁰. As ações do governo americano pós-11 de setembro são reflexos de medidas excepcionais, justificadas em nome da democracia, mas que acabam por colocar em ruína a própria democracia. E, talvez o mais assustador, é que estas medidas emergenciais, propugnando “soluções imediatas”, visíveis em diferentes áreas como a penal, social, internacional e constitucional, ocorrem no interior do estado democrático de direito, aproximando-o cada vez mais dos estados totalitários. Novamente, é a prevalência do político sobre o jurídico.

O filósofo Paulo Arantes também reforça essa preocupação da institucionalização e legalização da própria tortura nos aparatos do estado democrático:

a declaração da **ONU** deveria reservar um tópico especial para os Estados Unidos, a globalização da tortura e crimes conexos, como seqüestro de suspeitos e a proliferação de campos em que prevalece a lógica da exceção. O que era operação encoberta durante a Guerra Fria tornou-se objetivo explícito de memorandos oficiais legitimadores do limbo jurídico para o qual se está empurrando uma espécie de classe torturável global, algo como uma humanidade excedente em que todos são a rigor clandestinos. Daí a guerra suja de contenção permanente desse povo subterrâneo e o decorrente embrutecimento do conjunto da sociedade. Defrontamos com um Estado de Direito cuja polícia pode agir como um grupo de extermínio¹¹

Zizek aponta que, em virtude dos ataques de 11 de setembro, “ponderações de alguns ingredientes básicos das noções modernas de dignidade e liberdades humanas” (ZIZEK, 2003, p. 122) se multiplicaram em propostas de operações jurídicas que alteram o âmbito dos direitos humanos. Como, por exemplo, discutir mecanismos legais que legitimem a tortura a presos e inimigos políticos, como forma de proteger a democracia. Embora seja algo contrário aos chamados “valores norte americanos”, a tortura poderia ser utilizada em casos de “exceção” para proteger a vida dos cidadãos americanos.

A idéia de que, uma vez solto o gênio da garrafa, a tortura possa ser mantida num nível razoável é a pior ilusão liberal (...) na maioria dos casos, a tortura não é praticada nas situações em que o “tempo está correndo”, mas por razões completamente diferentes (para punir ou quebrar psicologicamente o inimigo, para aterrorizar a população que se quer dominar, assim por diante). Qualquer postura ética coerente deve rejeitar completamente esse raciocínio pragmático-utilitarista (IDEM, p. 124).

¹⁰ Entrevista de Giorgio Agamben ao Caderno Mais!, Folha de São Paulo – 18/05/2005.

¹¹ Entrevista de Paulo Arantes ao jornal “Brasil de Fato” – 12/12/2007.

Abrir brechas legais para a legitimação de alguma coisa que está fora da lei é a principal característica do estado de exceção, pois coloca numa zona de indistinção a norma e a sua própria violação, a transgressão da lei e a sua execução. Este regime político convive com a suspensão do “império do direito” e leva o Estado a impor sua soberania “sem restrições legais excessivas” (IDEM, p. 127). Para Agamben, no estado de exceção, há um espaço de anomia total, de ausência de direitos por completo. O filósofo italiano ressalta que “o estado de exceção não é uma ditadura, mas um espaço vazio de direito, uma zona de anomia em que todas as determinações jurídicas estão desativadas” (AGAMBEN, 2004, P. 78). A exceção é uma “zona de indiferença em que dentro e fora não se excluem mas se indeterminam” (IDEM, p. 39). Essa “ética Bush” está, inclusive, sendo questionada pelos próprios correligionários. Numa recente entrevista à BBC¹², Bush afirmou ser legal a técnica de interrogatório "waterboarding" (simulação de afogamento), classificada como tortura por grupos de direitos humanos e até pelo pré-candidato republicano às eleições de novembro deste ano, John McCain. Bush ameaçou vetar projeto do Senado que proíbe a prática e disse que é uma ferramenta necessária. A “ética Bush” institucionaliza a tortura.

O que Agamben considera como estado de exceção é o funcionamento de uma estrutura não formalizada juridicamente e, que exatamente por isso, não precisa ser formalmente decretado. Pode se viver a exceção em pleno estado de direito. Essa coexistência revela uma absoluta falta de códigos, regras e leis. Uma guerra civil mundial, quase que de maneira hobbesiana: todos contra todos. Um cenário bastante inquietante que produz um espaço político de indeterminação, onde não se sabe quando funciona a violência e quando funciona o direito.

Um dos paradoxos do estado de exceção quer que, nele, seja impossível distinguir a transgressão da lei e a sua execução, de modo que o que está de acordo com a norma e o que a viola coincidem nele, sem resíduos (quem passeia após o toque de recolher não está transgredindo a lei mais do que o soldado que, eventualmente, o mate a esteja executando) (AGAMBEN, 2002, p. 65).

O que Agamben nos traz em sua análise a respeito do ressurgimento de um estado totalitário é o próprio papel do soberano nesse processo. Quando o presidente George W. Bush refere-se a si mesmo como o *Commander in chief of the army*, não significa apenas o poder que detém sobre as Forças Armadas (comum a todos os chefes de estado); é como se ele mesmo, Bush, pudesse enunciar o próprio paradoxo da soberania: ele, soberano, tem o

¹² Segundo informação do blog do Noblat.

poder da decisão, é ele quem decide se a norma reina de fato ou não; é dele o resultado sobre as relações da vida. Num estado biopolítico – como apontado por Foucault, que permite ao poder operar sobre a vida de uma população - é o soberano, chefe das “forças de paz”, restaurador da “liberdade e democracia”, quem decide sobre o estatuto da vida; ou seja, cabe a ele o monopólio da decisão a respeito de que vida pode ser matável, que vida pode ser abandonada, que vida é indigna de ser vivida, que vida não pode ser portadora de uma existência política, que vida humana pode não ser humana.

A reflexão de Agamben nos é útil para pensar que “a violência soberana abre uma zona de indistinção entre (...) violência e direito”, pois “o soberano é precisamente aquele que mantém a possibilidade de decidi-los na mesma medida em que os confunde” (IDEM, p. 72). Em entrevista ao Caderno Mais! do jornal Folha de São Paulo, Agamben afirma que procura compreender o modo como a máquina política-jurídica funciona, de que forma se dá a relação entre violência e direito e não questões como “o que é o Estado ?” ou “O que é legal ou não?”.

Cabe ressaltar que estamos apontando aqui o tempo inteiro a existência de um direito burguês, pensado, criado e estabelecido nas bases do estado liberal clássico, pré-marxista. Agamben está tentando pensar de que forma o direito pode avançar, como se pode pensar um “novo direito” hoje. Para o filósofo italiano, a concepção que temos de democracia “ainda está muito dominada pelo paradigma do Estado de Direito, ou seja, pela idéia de que podemos estabelecer um quadro constitucional e normativo a partir do qual uma sociedade justa advém possível”¹³. O esforço empreendido por Agamben é justamente superar a dificuldade contemporânea de se pensar o político, a ação política.

Zizek prossegue chamando a atenção para essa indistinção entre estado de guerra e estado de paz:

O problema é exatamente que a América não está em guerra, pelo menos não no antigo sentido convencional do termo (para a grande maioria das pessoas, a vida diária segue normalmente e a guerra continua sendo preocupação exclusiva das agências de Estado): até mesmo a distinção entre estado de guerra e estado de paz fica embaçada; estamos entrando numa era em que um estado de paz em si pode ao mesmo tempo ser um estado de emergência (ZIZEK, 2003, p. 127).

O que, de fato, Agamben constata é que a vida sempre foi, e se torna cada vez mais, o objeto de decisão do poder estatal, institucionalizado. É este quem decide se ela é útil ou não. Quando Hitler justificou o holocausto, ele afirmava que era o mesmo que matar piolhos. Judeu é um ser vivente, tal como os piolhos, tal como uma árvore, mas é indigna de ser vivida, porque atrapalharia a vida política, a vida germânica.

¹³ Entrevista de Giorgio Agamben ao Caderno Mais!, Folha de São Paulo – 18/05/2005.

Quando a polícia britânica mata um estrangeiro por achar que é um terrorista, sem motivo algum, apenas alegando legitimidade em nome da segurança nacional, verificamos que a vida está cada vez mais abandonada pelo ordenamento jurídico, pelo estado, pelos valores constitutivos da modernidade (liberdade, direitos humanos etc). Enfim, como se os próprios espaços urbanos, as esferas públicas se constituíssem campos de concentração:

Neles tudo é possível. Senão se compreende esta particular estrutura jurídico-política dos campos, cuja vocação é justamente a de realizar estavelmente a exceção, o incrível que aconteceu dentro deles permanece totalmente ininteligível. Quem entrava no campo movia-se em uma zona de indistinção entre externo e interno, exceção e regra, lícito e ilícito, na qual os próprios conceitos de direito subjetivo e de proteção jurídica não faziam mais sentido; além disso, se era um judeu, ele já tinha sido privado, pelas leis de Nuremberg, dos seus direitos de cidadão e, posteriormente, no momento da “solução final”, completamente desnacionalizado (AGAMBEN, 2002, p. 177).

O campo de concentração passa a ser o lugar onde a privação total de humanidade torna-se regra, a exceção perdura e o homem pode ser assassinado sem que isso se torne crime.

Ao elaborar uma genealogia do estado de exceção ao longo da história, Agamben propõe uma reflexão a respeito do *homo sacer*, uma das mais enigmáticas figuras do direito criminal romano. O termo possui uma diversidade de interpretações e contradições que estão situadas no âmbito de uma discussão jurídica. No entanto, Agamben não se atém a esse debate e apenas recorre ao *homo sacer* como metáfora para ilustrar seu pensamento e compreender como se opera a política contemporânea.

Julgado por um delito, não está submetido ao direito divino nem ao direito dos homens, justamente por ser um homem sacro. Etimologicamente, *sacer* refere-se tanto ao sagrado quanto ao maldito. Assim, se situa numa esfera de indistinção jurídica, pois pode ser morto ou eliminado sem que isso seja considerado homicídio. É um ser abandonado, exposto à morte e desprovido de qualquer direito. Qualquer um que matá-lo, não será preso por isso.

Nenhum rito, nenhum sacrifício, nenhuma punição ou qualquer outro ato jurídico o resgata dessa condição de ser matável. Para Agamben, o *homo sacer* é a vida matável que excede o direito (seja ele o direito divino, jurídico, político).

O que temos hoje diante dos olhos, é, de fato, uma vida exposta como tal a uma violência sem precedentes, mas precisamente nas formas mais profanas e banais (...) Se é verdadeiro que a figura que o nosso tempo nos propõe é aquela de uma vida insacrificável, que, todavia, tornou-se matável em uma proporção inaudita, então a vida nua do *homo sacer* nos diz respeito de modo particular. A sacralidade é uma linha de fuga ainda presente na política contemporânea que, como tal, desloca-se em

direção a zonas cada vez mais vastas e obscuras, até coincidir com a própria vida dos cidadãos. Se hoje não existe mais uma figura predeterminável do homem sacro, é, talvez, porque somos todos, virtualmente, *homines sacri* (IDEM, p. 121).

Recorrendo metaforicamente a essa figura é que Agamben busca compreender o “oculto ponto de intersecção entre o modelo jurídico-institucional e o modelo biopolítico do poder” (IDEM, p. 14). O filósofo italiano entende que esses dois modelos não podem e não devem ser entendidos de forma separada, pois “a implicação da vida nua na esfera política constitui o núcleo originário – ainda que encoberto – do poder soberano” (IDEM). Aqui, encontra-se uma diferença entre as considerações de Michel Foucault e Giorgio Agamben.

Para o primeiro, é com a modernidade que a vida passa a estar incluída nas técnicas e estratégias de poder, situando a biopolítica historicamente como uma nova relação de poder, posterior ao regime de soberania. Já o segundo, ao estabelecer uma genealogia do direito, observa que a biopolítica é, e sempre foi, “tão antiga quanto a exceção soberana” (IDEM).

O estado moderno não faz mais, portanto, do que conduzir à luz o vínculo secreto que une o poder à vida nua, reatando assim (segundo uma tenaz correspondência entre moderno e arcaico que nos é dado verificar nos âmbitos mais diversos) com o mais imemorial dos *arcana imperii* (IDEM).

Para os gregos, “vida” possuía, semântica e morfológicamente, dois termos distintos: *bios*, definido como a forma politicamente ativa da vida humana, aquela integrante do espaço público, “plenas de eventos que posteriormente podem ser narrados como história (ARENDDT, 1997, p. 109)”, uma vida qualificada de sentido, e *zoé*, entendido como o puro estado da vida, o simples fato de viver, comum a todos os seres – homens, animais, plantas, deuses, “limitada por um começo e um fim, isto é, pelos dois supremos eventos do aparecimento e do desaparecimento do indivíduo no mundo” (IDEM, p. 108).

Para Agamben, a vida nua constitui o núcleo originário do poder soberano. Toda vida nua é politizada porque está no cerne da lógica biopolítica. “A dupla categorial fundamental da política ocidental não é aquela amigo-inimigo”, como nos propõe Carl Schmitt, “mas a vida nua-existência política, *zoe-bios*, exclusão-inclusão” (AGAMBEN, 2002, 16). Como se na lógica da soberania houvesse uma vida para ser excluída, matável, eliminada. O filósofo se preocupa em pensar como a política foi fundada a partir da relação entre vida politizada e vida matável, indigna de ser vivida.

A exceção soberana cria e define um novo espaço político com a inclusão daquilo que foi excluído da vida política, do *bios* (se os judeus haviam sido excluídos do ordenamento jurídico, foram incluídos na lógica da exceção, por serem colocados na situação de vida matável). A exceção só tem sentido na medida em que há uma produção constante de uma

vida nua, se em seu cerne estiver uma existência sem direito que pode ser eliminada em caso de necessidade.

Quem vive sob o estado de exceção é banido, abandonado pela lei. A vida nua é abandonada – faz-se com ela o que quiser – seja transformá-la em uma vida indigna, seja politizá-la na pólis, no âmbito humano. Por isso é que na lógica soberana, e portanto da exceção, a vida nua é política. Essa é a biopolítica de Agamben: “É esta estrutura de bando que devemos aprender a reconhecer nas relações políticas e nos espaços públicos em que ainda vivemos” (IDEM, p. 117).

Quando Agamben sugere que o *bando* constitui-se como núcleo originário do poder soberano, ele está apontando que é esta relação de abandono que o soberano estabelece com a vida nua. Na tradução do original em italiano, bando significa exílio, banimento. E é justamente esse banimento de que ele está falando como princípio primeiro da soberania. Agamben sugere que esta relação – entre a vida nua, matável, exilada, banida, ou seja, o *homo sacer* – e o poder soberano coloca em xeque “toda teoria da origem contratual do poder estatal e, juntamente, toda possibilidade de colocar à base das comunidades políticas algo como um pertencimento (seja ele fundamentado em uma identidade popular, nacional, religiosa ou de qualquer outro tipo)” (IDEM, p. 187). O filósofo italiano exemplifica essa relação de bando com a origem do mito do lobisomem. Segundo Agamben, a partir de fontes germânicas e anglo-saxônicas, no período medieval, o homem sacro – e portanto, matável – saía da cidade e se isolava nas florestas, pois era um bandido cuja vida não tinha significado algum. Na medida em que se encontrava longe de qualquer contato com o que podemos chamar de civilização, vivia aos farrapos, com unhas grandes, sujo, peludo - pois os pelos cresciam e não tinha como aparar -, acabava perdendo a capacidade de falar e de se expressar, já que não convivia com ninguém que pudesse comunicar com seu idioma, e conseqüentemente, passava a exprimir rugidos e sons de animais, era violento porque tinha que se defender de tudo e de todos para salvar sua própria vida.

Aquilo que deveria permanecer no inconsciente coletivo como um híbrido monstro entre humano e ferino, dividido entre a selva e a cidade – o lobisomem – é, portanto, na origem a figura daquele que foi banido da comunidade. Que ele seja definido homem-lobo e não simplesmente lobo (...) é aqui decisivo. A vida do bandido – como aquela do homem sacro – não é um pedaço de natureza ferina sem alguma relação com o direito e a cidade; é, em vez disso, um limiar de indiferença e de passagem entre o animal e o homem (...), ou seja, nem homem nem fera, que habita paradoxalmente ambos os mundos sem pertencer a nenhum (IDEM, p. 112).

Como veremos mais para frente, sobretudo na análise do documentário “O prisioneiro da grade de ferro”, essa situação é bastante contemporânea e reveladora dos tempos em que vivemos. Essa relação de degrado é a que encontramos nos presídios brasileiros, nos guetos africanos, nas favelas, na baía de Guantanamo etc.

Para Agamben, soberano é aquele em relação ao qual todos os homens são potencialmente *homines sacri*. A decisão de abandonar este ou aquele – e, portanto, decretar a exceção, decretar quando a norma deve valer ou não, decretar se o direito funciona ou está abolido, decretar, enfim, a validade do próprio ordenamento jurídico – é a relação política originária, para Agamben.

No advento do estado nação, a vida nua vai aparecer como aquela portadora de direitos humanos, ela também é vista como um sujeito político e há todo um movimento voltado para inclusão dessa “vida nua” no espectro da política moderna.

As declarações dos direitos representam aquela figura original da inscrição da vida natural na ordem jurídico-política do estado nação. Aquela vida nua natural que, no Antigo Regime, era politicamente indiferente e pertencia, como fruto da criação, a Deus, e no mundo clássico era (ao menos em aparência) claramente distinta como *zoe* e *bios*, entra agora em primeiro plano na estrutura do Estado e torna-se aliás o fundamento terreno de sua legitimidade e da sua soberania (IDEM, p. 134).

No entanto, a exceção soberana se mantém em virtude do seu poder de dizer quem é cidadão e quem não é cidadão. Quem é portador de direitos e quem não é portador de direitos. Portanto, quem é uma vida nua que pode se politizar e se tornar cidadã e quem é uma vida nua que pode ser matável e se transformar numa cidadania de segunda categoria.

Ao partir da biopolítica de Foucault e das análises sobre o totalitarismo de Hannah Arendt, Agamben verifica que os conceitos de vida e morte não são apenas conceitos biológicos ou científicos, mas são conceitos políticos, pois adquirem significado a partir de uma decisão política, soberana. Deve-se fortificar a saúde da nação e eliminar a vida degenerada. Agamben compreende que só é possível entender o nazismo se entendermos o contexto histórico biopolítico moderno.

Quando vida e política divididos na origem e articulados entre si através da terra de ninguém do estado de exceção, na qual habita a vida nua, tendem a identificar-se, então toda a vida torna-se sacra e toda política torna-se exceção (IDEM, p. 155).

Hoje, mais do que nunca, vive-se um estado de exceção permanente, que não precisa estar formalmente decretado e parece se encontrar sob uma aparente normalidade jurídica. Um estado eminentemente biopolítico, habitado por uma vida nua, que pode ser matável sem

que isso seja caracterizado como um crime, como homicídio. Para essa vida, a tortura, por exemplo, defendida pelo governo norte americano, é justificada.

Como no caso do secretário de defesa dos EUA, Ronald Rumsfeld, que defendeu como prioridade na “guerra contra o terror” as vidas americanas e não os direitos humanos de um terrorista, ou quando afirmava que o objetivo da guerra contra o Afeganistão era matar o maior número possível de soldados talibãs e membros do Al-Qaeda. Como se funcionasse na lógica do campo de concentração, no sentido de que a vida que habita aquele espaço político vivesse privada de qualquer humanidade. Um vazio jurídico, uma “terra de ninguém”. O lugar que habita o *homo sacer*.

O estado de exceção, hoje, atingiu exatamente seu máximo desdobramento planetário. O aspecto normativo do direito pode ser, assim, impunemente eliminado e contestado por uma violência governamental que, ao ignorar no âmbito externo o direito internacional e produzir no âmbito interno um estado de exceção permanente, pretende, no entanto, ainda aplicar o direito (...) o que está em questão agora são os próprios conceitos de “estado” e de “direito” (AGAMBEN, 2004, p. 131).

Se pensarmos no contexto brasileiro, observamos que essa situação não é muito diferente do que ocorre no governo Bush. O antropólogo Luiz Eduardo Soares esteve à frente da Secretaria de Segurança Pública do Estado do Rio de Janeiro por quase dois anos (99-2000), no governo Anthony Garotinho, e aponta evidências da grave crise por que passa a sociedade. Ao relatar a experiência, compreendeu que a democracia ocidental não conseguiu atingir sua pretensão universalizante, de possibilitar direitos a todos:

Há de fato dois Brasis, bem debaixo dos nossos narizes, vivendo em dimensões ou universos inteiramente distintos, nem sempre intercomunicáveis. A maior diferença entre eles é que a legalidade democrática só tem plena validade para os que habitam o mundo privilegiado das classes superiores. O maior indicador do abismo que separa a “cidade partida” são o comportamento policial e as reações da mídia à brutalidade policial. Os “de baixo” são freqüentemente invisíveis para os de cima, salvo quando lhes metem medo, produzem incômodo ou passam a representar alguma ameaça, imaginária ou real (SOARES, 2000, p. 41).

Soares, no entanto, acredita que o problema da segurança pública no Rio de Janeiro tenha uma solução – e que isso, necessariamente, passa por um aparelho de repressão policial menos corrupto aliado a políticas públicas consistentes. E que o fim dessa barbárie social deve estar ligado ao princípio da compatibilidade entre direitos humanos e eficiência da polícia. Por outro lado, se a política e o estado democrático de direito não assumirem para si essa responsabilidade, a situação da explosão da violência mudará muito pouco: os cidadãos continuarão a ser definidos como sendo de segunda categoria (tal como as leis de Nuremberg

classificaram os judeus no período nazista) submetidos à tirania do tráfico e à violência policial.

No entender do antropólogo, quando o governo do qual fez parte preferiu não enfrentar o ônus de reformular severamente a política de segurança, acabou por endossar a lógica de um estado repressor e corrupto e levando a uma situação social praticamente insustentável, a um verdadeiro impasse.

Luiz Eduardo Soares aponta que, a partir do momento que o estado é omissivo e a sociedade incrédula ou, pior ainda, frustrada, uma onda de conservadorismo surge – ou ressurgue (porque isso aconteceu no período dos regimes totalitários) – dando margem a propostas intolerantes, reacionárias:

Diante da violência e da criminalidade, um grita “Mata!”, outro “Esfola!”. Os clamores mudam de estilo, mas mantêm o tom e a inspiração ressentida, em todas as classes sociais e categorias profissionais: “pena de morte”, “premiação faroeste” para a polícia violenta¹⁴, “bandido bom é bandido morto”, “quem fala em direitos humanos dificulta o trabalho policial” etc (IDEM, p. 43).

A pesquisadora Tereza Caldeira também nos traz uma relevante reflexão a respeito da violação dos direitos humanos na realidade brasileira. Buscando compreender o caso da cidade de São Paulo, onde o descrédito aos aparelhos institucionais da ordem – forças policiais e sistema judiciário – é cada vez maior, a pesquisadora aponta que essa explosão da violência tem produzido uma segregação urbana baseada no aumento do número de condomínios fechados e a opção pela segurança privada. E até mesmo pela justiça privada, através de matadores de aluguel, agindo como “justiceiros”.

Muitas vezes, ressalta Caldeira, além da população assumir para si a tarefa de sua defesa pessoal, a maneira como o poder público tem tratado a questão da criminalidade – utilizando-se muitas vezes de mecanismos ilegais – acaba por acentuar a própria violência, deslegitimando direitos civis e individuais.

Mesmo sob um regime democrático, a política frequentemente age fora dos limites da lei, cometendo abusos e executando suspeitos (...) Muitas vezes, esses serviços privatizados contrariam, ou até violam, os direitos dos cidadãos. No entanto, essas violações são toleradas pela população, que em várias ocasiões considera alguns direitos de cidadania não importantes e até mesmo censuráveis, como fica evidente na questão do ataque aos direitos humanos (...). Essa ampla violação dos direitos de cidadania indica os limites da consolidação democrática e do estado de direito no Brasil. O universo do crime não só revela um desrespeito generalizado por direitos e vidas, mas também diretamente deslegitima a cidadania (CALDEIRA, 2000, p. 11).

¹⁴ Segundo o livro de Luiz Eduardo Soares, as “premiações faroeste” eram as controvertidas gratificações que se incorporavam aos salários dos policiais, implementadas pelo governador Marcello Alencar (PSDB) e que incentivava a violência policial aos cidadãos da favela, estimulando o enfrentamento armado com vítimas fatais; ou seja, como se funcionasse a lógica: ganha mais quem mata mais.

Não é à toa que Tereza Caldeira aponta, corroborando a tese de Luiz Eduardo Soares, como tem sido significativo o aumento do apoio popular a medidas de repressão, ao uso da força e ao extermínio como consequência de uma descrença generalizada em relação tanto no poder judiciário quanto no poder público. O primeiro porque é visto como instituição incapaz de atuar como mediador legítimo dos conflitos e provedor de uma justa reparação à sociedade, e o segundo por não conseguir assegurar direitos mínimos aos cidadãos, recorrendo à repressão como última – ou única – forma de sanar o problema.

A distinção apontada (por Agamben) entre o cidadão total – aquele integrado à comunidade política – e o *homo sacer* – que apesar de ser humano vivo é visto com desprezo, revela a grande contribuição do pensamento de Agamben para os dias atuais: o fracasso do projeto moderno. E é justamente nesse ponto que podemos estabelecer uma intersecção com o pensamento arendtiano: a universalização dos direitos – humanos, principalmente – é balela, ilusão, utopia ou, ainda, ineficaz. Zizek revela sua preocupação dentro dessa mesma perspectiva, um tanto sombria:

Não existe espaço para o projeto democrático de renegociar o limite que separa o cidadão de pleno direito do *Homo Sacer* ao permitir que, gradualmente, sua voz seja ouvida; (...) pelo contrário, é que na pós-política de hoje, o próprio espaço público democrático é uma máscara que esconde o fato de, em última análise, sermos todos *Homo Sacer* (ZIZEK, 2003, p. 120).

O que vemos questionado nos dias de hoje, sobretudo na discussão sobre segurança pública, é a própria legitimidade do estado democrático de direito. Existe algum sentido em falar de estado, de democracia, de direito? Para Agamben o que existe é um totalitarismo global, um estado de exceção planetário, que se esconde sob a forma de regime democrático, mas que possui no seu interior um soberano que decide em que momento uma vida deixa de ser politicamente relevante.

Este é o *homo sacer*: o ser vivente excluído da comunidade política. O *homo sacer* de hoje é o prisioneiro da baía de Guantánamo, o indivíduo submetido aos desmandos do tráfico e das milícias urbanas, o encarcerado nos presídios de segurança máxima privados de qualquer humanidade, entre outros tantos exemplos. É o cidadão abandonado, cuja vida é insignificante. O que iremos tratar no capítulo seguinte é a maneira como parte do cinema brasileiro contemporâneo tem retratado essa conjuntura.

3 – ESTADO DE EXCEÇÃO E CINEMA BRASILEIRO

“Nenhuma utilidade representávamos na ordem nova. Se nos largassem, vagariamos tristes, inofensivos e desocupados, farrapos vivos, fantasmas prematuros”.

Graciliano Ramos, Memórias do Cárcere

O cinema brasileiro atual se abre para uma perspectiva bastante diferente do período cinemanovista. O retrato que se faz é de um absoluto impasse social que muitas vezes não apresenta nem mesmo uma tentativa de solução. Há, de certa forma, uma tendência de algumas produções brasileiras de explorar esse estado de exceção permanente que a sociedade brasileira vive, se adotarmos os pressupostos teóricos lançados anteriormente nesta dissertação.

Um cinema que retrata esse impasse - e porque não essa tragédia - cada vez mais presente em que a vida é, legitimamente, indigna de ser vivida. Numa crônica publicada em abril de 2002, à época do lançamento de *Cidade de Deus*, Arnaldo Jabor expõe a diferença essencial entre a proposta do Cinema Novo e dos filmes da contracultura e o cinema brasileiro contemporâneo.

Na época do Cinema Novo, a causa era “a estrutura social”; depois, na contracultura dos anos 1970, havia uma atração fatal pelos marginais-heróis e, hoje, temos o mistério da anomia, do nada. Deus morre ali, Marx morre; eles estão elaborando sua própria “teoria” (...). Antes, havia uma “esperança” teórica; hoje há o absoluto impasse. Há quarenta anos talvez houvesse uma solução higiênica, assistencialista. Hoje não adianta mais o papo de luta de classe, de conscientização, cidadania... Eles se conscientizaram sozinhos, em outra direção (JABOR, *apud* ORICCHIO, 2003, p. 118).

Ao cruzarmos a perspectiva filosófica de Agamben apontada no capítulo anterior com o que Kracauer entendia como a função do cinema de trazer a sensibilidade humana à tona, chamar atenção para o mundo real, para a redenção de nossa realidade física, percebemos que essas construções imagéticas da violência “devem ser pensadas” como aponta Ivana Bentes (BENTES, 2006) “como um fenômeno essencialmente político, ou melhor, biopolítico”. E, sobretudo, o cinema nacional, que nos permite interpretar politicamente a realidade brasileira.

O que se procura questionar no contexto de um estado de exceção permanente – e o cinema nos auxilia a pensar essa problemática – é exatamente o valor da vida humana e os impasses que a sociedade brasileira vive hoje. Há uma série de produções nacionais contemporâneas que consegue lidar com esse “terreno difícil e movediço” (BENTES, 2003, p. 8) da representação da brutalidade desse estado sem direito em que vivemos:

O cinema brasileiro contemporâneo também trabalha, em alguns filmes, com essa violência em estado randômico e destituída de qualquer juízo sobre o que encena. Uma espécie de esquiva em julgar que é sintomático de uma crise da cultura, uma crise de valores, onde o cinema não se arrisca, faz uma espécie de constatação de certo estado de coisas, entre a impotência e a perplexidade (IDEM, p. 6).

É notório que as bases do cinema novo foram lançadas nos anos 60 e se encontram presentes até hoje em nossas produções, pois era “enérgico e antenado com a realidade em transe do país (...) aparecia, então, como ele é: uma atividade mental, que não empobrece, antes se beneficia da discussão e da troca de idéias” (ORICCHIO, 2003, p. 214). É um marco no cenário cultural brasileiro, no sentido de entender o cinema como forma de conhecimento de nossa realidade humana e social. Se antes, havia uma visão mais positiva - pois os problemas apontados tinham solução, solução essa revolucionária, hoje, a perspectiva que se abre é de um grande pessimismo. Uma visão cética de tudo o que é mostrado nas telas.

Atualmente, no cenário cinematográfico nacional, há filmes que colocam o problema da violência sem se comprometer, sem fazer apontamentos para o futuro: não há uma proposta, não há uma revolução a longo prazo, não há um lugar para se chegar, não há utopia. Há um impasse, sem solução. Há a impotência, a perplexidade. Como nos aponta Ismail Xavier,

O panorama recente, se observado a partir da experiência do documentário, pode produzir uma comparação sem tal contraste claro/escuro antes sugerido, pois a produção apresenta uma diversificação de linguagens e preocupação, um enfrentamento de problemas que conta, inclusive, com a herança dos anos 60 e sabe, nos melhores casos, trabalhar certos temas sem as ilusões do passado (XAVIER, 2004, p. 49).

Os filmes que estudaremos neste trabalho – “Notícias de uma guerra particular”, “Tropa de elite” e “O prisioneiro da grade de ferro” – fazem parte de um grupo de produções nacionais capazes de levar a uma reflexão profunda por parte do espectador. Um cinema atento à nossa conjuntura social, capaz de expressar nossa realidade de forma bastante crua.

Se o cinema novo buscava “dar um sentido afirmativo e transformador para os fenômenos ligados à fome, à pobreza e à miséria latino-americanas (...) num impulso criador, mítico e onírico” (BENTES, 2003, p.7), o cinema atual parece dizer: “durma com um barulho desses”. Um filme que denuncia sem perspectiva alguma de solução. Como diz João Moreira Salles, “a imagem tem o potencial de produzir uma leitura crítica da realidade. Isso talvez nos ajudasse a perceber a gravidade do fenômeno no qual vivemos” (SALLES, 2005, p. 86).

Nesta parte de nosso trabalho, finalmente, iremos nos dedicar ao estudo das obras cinematográficas. As análises dos filmes selecionados – conforme apontamos na introdução deste trabalho - partem do estabelecimento de um dispositivo de análise, exposto na página seguinte, conforme recomendam Vanoye e Goliot-Lété, em “Ensaio da Análise Fílmica” (2005). É importante salientar, contudo, que uma análise fílmica não esgota todas as possibilidades semânticas possíveis que uma obra cinematográfica permite que sejam estabelecidas.

Nosso trabalho é uma análise interpretativa, portanto subjetiva, dos filmes escolhidos. Utilizamos ferramentas qualitativas para análise dos dados com objetivo de dar suporte às discussões e conclusões da presente dissertação. A utilização do dispositivo de análise é indispensável seja para uma análise padronizada dos filmes em questão – para que fique claro e coerente – seja para facilitar todo o processo de decomposição da obra e para que caiba dentro do contexto preciso a que se propõe, observando o referencial teórico apresentado ao longo dessa dissertação e sua aplicabilidade aos objetos empíricos escolhidos como exemplos do estado de exceção contemporâneo no cinema brasileiro.

As análises, portanto, serão enquadradas a partir da definição de um contexto – em nosso caso específico, o estado de exceção contemporâneo – sobre o qual são estabelecidas “redes de observação a serem fixadas e organizadas em função dos eixos escolhidos (privilegiados)” (VANOYE *et alii*, 2005, p. 11). É uma atividade de reconstrução, de desmonte, um processo de compreensão e reconstituição cujos instrumentos procuram ser os mais precisos possíveis. Bernardet assim define o processo de análise fílmica empreendido por ele:

É descobrir mecanismos de composição, de organização, de significação, de ambigüidade, estabelecer a coerência ou as contradições entre tais mecanismos. Não há dúvida de que isso faz evoluir a compreensão do filme e pode inclusive enriquecer a emoção que temos ao vê-lo, pois a análise aumenta os circuitos pelos quais podemos percorrê-lo. Há, no entanto, a questão em que esbarramos constantemente: não são esses mecanismos que fazem a qualidade de uma obra nem a sua força. (...) Não é porque terei demonstrado que determinado filme faz este ou aquele uso da voz *off* ou que sua montagem é fragmentária que terei falado da força desse filme. Nas minhas análises, não fui além desse limite (...) (BERNARDET, 2003, p. 211).

O que Bernardet parece sugerir é que sempre existe um diálogo entre o analista e o filme. O analista, porque vai dizer coisas sobre o filme, e este que vai, certamente, dizer coisas ao analista. É óbvio que todo o cuidado na análise fílmica deve ser empreendido no sentido de evitar generalizações que permitam dizer tudo sobre todos os filmes. O que

buscamos nas análises fílmicas que se seguem é categorizar e investigar em cada obra a forma como o estado de exceção está sendo representado.

Deste modo, nossa análise contempla ¹⁵:

- (a) quais são as características dos personagens principais e seus discursos?
- (b) do ponto de vista de quem a história é contada? A quem pertence a voz principal no filme?
- (c) qual a relação existente entre os personagens e o estado e entre os personagens e o ordenamento jurídico (tem acesso aos direitos ou são destituídos dele)?
- (d) de que maneira o estado é representado e que discurso ele assume?
- (e) qual o contexto histórico em que se passa o filme?
- (f) de que maneira se dá (se é que ocorre) a participação (presença) do diretor no filme?
- (g) como se dá o encadeamento, o ritmo da narrativa?;
- (h) quais símbolos são mais evidentes?
- (i) quais são os diálogos mais significativos?;
- (j) é ficção ou documentário;
- (k) se é documentário, qual o seu modo de representação (participativo, reflexivo, performático etc...)?.

¹⁵ A ordem de apresentação dos filmes nesta dissertação seguiu um critério aleatório, levando apenas em consideração o ponto de vista de quem conta a história, o “dono” da voz. O primeiro, uma tentativa de uma voz mais imparcial; o segundo, do ponto de vista do estado, do BOPE; e, finalmente, o terceiro, o olhar do *homo saber*, do banido, da vida nua.

3.1 – Notícias de uma guerra particular

O documentário “Notícias de uma guerra particular”¹⁶, de João Moreira Salles e Kátia Lund, produzido entre 97/98, registra um momento muito crítico do conflito entre o tráfico e a polícia no Rio de Janeiro e é uma das mais significativas produções a respeito do grave problema da violência urbana. O governo do estado, na figura do general Nilton Cerqueira, assumia uma postura bastante belicista em relação ao combate ao tráfico de drogas na cidade e radicalizava ainda mais o confronto.

Ao retratar os conflitos entre a polícia e o tráfico, o documentário se propõe a ouvir os principais envolvidos na questão, trazendo a reflexão para o espectador. O filme tenta compartilhar com a sociedade a responsabilidade sobre a “tragédia social” brasileira. Todos, em certo sentido, somos culpados pela situação em que se encontra a sociedade. A classe média, a polícia corrupta, os traficantes, todos têm sua parcela de responsabilidade.

Estruturado em forma de entrevistas, os depoimentos se encadeiam para esclarecer a forma como o tráfico se processa, a sua história, os principais atores envolvidos, sem estabelecer um juízo de valor sobre traficantes, policiais e os próprios moradores. O filme deixa falar, serve a esse propósito.

Segundo Salles¹⁷, o filme tem como objetivo testemunhar o que estava acontecendo no Rio de Janeiro. Não deixa de ser um relato histórico, em certo sentido. A intenção era fazer um registro dessa luta, dessa guerra, “um filme de urgência”¹⁸: não queria ouvir especialistas, sociólogos, cientistas políticos, apenas os envolvidos diretamente com o problema. Bill Nichols aponta para os documentários que chamam nossa atenção para o mundo que vivemos:

Os cineastas são freqüentemente atraídos pelos modos de representação do documentário quando querem nos envolver em questões diretamente relacionadas com o mundo histórico que todos compartilhamos. (...) Alguns enfatizam a autenticidade ou a fidelidade de sua representação do mundo: vemos o mundo que compartilhamos com uma clareza e uma transparência que minimizam a importância do estilo ou da percepção do cineasta (NICHOLS, 2005, p. 20).

No formato, o documentário é analítico e não apela para evidências dramáticas mais emotivas. A opção do documentário é contar uma história que não atenda aos apelos do

¹⁶ Vencedor do festival “É tudo verdade” em 2000, o documentário, lançado em 1999, é considerado uma das grandes influências no cinema nacional que trata da violência no país. Vários filmes, entre eles *Quase dois irmãos*, *O invasor*, *Ônibus 174*, foram influenciados pela obra de João Moreira Salles e Kátia Lund.

¹⁷ João Moreira Salles, na faixa comentada do DVD “Notícias de uma guerra particular”.

¹⁸ Idem.

espetáculo que a cultura da violência tem proporcionado nos meios de comunicação de massa nas últimas décadas. De Grande aponta que “policiais, traficantes e moradores entrevistados não falam em tom de autocomiseração ou em louvor próprio, mas investidos de experiência vivida e da razão” (DE GRANDE, 2004, p. 116).

São aproximadamente 56 minutos, divididos em 11 partes, estruturadas da seguinte maneira: Uma parte introdutória, com uma narração em *off* com cerca de 1’42”, em seguida o filme é creditado e aparece a segunda parte - O policial; e seguem as demais partes: O traficante; O morador; O início (1950-1980); O combate; A repressão; As armas; A desorganização; O caos; Cansaço. Quando os créditos são apresentados, eles surgem na tela como se fossem slides, com o intuito de se apresentar como um testemunho histórico mesmo, para fornecer ao espectador a identificação do mundo representado com o mundo real.

Como se o documentário fosse portador de uma verdade, não de um discurso produzido com a intenção de compreender como opera a guerra do tráfico no Rio de Janeiro e de que forma o aparato repressivo do estado é efetivo, funciona. Além disso, todas as partes são compostas de entrevistas, imagens de arquivos, uma trilha sonora discreta utilizada em momentos que sugerem forte tensão.

Como foi um documentário realizado para a televisão - embora tenha sido filmado em película - super 16 - em alguns momentos percebemos certa semelhança com o próprio telejornalismo: percebemos, por exemplo, as imagens sendo casadas com o que o entrevistado está falando.

Uma dessas cenas, por exemplo, é quando o capitão Pimentel aparece falando sobre os últimos confrontos policiais tendo sua voz em *off* coberta com imagens do campo de treinamento do BOPE com os policiais realizando exercícios de combate em favela. Logo em seguida, o mesmo capitão Pimentel, em *off*, fala sobre as táticas de tiro que o BOPE utiliza nos becos estreitos das favelas com as cenas ilustrativas do que ele está dizendo. Esse padrão segue em vários momentos do documentário.

Até mesmo o título do filme “Notícias...” dá uma idéia bem jornalística: levar ao conhecimento das pessoas os acontecimentos, os fatos. Só que, com o decorrer do filme, percebemos que as declarações, as imagens, a realidade é bem pior e bem diferente do que se vê nos telejornais, onde facilmente identificamos os vilões: o traficante, os pobres favelados; os heróis: o policial e o governo; as vítimas: as “crianças pobres coitadas” e a classe média.

A própria trilha sonora é utilizada para que um certo ambiente de tensão seja criado – em razão da própria linguagem televisiva, algumas vezes, “força-se a barra” para criar esses

momentos. O próprio João Moreira Salles reconhece¹⁹ uma certa concessão da linguagem cinematográfica com relação à televisão.

O documentário é bem entrelaçado e encadeado não seguindo uma sucessão cronológica dos acontecimentos. As seqüências são todas montadas de forma alternada, estabelecendo paralelos entre os diversos tipos de fala. O filme busca essa imparcialidade: deixar todos falarem, equilibradamente (aproximadamente, os policiais/governo falam por 18'29"; os moradores por volta de 10'07"; os traficantes/infratores em torno de 17'03").

A própria montagem do filme parece seguir ao título: os depoimentos são confrontados a todo instante, há uma guerra discursiva entre estado, polícia, população, bandido, tráfico. A partir dessa guerra discursiva de que estamos falando podemos dialogar com o pensamento de Michel Foucault para quem o discurso, como apontamos anteriormente, está inserido em um regime de produção de verdades que opera, fundamentalmente, com base em procedimentos de exclusão de outras estratégias discursivas que não podem ser livremente transmitidas. O filósofo francês está apontando que quem é o dono do discurso detém o poder, pois interdita os demais discursos. E, no documentário, o tempo inteiro vemos essa disputa por poder.

No entanto, há a guerra propriamente dita, estabelecida bem próximo da definição de amigo-inimigo proposta por Carl Schmitt. Schmitt adota a categoria acima com “o sentido de expressar o máximo grau de intensidade de um vínculo ou de uma separação” (SCHMITT, 1963, p. 14). Cada um dos grupos (a) polícia e (b) tráfico quer defender o seu. E como o inimigo é estabelecido? O inimigo é sempre o outro, é o estranho, o intruso, aquele cuja essência é distinta e diferente dos demais. E, a partir daí, dá-se o conflito.

E, segundo Schmitt, esse conflito não pode ser resolvido por um contrato, por uma norma geral, um pacto estabelecido de antemão. O direito não dá conta de solucionar o problema sobretudo porque este não é uma força imparcial. No final das contas, o direito está do lado do estado, do aparelho repressivo do estado. Porque é do direito burguês que estamos falando, a polícia do estado moderno existe para defender a sociedade burguesa, os interesses da sociedade burguesa, o bem estar da sociedade burguesa. Esta mesma “sociedade burguesa” (a classe média, a elite da zona sul carioca) quem mais contribui com o tráfico, como nos aponta o próprio documentário. A norma só tem validade na normalidade jurídica. Como apontamos ao longo desta dissertação, na existência de um estado de exceção – uma situação

¹⁹ João Moreira Salles, na faixa comentada do DVD Notícias de uma guerra particular.

de “anormalidade jurídica” – a norma perde o sentido. É a completa abolição do ordenamento jurídico.

O conceito schmittiano, é importante salientar, foi elaborado para enquadrar teoricamente um problema: o conflito entre duas forças distintas, diferenciadas, *hostis* entre si. Por isso o jurista alemão afirma que a categoria do político tem seus próprios critérios. É no combate entre essas duas forças – amigo/inimigo – que está a essência do político.

É este ponto que leva Agamben a pensar essa zona de indiferença entre o jurídico e o político, a pensar um novo ordenamento que dê conta de toda essa complexidade política contemporânea: “É a partir destes terrenos incertos e sem nome, destas ásperas zonas de indiferença, que deverão ser pensadas as vias de uma nova política” (AGAMBEN, 2002, p. 192).

E no caso do documentário “Notícias de uma guerra particular” estamos apontando para dois grupos que se enquadram perfeitamente nessa diferenciação: o combate é necessário para eliminar o outro e proteger o seu espaço e seus integrantes. As declarações feitas pelo capitão Pimentel apontam para essa guerra sem fim, com cada um defendendo o seu lado. Aliás, é de uma fala dele que surge o título do filme: “E a polícia vive essa guerra particular, onde você mata um traficante e o traficante fica com ódio da polícia, eles matam o policial e você fica com ódio do traficante e essa coisa vai nesse nível. Uma guerra quase que particular”. Como aponta Schmitt, a essência da política é uma trincheira de guerra mesmo.

Todas as entrevistas, entrecortadas com imagens de arquivos²⁰, são captadas em som direto e são falas improvisadas, no sentido de que não há um roteiro prévio do que cada um dos entrevistados vai dizer. Em sua estrutura, é um filme bastante convencional, simples, todo estruturado a partir de um entrevistado falando para uma câmera, colocada de frente para o personagem.

A interferência do cineasta é mínima em cena.²¹ Nas cenas, o diretor instiga, pergunta, mas não condiciona as falas dos entrevistados, pelo menos isso não é exposto claramente no

²⁰ O documentário não captou nenhuma cena de confronto, de tiroteio. Todas, inclusive a primeira panorâmica, que mostra as imagens do morro Santa Marta, foram retiradas de outras produções cinematográficas, ou dos arquivos do MAM ou de telejornais. O único momento de maior tensão captada por João Salles é a cena onde as mulheres acompanham os policiais na apreensão do jovem, aproximadamente a partir dos 27 minutos de filme.

²¹ Não negamos, entretanto, a própria performance em cena dos entrevistados que têm uma câmera em sua frente e a possibilidade de acordos prévios entre personagem e cineasta para que aquele discurso seja construído daquela forma. No entanto, este trabalho, como análise interpretativa, se além às impressões que o objeto de pesquisa revela ao pesquisador e por isso não pretendemos analisar a dinâmica da produção e as questões de performance e ética no documentário.

filme.²² A câmera se surpreende com a brutalidade dos depoimentos da mesma maneira que o espectador. Embora saibamos que a presença da câmera, em certo sentido, já altera a espontaneidade nas entrevistas. Obviamente tanto os bandidos quanto os policiais, sobretudo quando aparecem armados e fazendo a ronda na favela, representam bastante para a câmera de Walter Carvalho, o diretor de fotografia que acompanhou tantos os jovens quanto os policiais, potencializando a violência da cena. Há uma certa teatralidade “natural” de quem está em frente às câmeras demonstrando poder. Há sempre uma performance do entrevistado.

A entrevista permite que o cineasta se dirija formalmente às pessoas que aparecem no filme em vez de dirigir-se ao público por comentário com *voz over*. No documentário participativo a entrevista representa uma das formas mais comuns de encontro entre cineasta e tema. As entrevistas são uma forma distinta de encontro social. Elas diferem da conversa corriqueira e do processo mais coercitivo de interrogação (...). Os cineastas usam a entrevista para juntar relatos diferentes numa única história (NICHOLS, 2005, p. 160).

Bill Nichols segue mais adiante apontando para a função desse encontro entre cineasta e personagem como forma do documentário testemunhar o mundo que o cerca, papel que “Notícias de uma guerra particular” tem a intenção de cumprir:

Os cineastas que buscam representar seu próprio encontro direto com o mundo que os cerca e os cineastas que buscam representar questões sociais abrangentes e perspectivas históricas com entrevistas e imagens de arquivo constituem dois componentes importantes do modo participativo. Como espectadores, temos a sensação de que testemunhamos uma forma de diálogo entre cineasta e participante que enfatiza o engajamento localizado, a interação negociada e o encontro carregado de emoção (IDEM, p. 162).

Não há um narrador que conduz a história: quem conta os bastidores do tráfico, o seu funcionamento, toda a sua dinâmica e o conflito com a polícia são os próprios envolvidos no processo. É o encadeamento das entrevistas que guia toda a narrativa do documentário.

“Notícias...” faz com que o espectador se perca no tempo da narrativa, já que o desencadeamento dos fatos, acontecimentos, personagens e falas aponta para uma situação tão caótica que não se sabe onde é o começo dessa história, o meio, o clímax e o fim. Parece que o tempo inteiro o documentário está no seu clímax e o fim disso tudo parece muito distante.

Se nós estabelecêssemos uma divisão da narrativa do documentário seria da seguinte maneira: Na primeira parte, o espectador se situa a respeito do problema; na segunda, percebe-se quem são os personagens envolvidos e a origem do conflito, e caminha para uma terceira parte que aponta para uma situação de caos mesmo: todos falam, muita coisa é

²² Apenas em alguns momentos – sobretudo nas entrevistas com jovens e crianças – surge a voz dos diretores, fazendo a pergunta.

mostrada, vários são os problemas (a indústria de armas; o envolvimento da classe média; a matança generalizada; a situação dos menores infratores com espírito de vingança esperando o momento de entrar na guerra; a ineficiência do estado democrático e a eficiência do aparelho repressivo; a perda do cunho social do Comando Vermelho; a desorganização do tráfico para gerir milhões de dólares; a guerra constante entre os próprios traficantes), de forma que o espectador se perde no tempo. Como se a própria estrutura do documentário - a forma, o meio - fosse tão caótica quanto a mensagem, o conteúdo, as cenas.

João Moreira Salles²³ aponta para dois grandes problemas, dois grandes desafios que um documentarista enfrenta nesse contato com o outro e na representação desse outro na tela: a dimensão ética e epistemológica. A primeira: a vida continua no pós-documentário. Todas aquelas pessoas retratadas nos filmes continuarão sua vida normal.

O trabalho da equipe do documentário – sobretudo produção e direção – requer todo um processo de adquirir e conquistar a confiança daquelas pessoas, daquela comunidade para falar abertamente, francamente, sobre o mundo ao seu redor. Como sugere Bill Nichols, a pergunta que se deve fazer é: “Que responsabilidade têm os cineastas pelos efeitos de seus atos na vida daqueles que são filmados?” (IDEM, p. 32).

Já a dimensão epistemológica é a forma de representação do mundo, justificada. A “honestidade” da representação. O documentário não tem que ser imparcial, isento, neutro, objetivo. Ele tem que ser honesto com o método, o estilo, a técnica, a proposta assumida. É apresentar o real de uma forma determinada. Mostrar que é discurso. E o que João Salles e Kátia Lund fazem muito bem: quiseram apresentar esse discurso, de que vivemos numa situação de caos social, sem uma solução aparente. Todo o documentário é construído a partir dessa concepção.

No entanto, há uma pretensa imparcialidade no filme que não é cumprida. Por mais que demonstre o ponto de vista de todos - e possamos questionar seus próprios discursos – no final, vemos um documentário que demonstra claramente a lógica da exceção. As falas de Hélio Luz corroboram tanto a idéia da eficácia do aparelho repressivo do estado quanto da constatação da falta de saídas, da paralisia. Não é um elogio à instituição do estado que elimina vidas (como em “Tropa de elite”), mas um olhar cético no qual o estado de direito não existe: só assim as pessoas podem andar livremente no espaço urbano. Apesar de tentar ouvir todos os lados da questão, o documentário se alia a Hélio Luz na sua descrição do

²³ Prefácio do livro *Espelho Partido*, de Sílvio Da Rin.

funcionamento do aparelho biopolítico: seu discurso é a evidência – irreversível e sem solução – de nosso sintoma, de nossa conjuntura.

E o que parece mais aterrorizante é que esse caos urbano não se encontra perto do fim. Muito pelo contrário. A cena final mostrando o enterro de um policial e de um envolvido com o tráfico demonstra que mais mortes virão pela frente, numa guerra sem fim.

Nesse sentido, não há solução. Não há projeto que resolva. Um impasse total e absoluto. É um desencanto, há uma desesperança. É um desamparo bem real. “Notícias de uma guerra particular” testemunha isso. Testemunha que vivemos um estado de exceção, um estado de beligerância generalizada, uma guerra de sobrevivência. E todos nós estamos nela. Não está isolada nos guetos, não acontece só na favela. E o documentário traz importantes reflexões sobre isso: totalitarismo e democracia se aproximam cada vez mais.

Logo no início do filme, vemos a dimensão do problema: (a) uma pessoa morre a cada meia hora, no Rio, 90% delas atingidas por bala de grosso calibre; (b) o comércio de drogas emprega 100 mil pessoas no Rio, ou seja, o mesmo número de funcionários da prefeitura da cidade; (c) nem todas essas pessoas moram em favelas. No entanto, a repressão se encontra exclusivamente nos morros cariocas.

O que se segue ao longo do filme é uma seqüência de depoimentos que mostram como está incontrolável a situação social no Rio de Janeiro. E que essa “guerra particular” entre traficantes e policiais, caracterizada por uma matança sem fim, encontra-se numa situação irreversível. As cenas de depoimento do Capitão Pimentel, do BOPE são significativas desse desamparo:

Dia 20 de abril, eu tive oportunidade de chegar no quartel pela madrugada e estava na varanda da unidade, olhando para os morros. Quando eu percebi a munição traçando um morro ao outro, uma guerra de traficantes mesmo, usando munição traçante. Eu fiquei pensando comigo: Qual outra capital do mundo se pode ver uma cena dessa quando não se está em guerra. O Rio de Janeiro não está em guerra. Ela não vive uma guerra civil. Se vive uma guerra nos morros, entre traficantes e policiais; entre traficantes mesmo, né? (...) Nos últimos seis meses, 100% de nossas ações foram em favelas. Foram 156 operações com confronto, talvez o mesmo numero de operações sem confrontos, onde houve troca de tiros com marginais fortemente armados, né? Então adquirimos uma experiência em combate em favela, sem igual no Brasil. Fato até que nos tornou uma das mais eficientes tropas de combate urbano do mundo.

O capitão do BOPE prossegue: “O único segmento do Estado que sobe no morro hoje é a polícia. Só a polícia não resolve”. Como o próprio João Salles ²⁴ aponta, se essa frase fosse dita por um acadêmico, por um sociólogo, não seria novidade. Todo mundo fala isso

²⁴ João Moreira Salles, na faixa comentada do DVD Notícias de uma guerra particular.

sempre. No entanto, dita por alguém que sobe o morro para matar assume um peso muito diferente. E isso traz a novidade do filme. Aqui se vê a exceção funcionando plenamente, são cidadãos abandonados – é a estrutura de banimento de que fala Agamben – o lugar onde a privação de humanidade se torna regra. O estado só vai lá para matar. Todas as outras dimensões do estado não chegam à favela.

Vemos que o documentário revela o tempo inteiro de um estado de exceção funcionando como regra geral. A intervenção na favela ocorre o tempo inteiro. A disputa, sem fim, ocorre o tempo inteiro. Esse estado de beligerância ocorre o tempo inteiro. E não se vê trégua, em nenhum dos lados. Vemos aqui claramente a existência de um estado de exceção permanente sobreposto ao estado democrático de direito, nos termos definidos por Agamben: a instituição do poder, do estado, definido como democrático e de direito, não funciona se não matar. O documentário dá visibilidade a esse contexto.

O “bem estar social”, a “paz”, a nossa “liberdade de ir e vir” só existe se o estado abrir brechas legais para garantir uma certa tranquilidade social. É o que o depoimento do chefe da polícia civil do Rio de Janeiro, Hélio Luz revela:

Eu digo, ninguém precisa dizer. A polícia é corrupta. Eu afirmo que a polícia é corrupta. Quer dizer, a instituição que existe é uma instituição que foi criada para ser violenta e corrupta. E o pessoal estranha. Porque a polícia é violenta e corrupta? Porque a polícia foi feita para fazer a segurança de estado, né. E segurança da elite. Eu faço política de repressão do estado, em benefício do estado tranquilamente. Mantém a favela sob controle. Como você mantém dois milhões de habitantes sob controle? Ganhando 112 reais? Quando ganha? Como você mantém esses excluídos todos sob controle, calmos? *Voz over* do diretor: Com repressão? Hélio Luz fala: Lógico que é repressão, como você vai manter?

Mais à frente, Hélio Luz é ainda mais taxativo:

É a polícia política mesmo. Então, isso aqui é uma sociedade injusta e nós garantimos essa sociedade injusta. O excluído fica sob controle, ai dele se sair disso. (imagens dos policiais nas favelas, mostrando o poder). E nós fazemos um negócio bem sofisticado: na África do Sul eles colocam arames, aqui é sem arames. E não reclamam e pagam imposto. O pessoal está acostumado, entende? Então, eles se acomodam com isso. Aí o desgraçado assiste a uma televisão, acabou a novela, abre a janela e vê o que é o morro. Vai produzir o que lá dentro? Só que ele não é violento não, ele fica preso lá dentro. Ele é tão estúpido que não sai, quando ele sai a gente manda ele de volta: Volta, e aí ele volta. Aquele *Fashion Mall* ali da Barra, lá em São Conrado, eu gosto de ficar naquela varanda que tem ali, porque? Tem o Itanhangá de um lado e a Rocinha de outro. Se este país fosse violento, como se circularia por ali? Existiria isso? Este país é calmo. A política de segurança que se pratica aqui é eficiente.

É relevante apontarmos que o estado está ausente, ou melhor, o único estado que existe lá é o estado de exceção, que entra para matar, para prender, para executar. O estado de direito não existe, não chega. O estado moderno – democrático, com direitos humanos

universalizados – não existe. Como apontamos anteriormente, Hannah Arendt mostra as restrições a esses direitos inalienáveis do homem. O totalitarismo era sinal de que nem todos podem ser categorizados como humanos. Até hoje isso ocorre. A presença da força policial na favela, que reprime e mata, é sintomática da abolição do próprio direito. Não é mais o direito nacional, mas o direito da classe média para poder andar calmamente pelo Fashion Mall, como diz claramente Hélio Luz. O filme corrobora a tese da pensadora alemã.

Como nos diz Giorgio Agamben, os judeus não foram eliminados, exterminados “no curso de um louco e gigantesco holocausto”, mas exatamente da forma que Hitler anunciou: “como piolhos, ou seja como vida nua. A dimensão na qual o extermínio teve lugar não é nem a religião nem o direito, mas a biopolítica” (AGAMBEN, 2002, p. 121).

Quando o documentário mostra as crianças e jovens nas instituições de acautelamento de menores infratores, há um plano seqüência no qual percebe-se que existe a produção de uma vida para ser eliminada, para entrar no tráfico. Um exército de reserva sendo preparado. A cena mostra dezenas de crianças no pátio de uma dessas fundações, todas de cabeça baixa. São irreconhecíveis, são pessoas despersonalizadas, pessoas quaisquer, que estão ali esperando a vez de morrer. É a pura produção de vida nua. Não há preocupação alguma com direitos humanos. Como nos fala Agamben, “um ser juridicamente inominável e inclassificável” (AGAMBEN, 2004, p. 13). Eles, de fato, não existem:

Minha primeira missão foi matar um X9. Voz over da diretora: Com 11 anos de idade, e o que ele fez e o que você fez? Jovem fala: Ele contou o que a gente embalava, onde, contou pros vermes, pra polícia. Aí eu taquei fogo nele. Peguei sete rodas de pneu, de caminhão. Comprei 5 litros de gasolina, e acendi o fósforo e taquei fogo nele. Voz over da diretora: E quem pediu pra você fazer isso? Jovem fala: Quem pediu? O meu patrão. Voz over da diretora: e como você se sentiu quando fez isso? Jovem fala: Me senti normal, que nem eu estou aqui agora. Se tiver que matar de novo, eu mato.

O fim do documentário é impactante pois mostra que não há solução mesmo. Em mais um exemplo da idéia de paralelismo que a montagem do filme proporciona – e que nos oferece a idéia de confronto – se dá no final. Logo que Carlinhos diz: “Se tiver que matar de novo, eu mato”, o capitão Pimentel relata: “quando mata, a sensação é só de dever cumprido. Dizer que cheguei em casa e não dormi, vou estar mentindo”.

O filme, segundo seus próprios realizadores, não poderia terminar com uma solução. O documentário tinha que assumir o desencanto, não adiantava “mostrar o câncer e no final mostraria o antídoto, não há antídoto nenhum”²⁵. Ao mostrar as cenas dos enterros do

²⁵ João Moreira Salles, na faixa comentada do DVD Notícias de uma guerra particular.

policial e do traficante, mortos em confronto, traz a desesperança completa. A guerra não vai acabar.

Não há um julgamento, mas a busca pelo entendimento da grave crise social por que passa o país. O cinema documentário brasileiro seja um dos instrumentos que apontam para essa condição social de que queremos tratar.

“Notícias de uma guerra particular” é um filme de caráter investigativo que compõe um mosaico complexo do espaço político contemporâneo e que coloca em cheque todos os valores que fundaram a modernidade: direitos humanos, liberdade, igualdade, fraternidade, justiça, paz. De forma cética, o documentário extrai a realidade dura, inquieta, retratando um estado ineficiente. O estado democrático de direito que visa à universalização dos direitos, na favela, pelo menos, é um projeto falido.

3.2 – Tropa de elite

“Tropa de elite” (2007), de José Padilha, é outro notório exemplo da produção cinematográfica brasileira que aponta para o absoluto impasse em que se encontra a política contemporânea. Talvez seja o exemplo mais significativo do que queremos tratar nessa dissertação: o cinema como um sintoma social capaz de refletir a grave crise por que passa a democracia, ou melhor; é exemplo de como a democracia apresenta-se como uma grande falácia ao retratar o pleno funcionamento da máquina biopolítica estatal.

Se “Notícias de uma guerra particular”, conforme apontamos anteriormente, tentou construir um discurso de imparcialidade, ao ouvir todos os envolvidos na questão do tráfico de drogas e chamar atenção para a guerra em que se encontra a cidade do Rio de Janeiro – característica do modo participativo, nos termos definidos por Bill Nichols, dos documentários que intentam testemunhar o contato direto do cineasta com o mundo histórico em que vive, e no qual se enquadra o filme de João Salles – “Tropa de elite” ocupa o lugar diametralmente oposto.

A produção de José Padilha não tem a pretensão de imparcialidade e assume claramente um lado da questão. Acaba por ser uma obra inovadora pelo fato de dar voz à polícia. É feito do ponto de vista do BOPE. Quem fala no filme é o estado que reprime, que tortura, que mata, à margem da lei. É o estado de exceção por excelência. O filme faz jus a esse discurso biopolítico.

E apesar de se passar em 1997 – governo Marcello Alencar, período no qual a repressão policial alcançou contornos bem violentos – é um filme que poderia ser contextualizado nos dias atuais. As declarações do Secretário de Segurança do Rio de Janeiro, do governo Sérgio Cabral (2007), mostram como pouca coisa mudou: “O Rio chegou a um ponto que, infelizmente, exige sacrifícios. Sei que isso é difícil de aceitar, mas, para acabarmos com o poder de fogo dos bandidos, vidas vão ser dizimadas”²⁶. Essa concepção do “extermínio necessário” é cantarolada no filme pelos “aspiras”: “Homem de preto, / qual é sua missão? / É invadir favela / e deixar corpo no chão”. Seguiremos para uma análise mais detalhada e específica do filme e de seus personagens.

Capitão Nascimento:

²⁶ José Mariano Beltrame, secretário de Segurança Pública do Rio, em entrevista à VEJA, outubro de 2007.

“Tropa de Elite” possui três protagonistas, três “heróis” muito bem definidos, incorporados na estrutura da narrativa da qual falaremos mais adiante.

O Capitão Nascimento (Wagner Moura) é quem conduz a história do filme. É onisciente e onipresente: vê tudo, sabe de tudo e está em todo o lugar – mesmo antes de conhecer Matias (André Ramiro) e Neto (Caio Junqueira), já está lá, olhando, pairando como um Deus. É, também, a voz da justiça, porque julga todos os personagens. O filme, durante o tempo inteiro, se alia ao Capitão Nascimento, ao discurso do BOPE, ao discurso da eficácia da repressão (repressão que é violenta, que tortura, que mata, que extermina e deixa “corpo no chão”).

É o justiceiro, o portador do bem, da verdade. Como afirmamos no parágrafo anterior, é apresentado, logo de início, como um Deus: suas falas são portadoras quase que de um fatalismo: “É por isso que nessa cidade todo policial tem que escolher: ou se corrompe, ou se omite ou vai para guerra”. Para o Capitão Nascimento o destino de todos já foi traçado: dos policiais corruptos, das ONGs dos “ricos com consciência social”, dos “maconheiros” da PUC, dos policiais honestos. Não há como fugir desse determinismo. A sociedade falida, o estado falido é um dado, é fato. Numa das cenas finais do filme, o velório do aspirante Neto, a bandeira do BOPE é colocada em cima da bandeira do Brasil. É a caveira acima das instituições.

Capitão Nascimento é um predestinado, ou, pelo menos, se coloca como tal. Acredita que está na luta, na guerra, para salvar a humanidade. O discurso do “bandido bom é bandido morto”, “diretos humanos para humanos direitos” tem sua eficácia, na visão dele. É um filme aliado à necessidade da exceção, em certo sentido, um filme aliado à “ética Bush”: institucionaliza a tortura e a matança generalizada dos banidos, dessas vidas nuas descartáveis. O artigo do jornalista Jonathan Alter (*apud* ZIZEK, 2003, p. 122) intitulado “Tempo de se pensar a tortura”, que defende ser necessário “manter uma mente aberta para certas medidas de luta contra o terrorismo, tais como o interrogatório psicológico sancionado pelos tribunais” – apesar de defender que a tortura é “contrária aos valores americanos” – é visto por Slavov Zizek como uma proposta perigosa. O filósofo esloveno prossegue:

A defesa explícita é chocante demais e será, portanto, rejeitada. A simples introdução da tortura como tópico legítimo de discussão nos permite manter a consciência limpa (“é claro que sou contra a tortura – mas não faz mal algum simplesmente discuti-la”). (...) O problema aqui é o dos pressupostos éticos fundamentais: é claro que se pode legitimar a tortura em termos de ganhos de curto prazo (salvar centenas de vidas) – mas o que dizer das conseqüências de longo prazo para o nosso universo simbólico? Onde devemos parar? Por que não torturar um criminoso empedernido, o pai que rapta o filho da esposa divorciada...? (ZIZEK, p.124)

A intenção do filme pode até não ser glorificar o Capitão Nascimento – a produção foi taxada de fascista por muitos críticos. Não queremos entrar no mérito dessa questão de saber qual a intenção do diretor. Capitão Nascimento é o herói do filme e, para muitos, da vida real também²⁷. O filme justifica e glorifica a ação do BOPE e leva o espectador a acatar a barbárie do estado de exceção. Quando apresentadores da Rede Globo têm seus *rolex* roubados e bradam nos jornais clamando o Capitão Nascimento como salvador da pátria é sinal que as garantias civis e os direitos constitucionais podem, sem nenhum problema, ser colocados de lado. Que discurso é esse que vem junto com o que está sendo mostrado nas telas? O que está sendo dito juntamente com aquelas imagens?

A idéia do cinema como sintoma de nossa conjuntura social é mais do que exemplificada na força de “Tropa de Elite”; o cinema ultrapassa sua condição de mero produto cultural, da indústria do espetáculo, e chama atenção para um problema seríssimo: vive-se sob um estado de exceção permanente como paradigma de governo, em virtude do qual “um caso particular escapa à obrigação da observância da lei” (AGAMBEN, 2004, p. 41).

Quando se vê alguém apostando no Capitão Nascimento como solução, acabamos remetendo, novamente, à impactante obra do historiador alemão Siegfried Kracauer, que apontava como os filmes do expressionismo alemão já previam toda a barbárie totalitária. Os filmes funcionavam como uma expressão dos desejos coletivos das massas (sobretudo a classe média alemã) e tinham um efeito catártico.

Sobre “O gabinete do Dr. Caligari”, Kracauer aponta que “os elementos narrativos e pictóricos do filme gravitam em trono de dois pólos opostos. Um pode ser rotulado de “Autoridade” ou, mais explicitamente, “Tirania” (KRACAUER, 1988, p. 88). E ainda prossegue ao considerar o médico louco como uma “premonição de Hitler” (IDEM, p. 89). O que esta obra clássica de Robert Wiene faz é liberar “um forte sadismo e um apetite por destruição. O reaparecimento desses traços na tela uma vez mais testemunha sua proeminência na alma coletiva alemã” (IDEM, p. 91).

²⁷ Referência ao episódio envolvendo o apresentador Luciano Huck, que teve seu rolex roubado em São Paulo e escreveu um artigo no jornal “Folha de São Paulo” (01/10/2007). O artigo, que gerou bastante polêmica, começava da seguinte maneira: “Não veria meu segundo filho. Deixaria órfã uma inocente criança. Uma jovem viúva. Uma família destruída. Uma multidão bastante triste. Um governador envergonhado. Um presidente em silêncio. Por quê? Por causa de um relógio”, assumia um tom de bravata com “Onde está a polícia? Onde está a “Elite da Tropa”? Quem sabe até a “Tropa de Elite”? Chamem o comandante (*sic*) Nascimento! Está na hora de discutirmos segurança pública de verdade” e terminava de forma bastante moralista: “Desculpem o desabafo, mas, hoje amanheci um cidadão envergonhado de ser paulistano, um brasileiro humilhado por um calibre 38 e um homem que correu o risco de não ver os seus filhos crescerem por causa de um relógio. Isso não está certo”.

O povo desejava Hitler antes do próprio *Fürher* vencer as eleições: Caligari e tantas outras “autoridades insanas” pareciam acalmar a alma conturbada do povo alemão. O efeito do filme “Tropa de Elite”, ao se aliar à lógica da exceção, não pode ser justamente esse? O propalado artigo de Huck não é sinal de um clima mental que deseja um Capitão Nascimento na vida real? É isso que apontamos como um grande problema. Retomando o que foi dito: que discurso é esse que está articulado juntamente com aquelas imagens?

Por outro lado, fazendo a postura de advogado do diabo, há alguma outra solução? O filme está, também, apontando para a ausência de um projeto, como se perguntasse para todos: há alguma outra solução que não seja o Capitão Nascimento subir na favela e “deixar corpo no chão”? É a perda do próprio sentido da política: “Tropa de Elite” não aponta para um futuro – tal como ocorre em “Notícias de uma guerra particular”, que não apresenta solução alguma para o conflito do tráfico no Rio – a única possibilidade é a saída totalitária, o extermínio dos favelados, o “brazil patriot act” do Capitão Nascimento. Não há futuro. Talvez resida aí até mesmo um certo pessimismo. É um tiro na nossa cara: literalmente, no final do filme, Matias aponta a arma em nossa direção e atira. É o cinema brasileiro funcionando como um sintoma de nossa realidade humana, tal como fora entendido desde o cinema novo - visto como uma interpretação da sociedade brasileira – mas com uma distinção fundamental, configurada na própria idéia de ausência de um porvir.

A título de exemplo, vale inferir uma distinção entre os personagens Capitão Nascimento e Antônio das Mortes (Maurício do Valle), o personagem matador de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”²⁸, de Glauber Rocha, filme clássico da cinematografia brasileira de 1964, lançado alguns meses após o golpe militar. Ambos os personagens, profissionais – um, matador de aluguel; outro, policial incorruptível – são heróis que resolvem o problema apresentado pela violência: uma revolucionária a outra reacionária. Inclusive podemos estabelecer um paralelo dos nomes “Nascimento” e “Morte”. Ironicamente, o primeiro é dotado da missão de matar, de liquidar vidas humanas. O segundo, acaba tendo a missão oposta: de salvar vidas da opressão do fanatismo religioso e do cangaço.

²⁸ Sinteticamente, a história de “Deus e o Diabo na Terra do Sol” pode ser considerada como uma visão sobre fatos (o cangaço, o coronelismo e o fanatismo religioso) e personagens históricos (Lampião e Corisco, Antônio Conselheiro e Antônio Pernambucano, famoso jagunço de Vitória da Conquista). O vaqueiro Manuel (Geraldo Del Rey), revoltado, acaba matando seu patrão, o coronel Moraes (Antônio Pinto), pela exploração a que era submetido frequentemente. Acaba fugindo com a esposa Rosa (Yoná Magalhães) e se integra ao bando do místico beato Sebastião (Lídio Silva). Ao presenciar a morte de uma criança em um ritual, Rosa mata o beato. Ao mesmo tempo, o matador de aluguel Antônio das Mortes (Maurício do Valle), a serviço dos coronéis e da Igreja, extermina os seguidores de Sebastião. Em seguida, Manoel e Rosa fogem e se juntam a Corisco (Othon Bastos), sobrevivente do massacre do bando de Lampião. Antônio das Mortes, novamente, persegue os líderes do cangaço e degola Corisco. Manoel e Rosa escapam pela terceira vez e fogem do sertão em direção ao mar.

Antonio das Mortes é o sujeito que acende a chama da consciência - libertando o sertão (a “terra do sol”) de Deus (o beato Sebastião) e do Diabo (Corisco, o diabo loiro). Já o Capitão Nascimento impede justamente a existência de uma consciência e mantém todos sob o domínio do estado de direito (o mesmo estado de direito que não garante direito a todos). Antônio das Mortes deflagra um processo de ação política; o Capitão Nascimento reprime. Antônio das Mortes vai sempre contra aquilo que o Capitão Nascimento defende. Sobre Antônio das Mortes, Jean-Claude Bernardet aponta para um personagem contraditório, mas dotado de uma positividade por ser propulsor de uma revolução popular (semelhante ao papel que a classe média intelectual se atribuía a si: encontrar para o próprio povo as soluções para os problemas endêmicos).

Sua função é acelerar o curso da história e precipitar o advento dessa guerra, que será a guerra de Manuel vitorioso. Poder-se-ia pensar que, através dessa ação, ele se integrasse no movimento guerreiro, se ligasse a Manuel. Não. Ele é e fica solitário. Ele é apenas uma contradição e está maculado pelos contatos com o inimigo. Ele dá a Manuel a possibilidade de fazer a guerra, mas não é a guerra dele. Nada sendo, ele sendo mera contradição, a guerra nada pode ser para ele. O tratamento dado a Maurício do Vale no papel é a exteriorização do conflito: (...) a parte mais viva de seu corpo são os olhos. Anda sempre só (...) não pertence a grupo nenhum, nem aos proprietários de terra, nem à Igreja, nem ao povo revoltado, nem aos camponeses, e é um indivíduo sem semelhantes.(BERNARDET, 2007, 97)

Enquanto Antonio das Mortes cumpre um papel pré-revolucionário – ele oferece apenas a possibilidade de libertar Manuel e Rosa da alienação (de “Deus e do Diabo”), Capitão Nascimento está no lado oposto, não quer libertar ninguém de nada, ele oprime mais ainda. São personagens contraditórios, são pagos para matar, são “fortes, corajosos e destemidos” para enfrentar o fanatismo/cangaço e tráfico/crime pela via da violência. Mas são formas diferentes e com objetivos diferentes: um é utópico; o outro não, é fascista. Enquanto o sertão é o lugar da alienação (a solução é a cidade, o mar, a revolução, a consciência política, uma outra sociedade), a favela é o lugar criminalizado e a única forma de resolver o problema é a sua dissolução, é a sua eliminação. Porque o Capitão Nascimento não vai à favela para livrar os moradores do tráfico, como se os traficantes fossem semelhantes aos fanáticos religiosos ou aos cangaceiros. Ele vai pra eliminar aquele espaço doente, aquele espaço que impossibilita a nossa tranquilidade social, o “sono do Papa”. Capitão Nascimento enuncia, a todo o momento, a necessidade de exceção. Nas palavras de Agamben,

O estado de exceção apresenta-se como a abertura de uma lacuna fictícia no ordenamento, com o objetivo de salvaguardar a existência da norma e sua aplicabilidade à situação normal. A lacuna não é interna à lei, mas diz respeito à sua

relação com a realidade, à possibilidade mesma de sua aplicação. É como se o direito contivesse uma fratura essencial entre o estabelecimento da norma e sua aplicação e que, em caso extremo, só pudesse ser preenchida pelo estado de exceção, ou seja, criando-se uma área onde essa aplicação é suspensa, mas onde a lei, enquanto tal, permanece em vigor (AGAMBEN, 2004, p. 48).

O filme é construído para reforçar o discurso do próprio Capitão Nascimento: é a voz da “verdade”, representante máximo do puro, do forte, do honesto. “Tropa de Elite” se alia a esse discurso biopolítico. É o próprio mito nazista: só os “fortes” sobrevivem, os “honestos”, os “puros”, os “arianos”. Somente eles, e quem está aliado a eles, sobrevivem e podem sobreviver, ou melhor: devem sobreviver. Como se pudesse ser responsável por enunciar uma nova raça.

O próprio nome do personagem “Nascimento”²⁹ assume um valor simbólico importante para o filme: (a) nascimento porque forma homens (faz “nascer” o homem “puro”, (b) nascimento porque também faz nascer ou renascer as esperanças do povo (pelo totalitarismo, pela saída autoritária fascista), (c) é também nascimento pela referência ao filho que vai nascer e, finalmente, (d) por um novo chefe do BOPE que vai nascer a partir daquele momento.

Além disso, o personagem de Wagner Moura é humanizado. A todo instante, está sob pressão (como se pudesse dizer: “vem cá para o meu lugar e veja se você agüenta o tranco!”). Ele tem sua família e quer se livrar do BOPE para se dedicar à esposa e ao filho. É a sua redenção, a hora de sair do BOPE, de se livrar desse “mal necessário” que é a violência, repressão, etc. O filho o redime para encontrar o substituto. A cena em que o Capitão Nascimento ouve as batidas do coração do filho ainda na barriga da mãe, ou ainda na cena em que, após uma operação no morro – na qual se dá o encontro dos três protagonistas – recebe um telefonema da mulher entrando em trabalho de parto, é melodrama puro, um recurso dramático dos mais novelescos. Mais para frente, detalharemos um pouco mais sobre este recurso narrativo do filme. Neste momento do trabalho, vamos nos ater a análise dos personagens e desse discurso de exceção enunciado o tempo inteiro.

Uma outra cena que mostra esse conflito entre “o homem e o policial” é quando recebe a visita da mãe do fogueiteiro: o Capitão Nascimento é tão bom, que se coloca no lugar daquela mulher e pensa no filho que vai nascer! Ele é valente, guerreiro, justo, mas é de bom coração. É, também, um pai de família. No entanto, em momento algum ele desiste daquilo, é sua obsessão. Ele opta, claramente pela guerra. Ele não quer sair do BOPE, ele quer o

²⁹ Durante a repercussão do filme na mídia, várias foram as piadas que chamavam o Capitão Nascimento de Capitão “Morrimento”.

controle de tudo, sempre: “O papa precisava do BOPE; o BOPE precisava de mim e eu precisava de um substituto”. Sua preocupação é com o BOPE. Manda filho e mulher para o espaço e ainda termina com o clássico *happy end*. O final feliz para o Capitão Nascimento é ter um substituto à altura no BOPE e isso ele consegue.

Essa ambigüidade, essa contradição do personagem aproxima o espectador do Capitão Nascimento: toda hora o homem forte do BOPE chama o espectador de “amigo”, como se quisesse sua cumplicidade, buscando o diálogo o tempo inteiro em frases como: “Matar com eficiência e com dignidade. *E pode acreditar*, isso é possível” “O Neto precisava aprender que pra ser um policial sério no Rio de Janeiro, *amigo*, não é fácil.”; “*Ta vendo* essa pilha de papel ,cada folha, é uma ocorrência, um crime que a PM não impediu na mão do Neto aquilo iria virar fogueira, na mão do Matias ia virar estatística.”; “é, *amigo*, eu tenho que admitir, eu estava com o pavio curto”; “Um tiro de 762 atravessa um carro com se fosse papel. É burrice pensar que numa cidade assim, os policiais vão subir na favela só para fazer a lei. Policial tem família, *amigo*. Policial também tem medo de morrer”. Essa proximidade explícita entre o espectador e o Capitão Nascimento se dá justamente para que o discurso proferido faça sentido: justificar a ação da máquina biopolítica estatal, para que o espectador esteja do lado “certo”. Esse diálogo imaginário existe justamente para comprar o público, para que este saia do cinema aliado ao próprio Capitão Nascimento. Como diz Luiz Eduardo Soares anteriormente neste trabalho, uma “inspiração ressentida” que leva a generalização de discursos que vêm na pena de morte, na premiação faroeste, no “bandido bom é bandido morto” como única solução. Esta dada a saída totalitária.

Matias e Neto:

Matias e Neto são os outros dois protagonistas. Na história, são dois policiais honestos que enfrentam, em razão de sua própria honestidade, problemas na PM. Após uma operação no morro para desmascarar um grupo de policiais corruptos, resolvem entrar para o BOPE sob o comando do Capitão Nascimento. Um dos dois o substituirá e em grande parte do filme fica a expectativa de quem será. A própria narrativa do Capitão Nascimento traz essa dúvida para o espectador. Para ele, o ideal seria uma junção dos dois, mas “quem disse que a vida é fácil?”, lamenta.

André Matias é o herói politicamente correto – negro, estudante de direito da PUC, honesto, não fuma maconha, enfim, é o herói clássico. Um iluminista por assim dizer: é o

defensor da lei e da moral, quer ser advogado. É ironizado o tempo inteiro pelo Capitão Nascimento. (“O perigo de um policial fazer faculdade é que a primeira vista, os estudantes são pessoas legais pra caramba. E tem um monte de gente bonita e bem intencionada”). Matias “aliviava” para os amigos.

É o herói mais virtuoso de todos, faz uma defesa do aparato policial, defende a repressão. É o sujeito que descobre que o pobre do Romerito tem problema de vista, ninguém viu isso, só o grande André Matias! Acredita que a polícia é honesta, que não há males; pode até haver, mas são poucos: a grande maioria dos policiais é honesta. Se André é ingênuo – pelo menos no início do filme – o Capitão Nascimento é de um cinismo impressionante: “A cabeça do Matias estava num mundo ideal, muito longe da realidade do Rio de Janeiro. E pra virar oficial do BOPE, o sujeito tem que saber onde pisa. Matias tem muito que aprender”. E acaba aprendendo no final: o herói descobre a missão, a luz (o tiro final no bandido traficante é iluminado). Se antes, cursando direito por achar que tinha tudo a ver com o trabalho na polícia – pois ambos teriam a mesma finalidade que é defender a lei – agora, como vai querer defender a legalidade agindo fora da lei? É o substituto ideal para o Capitão Nascimento.

André é o herói que se envolve amorosamente, que fica reticente em diversos momentos ao longo do filme – se deve subir no morro ou não, se deve entregar os amigos maconheiros ou não, se vai para o BOPE ou segue a carreira de advogado, se atira no traficante ou não: fica sempre em cima do muro, hesita em vários momentos e só quando perde o amigo, é que descobre sua “missão”: é também matar. Como se a morte de Neto fosse uma iluminação para o já iluminado André Matias. O conhecimento é uma de suas armas no combate ao crime: conhece Foucault e as relações de poder como ninguém. Mas só isso não adianta. No início é até um pouco abobalhado, apenas no final mostra a força. Sua plenitude aparece no final luminoso quando atira na cara do traficante – e na nossa também.

André Matias é também o personagem que convive com um problema já apontado no filme “Notícias de uma guerra particular”: o fato da classe média ser quem sustenta e financia o tráfico e a violência. No entanto, essa classe média que sustenta o tráfico é a mesma para a qual trabalha o BOPE. Os personagens do filme do “núcleo maconheiro”, vamos ironizar desta maneira, são representações clássicas dos doidões, que ficam viajando enquanto acendem um baseado, bem clichê mesmo: na cena em que um dos estudantes vai levar a droga comprada no morro para ser revendida por outro, um reggae simpático (música de “maconheiro”) como trilha, ilustra a cena. Em seguida um dos jovens fala: “pega mais porque a galera está pedindo direto”.

De qualquer maneira, é apresentado de forma quase didática - vamos discutir esse didatismo do filme mais à frente - um ciclo vicioso e paradoxal e também bastante óbvio: o BOPE defende a classe média; a classe média financia o tráfico; o tráfico é combatido pelo BOPE; e assim sucessivamente. Como já falamos, o estado repressivo foi fundado pela e para a burguesia com o objetivo de fazer prevalecer os interesses do estado liberal, do desenvolvimento do próprio capitalismo. Qualquer coisa que ameace à ordem liberal, burguesa, tem que ser eliminada (no caso, o favelado, mas também poderia ser o comunista, o árabe, o terrorista). O que prevalece aqui é sempre um componente político, não humanitário. É assim que opera o estado democrático de direito.

Neto é o terceiro herói. No entanto, se os outros dois são personagens contraditórios, que vez ou outro vacilam por um componente mais humano de sua personalidade, Neto é um personagem bastante linear. Obsessivo mesmo, com um objetivo muito claro, muito bem definido: entrar para o BOPE e combater a criminalidade. É seu norte, sua direção. Não fica em cima do muro. Não cede às mazelas da corrupção, não aceita favores, nem chopp de graça - a frase clássica do economista Milton Friedman, “não há almoço grátis”, tem lá sua validade. Ao mesmo tempo, Neto não é racional como seu amigo André. Ele é impulsivo: o coração do BOPE.

Neto, ao contrário de André, é admirado o tempo inteiro pelo Capitão Nascimento: pelo brilho nos olhos, pela coragem, pela entrega total à sua causa: é o homem forte, puro, honesto, ariano. Quando mostra as dificuldades de Neto para trabalhar honestamente na Polícia Militar, Nascimento é taxativo: “não adianta dar murro em ponta de faca. Para resolver os problemas da PM, tem que recorrer ao sistema”. E profetiza: “sem a corrupção, sem o jeitinho, a polícia pára por falta de dinheiro”. Para sair dessa banda podre, só indo para o BOPE (ou seja, não tem jeito, é só o BOPE que é honesto, só no BOPE que não há vícios. É a nossa única saída).

Enquanto Matias só comprova sua habilidade e sua capacidade de ser um líder a altura do Capitão Nascimento no final do filme, Neto não tem sua personalidade colocada à prova. Tem brilho nos olhos, tem ódio aos bandidos, é consciente de sua “missão”. Nada a ele precisa ser revelado, ele quer subir no morro e deixar “corpo no chão”. Ele já sabe disso, não desvirtua de seu caminho. É obstinado. Não tem uma história paralela, a narrativa não recorre a nenhum apelo dramático do personagem: sua única história de vida é ser do BOPE, é reprimir, é bater, é torturar, é matar. Ele é a alma, a víscera do estado de exceção a ponto de ter a caveira tatuada no próprio corpo.

Mesmo não conseguindo antever o futuro, sendo surpreendido pelo próprio destino, a morte de Neto é um instrumento bastante eficaz no contexto dramático da história: é a morte do aspira que possibilita colocar Matias à prova e descobrir que é ele o seu substituto. Já era a mente, só faltava seu coração: atirar na cara do traficante.

Em resumo, o sempre citado provérbio judeu sobre o Holocausto (“quando alguém salva um homem da morte, está salvando toda a humanidade”) deve ser completado por: “Quando alguém mata um único inimigo verdadeiro da humanidade, está salvando toda a humanidade”. A verdadeira prova ética é não somente a disposição de salvar vidas, mas também – talvez até mais – a dedicação implacável à aniquilação dos que fizeram as vítimas. (ZIZEK, 2003, p. 87)

A estrutura do filme:

O filme “Tropa de Elite” é, sem dúvida, um fenômeno cinematográfico brasileiro. Como falamos anteriormente, além de ser um filme contemporâneo e discutir questões bastante pertinentes, sobretudo para quem vive o dia-dia da violência urbana, possui uma trajetória bastante peculiar e trouxe à tona uma série de discussões no que tange toda dinâmica da circulação e produção dos bens culturais no país. Não vamos nos ater a esse tema uma vez que corremos o risco de fugir do tema proposto neste trabalho. Mas esse processo não pode ser deixado de lado. Não se pode pensar o efeito que o filme de José Padilha alcançou sem pensar em direitos autorais, pirataria e na própria tríade: produção-divulgação-exibição de obras nacionais.

O fato de “Tropa de Elite” ter conseguido toda essa repercussão, sem ter tido ao menos uma visibilidade nos grandes meios de comunicação, é bastante significativo de novos tempos e de novas formas de produção cultural. E, exatamente pelo fenômeno que se tornou, deve-se pensar que discurso está sendo enunciado – e tendo uma recepção positiva, em certo sentido: “ele mostra a realidade”, “é assim mesmo que acontece” ou “o BOPE tem que agir assim, dadas as circunstâncias”. Não iremos entrar no debate: “representação” e “realidade”, questões muito caras à teoria do cinema e que não poderiam ser explicadas em poucas linhas. E além de tudo, iríamos mudar o foco da presente dissertação. Queremos apenas chamar a atenção para essa troca de experiências – de quem (re) produz o mundo a partir de imagens e de quem observa e enxerga o mundo emoldurado na tela. E é este contato entre o mundo real e o mundo representado que nos interessa. Como salienta o pesquisador francês Marcel Martin,

Essa ambigüidade da relação entre o real objetivo e sua imagem fílmica é uma das características fundamentais da expressão cinematográfica e determina em grande parte a relação do espectador com o filme, relação que vai da crença ingênua na

realidade do real representado à percepção intuitiva ou intelectual dos *signos* implícitos como elementos de uma *linguagem*. (MARTIN, 2003, p. 118)

O que Martin está apontando é a existência de uma construção discursiva que permite que a realidade que aparece na tela não seja totalmente neutra. A própria objetividade imaginada, desejada, do cinema se perde em função de critérios estéticos, políticos, econômicos, culturais. Como diz Ismail Xavier, é um “ato de manipulação” (XAVIER, 2005, p. 24). E veja bem, quando falamos de manipulação, não está imbuído um valor negativo do termo, como se os espectadores fossem meramente sujeitos passivos, bobinhos, manipuláveis. Não se trata disso, apenas que a imagem é um recorte do real: uma seleção de imagens previamente definidas, que demarca uma moldura, enquadra um acontecimento. É um olhar sobre o real mediado, recortado e, portanto, parcial. É sempre um olhar construído que, no entanto, é capaz de revelar e de testemunhar nossa história. Vanoye e Goliot-Lété chamam atenção para análise do filme que pode servir como um objeto para uma interpretação sócio-histórica:

Em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente mostrada, mas encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real. (...) o filme constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama (no sentido geral do termo) e é essa estrutura que é objeto dos cuidados do analista. (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2005, p. 56).

O que estamos afirmando neste trabalho, portanto, é que o discurso construído pelo filme é biopolítico por estar aliado ao discurso do BOPE, é o ponto de vista do próprio estado de exceção. O problema como já dissemos não é aquilo que o filme representa em si, mas a que causa defende, a que sistema está aliado. O filme assume um ponto de vista e não pretende ser imparcial.

A narrativa de “Tropa de Elite” é conduzida de duas formas: (a)seqüências de ação – geralmente de combate, perseguição, invasão a favelas, torturas, assassinatos, o pesado treinamento dos homens de preto, tiroteios – e (b)seqüências de total distensão: humor negro, conflitos psicológicos dos personagens, recorrendo a elementos do melodrama.

As seqüências de ação são encadeadas a partir de uma montagem mais dinâmica articuladas com uma trilha que sugere bastante tensão com o intuito de causar impacto e

emoção no espectador. Muitas das cenas são feitas com *steadycam*³⁰ ou até mesmo com a câmera na mão. Inicialmente, estes recursos foram utilizados ao longo da história do cinema devido às necessidades econômicas das produções, e que acabaram se tornando uma característica de linguagem das próprias escolas cinematográficas (a *nouvelle vague*, o cinema novo e até mesmo o movimento Dogma 95).

O movimento livre de câmera é um recurso estilístico que responde às necessidades narrativas, descritivas ou psicológicas do enredo como as cenas que se passam nas favelas, de tiroteio, de enfrentamento, nos becos escuros e, até mesmo, algumas passagens do treinamento dos “aspiras”. Sempre gerando um efeito de forte tensão, reforçada pela música de fundo. Muitas vezes, as cenas são feitas quase que no mesmo plano seqüência para deixar o espectador apreensivo. Como na cena em que o BOPE invade a favela e ameaça matar o “fogueteiro”, caso o jovem que fora até lá comprar a droga não se entregasse.

Também podemos perceber, com o intuito de oferecer ao espectador “adrenalina pura”, cenas de cortes muito rápidos, com menos de um segundo, para gerar esse clima de tensão no ar, típicos de filmes de ação. Uma cena muito significativa, que lembra a linguagem dos videoclipes, é a que reforça a angústia do Capitão Nascimento, com cortes bem rápidos misturadas a uma batida tensa, que nos remete às batidas do coração de seu filho que está para nascer. Outros momentos que deixam o espectador apreensivo são as cenas de tortura (“Volta pro saco!”), algumas delas realizadas apenas com o som dos tapas, dos gritos, da respiração tensa, sem trilha alguma ao fundo, deixando o clima mais pesado ainda.

De maneira geral, a música, os ruídos, os diálogos – e até mesmo o silêncio, como podemos notar – constituem um todo sonoro que provoca no espectador uma sensação auditiva associada a uma sensação visual. Enfim, como aponta Furtado, “o som não apenas aumenta o realismo da imagem e permite o uso normal da palavra, mas oferece recursos para a continuidade sonora, para o monólogo interior dos personagens, para a explicitação do valor dramático do silêncio” (FURTADO, s/d, 55). As cenas de enfrentamento ou como a que sugere o nervosismo do Capitão Nascimento reforçam a dramaticidade da seqüência ou nos insere na psicologia dos personagens.

Mas o filme não possui esse ritmo acelerado o tempo inteiro. Ele recorre ao recurso da humanização dos personagens para atenuar a violência do filme e assegurar um caráter mais verossímil à história. Ao assumir o ponto de vista do BOPE, “Tropa de elite” recorre a um

³⁰ Armação que possibilita fixar a câmera ao corpo do cinegrafista, mantendo-a ao mesmo tempo isolada dele graças a um sistema de amortecedores, de forma que a imagem não é afetada por sobressaltos e irregularidades de deslocamento comuns nas manobras efetuadas com a câmera na mão.

dos componentes básicos do melodrama, no que diz respeito à suas dimensões maniqueístas (não há um investimento mais profundo na psicologia dos personagens, são bons ou maus apenas). Ao colocar os homens de preto como heróis – e incorruptíveis – colocam todos os outros personagens no mesmo nível (são aqueles que se omitem ou se corrompem).

Esses momentos de não violência – cenas da faculdade, de festas, da relação marido-mulher-filho – assumem uma função de distensão da narrativa, o espectador se sente relaxado depois de momentos de forte tensão e ação. Ao humanizar os personagens, os heróis propriamente ditos – porque todos os demais são vistos como corruptos, bandidos ou aliados dos traficantes - o filme sai da esfera da ação (com aquele ritmo alucinante, uma montagem contínua, tensa, dinâmica) e "descansa" o espectador de tanta tortura, tanta paulada, tiro, perseguição. É um “pé no freio”. Algumas cenas do Capitão Nascimento em sua casa não têm nem trilha: é uma calma, um silêncio, onde o pai de família recupera suas forças.

Como se pudesse dizer: “Veja o lado humano do policial honesto, veja o que ele tem que enfrentar”. Com o drama, o filme pede, ou até mesmo exige, a piedade do espectador, quer o público como aliado na luta contra os bandidos, na luta contra o crime, na luta contra o tráfico. Quer o aplauso da eficácia do pleno funcionamento da máquina biopolítica, fascista, que vê a prática da tortura e do extermínio como solução para os impasses; ou seja, o lado humano dos personagens descansa e compra o espectador para essa causa: a causa do estado de exceção.

Mas não é só o lado humano que conquista – ou busca conquistar – a aliança do espectador: o filme impressiona pelo excesso de didatismo. O filme é bastante explicativo, como se pudesse dizer para o espectador: “olha, o playboy da PUC é responsável por tudo isso porque fuma maconha, ele financia o crime”, ou “olha como os políticos se apropriam das comunidades carentes para se elegerem”, ou ainda “as ONGs são inúteis” e “policiais honestos não têm vez na polícia, se você for honesto mesmo, você deve ir ao BOPE”. Mesmo que todas as considerações acima sejam verdadeiras, o filme parece querer explicar “direitinho” para o público como funciona a estrutura que o Batalhão de Operações Especiais combate.

Em alguns momentos parece até mesmo se aproximar da máxima da linguagem do telejornalismo: casar palavra e imagem. Logo no princípio, o Capitão Nascimento segue explicando: “A maioria das pessoas não gosta de guerra. E o major Oliveira não era exceção. Toda sexta feira ele subia no morro para buscar o arrego, a grana que os policiais corruptos cobram para aliviar o tráfico de drogas” (ao mesmo tempo em que as falas estão sendo

ilustradas com as cenas dos policiais chegando à favela para pegar dinheiro, a relação antiga entre o traficante local e o comandante da PM. É tudo bem explicativo, para o espectador ver como é que funciona).

Outro exemplo de didatismo do filme, ainda no início: “A verdade é que a paz no Rio depende de um equilíbrio delicado entre munição dos bandidos e a corrupção dos policiais”. Novamente busca estabelecer um diálogo com o espectador: “olha só, como funciona, é assim, não tem erro, essa é a verdade” e prossegue: “Honestidade não faz parte do jogo. É um equilíbrio instável que pode ser abalado pela menor das brisas e naquela sexta feira ventou forte no Babilônia. (falada de forma bastante jocosa, irônica). Foi naquela noite que o Neto e o Matias decidiram ir pra guerra” (entraram pra guerra e resolveram entrar pra guerra e descobrir sua missão).

As seqüências que se seguem são impressionantes, chegam a ser quase infantis, de tão professoral que assume: “Se o Rio dependesse só da polícia convencional, os traficantes já teriam tomado a cidade faz tempo. É por isso que existe o BOPE: a tropa de elite da Polícia Militar. Na teoria, o BOPE faz parte da Polícia Militar; na prática é uma polícia completamente diferente. O símbolo do BOPE deixa claro o que acontece quando a gente entra na favela. E a nossa farda não é azul, é preta.”. Sempre com um movimento livre de câmera, a cena aponta a chegada do Capitão Nascimento, demonstrando poder e autoridade. O personagem prossegue: “O BOPE foi criado para intervir quando a polícia convencional não consegue dar jeito. E no Rio de Janeiro, isso acontece o tempo todo”. (logo em seguida, alguns policiais comentam: “Faca na caveira e nada na carteira... ahhh, é isso aí”). O que se apreende dali é que eles são puros, eles são diferentes, eles são bons, eles são uma raça superior, eles são admiráveis, eles são melhores. O didatismo é um recurso retórico para reforçar o discurso da necessidade da exceção – “viu só como funciona?”.

Há diversos outros exemplos desse didatismo que o filme assume, como o do político envolvido com o tráfico e com o aparelho policial corrupto “Ora, viu como todo mundo é criminoso? Até os estudantes legais e as meninas bonitas e bem intencionadas, as bobinhas, elas também estão envolvidas, estão corrompidas”. Menos quem? Claro, o BOPE, os puros.

Quando o todo-poderoso Capitão Nascimento invade a favela na incursão de “proteger o sono do papa” e bate na cara do estudante que está lá comprando droga tem um efeito quase catártico, o espectador se torna cúmplice: “bem feito, financia o crime”. E a cena prossegue com o justiceiro profetizando: “A gente vem aqui para desfazer a merda que você faz”; ou seja, traz de forma direta uma relação causa/conseqüência. Isto acontece por causa daquilo, e

o Capitão Nascimento, herói, tenta desmontar o aparato da criminalidade, sempre pela via da violência, claro, cinicamente, matando com eficiência e dignidade.

O clima de guerra é reforçado o tempo inteiro pelos cortes sonorizados com tiros, com gritos ou a armação de gatilhos entre as cenas. A passagem entre uma cena e outra acaba fortalecendo o discurso de que vivemos num estado de beligerância e por isso a necessidade de se recorrer à lógica da exceção: matar para garantir a tranquilidade social. Em “Notícias de uma guerra particular”, as partes do documentário são entrecortadas por slides que corroboram o tom de testemunha ocular, de registro do mundo histórico urgente – tese a que o filme se propõe. Os próprios recursos da linguagem contribuem para fortalecer um discurso, como no caso de “Tropa de elite”, um discurso da eficácia e da necessidade da exceção.

A narrativa do filme se desenvolve em três tempos: no presente, interrompida num ponto crucial da história, que vai permitir o encontro dos três protagonistas e sem o espectador ter muita clareza do que está se passando. A partir daí, os fatos que levaram a este momento são recapitulados pelo Capitão Nascimento. Em muitos momentos, as falas do Capitão Nascimento remetem a Brás Cubas. O personagem de Machado de Assis, que escreve com a “pena da galhofa e a tinta da melancolia” (ASSIS, p. 1), julga o passado e consegue ver o que se passou, analisando as situações de fora, já que é um defunto autor.

Há uma imersão do espectador na mente de quem recapitula esse passado (seis meses antes). Ele já sabe de antemão que a progressão dramática o conduzirá ao momento da interrupção, explicando o que cada personagem estava fazendo naquele exato lugar e quem era quem, definindo também o perfil psicológico de cada um. Portanto, o filme começa no presente, volta ao passado e termina no presente, seguindo em seqüência cronológica até o final.

A situação de guerra é dada na primeira fala do Capitão Nascimento: “O Rio de Janeiro tem mais de 700 favelas, quase todas dominadas por traficantes armados até os dentes, é só nego de AR15... e por aí vai. No resto do mundo, essas armas são usadas para fazer guerra; no Rio são as armas do crime”. Esse problema do armamento já fora colocado no “Notícias de uma guerra particular” de forma bastante clara. O filósofo Giorgio Agamben chama atenção para esse estado de beligerância generalizada que vem ocorrendo em várias partes do mundo. Para ele, estes processos

Não devem ser vistos como um reemergir do estado natural de luta de todos contra todos, que prenuncia a constituição de novos pactos sociais (...), mas, antes, como o aflorar à luz do estado de exceção como estrutura permanente de des-localização e des-locação jurídico política. Não se trata, portanto, de um retrocesso da organização

política na direção de formas superadas, mas de eventos premonitórios que anunciam , como arautos sangrentos, o novo *nómos* da terra, que se o princípio sobre o qual se baseia não for reinvocado e colocado novamente em questão tenderá a estender-se sobre todo o planeta.(AGAMBEN, 2002, p. 45)

A situação de guerra generalizada salientada por Agamben e que se estende sobre todo o planeta tem na exceção à norma o seu instrumento para esvaziar o próprio ordenamento jurídico, ao defender uma necessidade humana – nem que para isso tenha que ir à direção contrária aos direitos humanos – para a intervenção. “O que está em jogo na zona de anomia é, pois, a relação entre violência e direito – em última análise, o estatuto da violência como código da ação humana”. (AGAMBEN, 2004, p. 92). Hannah Arendt apontou que nos campos de concentração, tudo era possível. Ao estabelecer a favela como área de criminalização, onde todos são considerados *homines sacri*, cidadãos de segunda categoria, raça menor que pode ser exterminada, o estado democrático de direito mostra, de fato, que não existe e só tem o seu pleno funcionamento se abrir mão de seu preceito democrático e de direito. Enfim, o próprio vácuo jurídico e político que caracteriza o estado de exceção em que vivemos. E “Tropa de Elite” é a representação gloriosa deste estado de exceção.

3.3 – O prisioneiro da grade de ferro – auto-retratos

Com “O prisioneiro da grade de ferro – auto-retratos” (2004), de Paulo Sacramento, finalizamos esta dissertação que procurou analisar de que forma um determinado grupo de filmes nacionais tem revelado certos aspectos de nossa realidade um tanto obscuros: a existência de espaços de total anomia jurídica nos quais habitam *os homines sacri*, figura alegórica contemporânea trazida do antigo direito romano pelo filósofo Giorgio Agamben para exemplificar a vida nua, o ser destituído de qualquer humanidade. Apesar das diferenças com relação às outras duas produções tratadas neste trabalho, o filme se situa na mesma perspectiva de apontar a suspensão da norma como regra geral, ou seja, a prevalência do estado de exceção sobre o estado de direito.

O documentário denuncia as condições sub-humanas de sobrevivência no cárcere. Ao retratar o funcionamento do maior presídio do país, demonstra, no nosso entender, a lógica biopolítica estatal que impõe a desqualificação da vida humana, e sua conseqüente aniquilação, sem que isso não signifique nada: ali, são todos “feios, sujos e malvados”, uma referência nossa ao filme de 1976 do diretor italiano Ettore Scola.

Mais do que um "documentário", mais do que um filme de impacto temático, *O prisioneiro da grade de ferro* aparece no panorama do cinema brasileiro como um exemplar raro de uma aproximação com o cinema de não-ficção e de temáticas de apelo social sem a tentativa de torná-la palatável, de fácil digestão, sem a tentativa de encontrar numa fórmula um dispositivo para a cômoda "descoberta" de objetos. (BRAGANÇA, 2004)

“O prisioneiro...” é um filme que foca, assumidamente, um lado da questão: é o olhar do encarcerado. Se em “Tropa de elite” quem fala no filme é o BOPE e “Notícias de uma guerra particular” há um certo equilíbrio dos personagens (traficantes, moradores e policiais têm praticamente o mesmo tempo nas entrevistas) – embora, como percebemos em nossa análise, o verdadeiro “dono” do discurso é o Hélio Luz, que aponta a exceção como algo inerente e necessário ao próprio estado de direito, o documentário de Paulo Sacramento se alia à voz dos presos. São eles que denunciam as precárias condições de vida, de saúde, de higiene e mostram o cotidiano, as mazelas e, até mesmo, os momentos de lazer. E a força do filme está justamente neste discurso construído por aqueles que vivenciam esse espaço de completa anomia jurídica. É sobre essa voz de que queremos tratar nas páginas seguintes.

Imagens da experiência

Como salientamos no primeiro capítulo deste trabalho, Jean-Claude Bernardet denominou de modelo sociológico alguns documentários cinemanovistas que buscavam conceder a palavra ao “outro” – no caso, o povo, as classes populares, os trabalhadores, os analfabetos, os miseráveis – mas sempre com um olhar tutorial, científico, intelectualizado, sociológico do próprio cineasta (“Viramundo”, de Geraldo Sarno é um exemplo clássico para esta classificação de Bernardet, principalmente pelas características do modelo sociológico estarem bastante evidentes).

No entanto, para o pesquisador, alguns documentários podem ser enquadrados em outros modelos – os quais ele não denomina – que não este modelo sociológico, por existir uma maior interação entre cineasta e o “outro”, e onde a voz do documentarista não é tão hegemônica. “Migrantes”, de 1972, de João Batista de Andrade, “Jardim Nova Bahia”, de 1971, de Aloysio Raulino, são significativos dessas outras propostas de documentários. Este último, por exemplo, também fala da vida dos trabalhadores em São Paulo – tal como “Viramundo” – mas não para por aí. Além de dizer coisas sobre o “outro”, deixa o “outro” falar. O filme é estruturado em duas partes: a primeira, o diretor entrevista um trabalhador – Deutrudes – e na segunda o trabalhador recebe a câmera do cineasta para gravar o seu dia-a-dia.

Esse é um ponto limite. Buscando a voz do outro, tentando que se erga o outro – que é objeto no modelo sociológico –, negando-se a se afirmar sujeito diante do outro-objeto, questionando sua posição de cineasta, este entrega a câmera ao outro. “Jardim Nova Bahia” é provavelmente o ponto de tensão máxima a que chega a problemática relação cineasta/outro de classe na filmografia que estudamos. O cineasta abdica de sua posição para o outro assumir (BERNARDET, 2003, p. 128).

De qualquer maneira, mesmo este “outro” assumindo a câmera, no final das contas, no processo de montagem, o poder ainda vai estar na mão do cineasta. O que o pesquisador conclui é que o povo nunca foi o verdadeiro dono do discurso, pois não representava a si próprio. O modelo de representação que seria “verdadeiro e correto” era o do intelectual de classe média, burguês, que representava o povo para o próprio povo: um modelo que passava pelo crivo e pelo julgamento do diretor. Além disso, a voz e a imagem captada pelo “outro” ainda era utilizada para confirmar uma tese – científica, sociológica – do próprio cineasta – este engajado e militante na transformação política do Brasil.

O que Bernardet está salientando, portanto, é “em última instância, a questão dos meios de produção.” O pesquisador prossegue: “Deutrudes só se afirmaria como sujeito do

filme se se tornasse dono dos meios de produção e assumisse o filme como produtor e autor. A proposta de Raulino redundava num fracasso e não poderia ser de outra forma” (IDEM, p. 137).

Não vamos entrar em detalhes do filme de Raulino, apenas pretendemos utilizar a análise de Bernardet como referência para pensarmos que a proposta de deixar o “outro” falar sobre si não é nova. E esta é basicamente a proposta do documentário “O prisioneiro da grade de ferro”, que tem o instigante subtítulo de “auto-retratos”. O próprio diretor de “Jardim Nova Bahia” havia sido professor de Sacramento quando era estudante de cinema na ECA/USP, e é o diretor de fotografia do filme. Logo, a referência à experiência inovadora era clara, mas apenas o princípio foi o mesmo – dar a câmera para o personagem representado, no caso o encarcerado, filmar. A condução da narrativa é bastante diferente, como afirma o próprio diretor de “O prisioneiro...”:

Não foi uma referência para a elaboração do projeto, pelo menos do ponto de vista racional. É claro que se trata de uma experiência precursora de inquestionável importância. O que quero dizer é que o próprio cinema não era nossa referência, nenhum estilo, nenhuma escola, nenhum filme. Estávamos interessados e apaixonados por filmar de maneira quase inocente, reinventando procedimentos e linguagens que nos propiciassem a aproximação desejada com aquelas pessoas. Acho que o filme passa esta leveza, esta naturalidade, bastante distante de uma abordagem 100% auto-consciente, acadêmica, distanciada.³¹

O filme de Paulo Sacramento nasce de uma oficina de vídeos realizada com 18 presos do Carandiru, em São Paulo. A partir daí, durante sete meses, juntamente com os detentos, a equipe acompanha o cotidiano do maior presídio do país. O documentarista empresta a câmera a alguns deles para captarem alguns momentos únicos, que só quem vive aquele dia-a-dia atrás das grades de ferro conseguem captar. Em muitas partes, o próprio espectador se perde e não fica claro quem é o verdadeiro autor daquelas imagens.

Em outras, o realizador aparece dando algumas dicas aos presos provavelmente sobre planos ou posicionamento de câmera. Numa dessas partes, um dos personagens, FW, aparece carregando a câmera enquanto a equipe de filmagem o acompanha. Aparece FW gravando um gato e a imagem que ele captou do gato. Há outras cenas nesse sentido, o mesmo personagem grava uma apresentação de rap no presídio e há uma segunda câmera que filma tudo, mostrando o resultado final.

Da-Rin fala sobre os documentários reflexivos nos quais “O prisioneiro...” se enquadra: “O caráter-documental da imagem é redimensionado – o documento serve de

³¹ Entrevista do diretor Paulo Sacramento. In: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2317,1.shl>

matéria-prima para um processo transparente de manipulação estética, as condições de fabricação vão sendo expostas na medida em que se consomem” (DA-RIN, 2004, p. 175). Este processo de transparência é o que caracteriza os documentários reflexivos, na definição de Bill Nichols.

Para o pesquisador americano este modo de representação consiste em oferecer ao público a consciência de que aquilo é um objeto de manipulação e dizer claramente ao espectador que houve uma produção prévia para que tudo aquilo pudesse acontecer:

Se, no modo participativo, o mundo histórico provê o ponto de encontro para os processos de negociação entre cineasta e participante do filme, no modo reflexivo, são os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco de atenção. Em vez de seguir o cineasta e seu relacionamento com outros atores sociais, nós agora acompanhamos o relacionamento do cineasta conosco, falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões da representação (NICHOLS, 2005, 162).

Em momento algum, o diretor dispensa o poder que detém: é ele quem monta, é ele quem ministrou a oficina e no final é ele quem decide o que entra e o que sai. No entanto, apesar de não negar a autoridade sobre o produto fílmico, sua postura é de compartilhar, de dividir aquele momento. Há um olhar de “companheirismo”, os detentos também são autores daquele processo de captação. Sua visão de fora do presídio, “um penitenciário de asfalto” – como diz um dos ex-diretores do Carandiru ao final do filme sobre os que não conhecem de fato a realidade do presídio – existe, mas “convive de forma harmônica com a participação dos novos cineastas”. O que acontece é um filme feito tanto pelo diretor (que ministra a oficina) e outros profissionais de cinema, em parceria com os alunos.(SOTOMAIOR, 2005, pág. 46).

Dois detalhes importam aqui: antes, o cárcere não era importante para o cinema novo, (o preso no máximo era visto como vítima de um sistema socialmente injusto), poderia até ser um personagem para o cinema marginal, mas não dentro dessa perspectiva que tratamos em nosso trabalho, de uma vida sem valor. Outra importante diferença a ser salientada é o valor que se confere ao “outro”: o autor, o diretor não detém mais a verdade – como no cinema novo, ele detinha a verdade revolucionária, iluminista – mas compartilha o jogo de imagens para garantir maior legitimidade daquele retrato. Não abdica do seu poder, mas admite outros autores. Os detentos cineastas são parte da equipe.

Portanto, o filme não está estruturado como em “Jardim Nova Bahia”: a primeira parte é o olhar do diretor e a segunda do operário Deutruedes. O olhar de dentro e de fora convivem mutuamente. Outra cena que ilustra isso é quando outro personagem do filme, João

Vicente, é mostrado recebendo instruções do diretor sobre como usar a câmera. A seqüência é o trabalho de produção de pipas e bolas de futebol seguida de fotos de mulheres peladas nas paredes das celas. Nesta seqüência, várias cenas foram captadas pela equipe de filmagem e outras foram feitas pelos próprios presos, mas há uma indistinção que não prejudica a narrativa, muito pelo contrário:

(a) a imagem captada pelos presos no cair da noite no presídio, quando observam o metrô passando pela estação – o que nos remete ao próprio desejo de ir embora dali (neste momento, o detento cinegrafista conversa com o espectador o tempo inteiro: “não sei se você pode ver muito bem, porque eu sou um amador”);

(b) a comunicação por gestos estabelecida entre eles e a cela do presídio feminino logo em frente;

(c) o deslumbramento com os fogos de artifício que iluminam a noite escura – com sua voz em *off* elucubrações, falando sobre o Banco do Brasil que vêem na rua (“símbolo do capitalismo”), lembrando momentos do passado, mostrando fotos de um passado feliz;

(d) a corrida atrás dos ratos que convivem com os presos no pátio;

(e) ironizando o policial dormindo na guarita: “dorme, amorzinho, dorme” ou o outro guarda alcoolizado que xinga os detentos;

(f) o olhar do preso por trás das grades de ferro observando o jogo de futebol do pátio ou a chuva que cai,

(g) o comércio interno – cuja moeda é o maço de cigarro – onde vendem TV, bonés, artesanato, pinga e acabam entrevistando um agente penitenciário que cuida do quinto andar: “qual a grande responsabilidade de ser responsável pelo quinto andar? Garantir a paz no andar”

(h) quando uma cela superlotada – um cubículo, na verdade, onde 15 pessoas, aproximadamente, precisam se dividir entre os que ficam em pé e os que ficam deitados, porque não cabem todos – é mostrada por dentro, por aqueles que vivenciam aquele drama diário; que estão a experiência vivida naquele ambiente desumano.

Todas estas imagens de “co-autoria” revestidas da experiência vivida neste ambiente de completa desumanidade ajudam a garantir uma certa autenticidade deste discurso construído pelo documentário. A situação de exceção à norma é clara. Mas se em “Tropa de elite” vemos um filme aliado ao aparelho biopolítico estatal, em “O prisioneiro da grade de ferro” vemos um filme aliado a essa vida matável, a essa vida nua, ao *homo sacer* de Agamben. Nesta parte de nossa análise fílmica, procuramos fazer referência à voz dos presos

porque este olhar de dentro confere legitimidade àquilo que está sendo representado. A partir dessa experiência vivida pelos presos que conseguimos perceber nossa conjuntura social. Dessa forma, vemos claramente a destituição de qualquer humanidade daqueles que habitam este espaço de exceção que queremos tratar neste trabalho e sobre a qual vamos detalhar nas páginas seguintes.

Homines Sacri

“O prisioneiro da grade de ferro” começa com alguns dados e informações³² mais gerais sobre o Carandiru, acompanhados com uma música de fundo que reforça a pesada temática do filme, adiantando ao espectador que não vai se encontrar uma narrativa romanceada ou melodramática no documentário. Enquanto isso, ao fundo, uma nuvem de fumaça sugere um mundo nebuloso que será apresentado a partir daquele momento. O presídio, implodido em 2002, é reconstruído pela edição (as imagens da destruição são “rebobinadas”) e, assim, é permitido ao espectador voltar àquela realidade que um dia existiu, através de seus personagens, de suas histórias, de suas mazelas. Tem-se um panorama geral do presídio e o filme, então, é creditado. A primeira cena é um corredor de um dos pavilhões escuro e cinzento, bastante mórbido, com presos fora da cela, e que conduz o olhar do espectador a adentrar naquele tenebroso ambiente. A partir daí, é um caminho sem volta, uma imersão naquela realidade sobre a qual se fala muito, mas se conhece pouco ou quase nada.

Nas cenas seguintes mostram os detidos com os seus respectivos prontuários. Sucessivas fotos dos personagens que irão aparecer ao longo de todo o documentário quando deram entrada da prisão, a voz em *off* falando o número de seu prontuário. Ali, são apenas números, estatística. Como diz o detento Pernambuco, “neste lugar você não vale nada. Só faz falta na hora da contagem”.

Esse “não valer nada” é uma constante ao longo do filme, corroborado o tempo inteiro pelo testemunho dos presos e pelas muitas imagens que chocam, como a situação degradante de um homem numa cela fétida. Em momento algum, os detentos assumem um discurso vitimizado, ninguém proclama inocência, não se fala de injustiça social, de distribuição de

³² O sistema carcerário brasileiro abriga cerca de 250.000 homens, distribuídos por, aproximadamente, 1000 unidades prisionais. Quase metade desse contingente encontra-se detida no estado de São Paulo. Estas são as primeiras informações que surgem no início do documentário “O prisioneiro da grade de ferro”. São dados bastante concretos, e que dialogam bastante com o final do filme, sobre o qual falaremos mais à frente. Outras informações são repassadas ao espectador como os 175.000 presos que passaram pelo Complexo Penitenciário do Carandiru ao longo de toda sua história e os 111 mortos no massacre de 92 no governo Fleury. No período que foi gravado, em 2001, tinha cerca de 7021 presos

renda. Não é colocada nenhuma solução para esses problemas e não seria a implosão do Complexo Penitenciário no ano seguinte que resolveria.

O que aqueles homens reclamam é da desqualificação de suas vidas naquele espaço, da desumanização no tratamento e da não aplicabilidade da lei. Há no país a Lei de Execuções Penais³³ que, simplesmente, não tem eficácia. O artigo 1º: “A execução penal tem por objetivo efetivar as disposições de sentença ou decisão criminal e proporcionar condições para a harmônica integração social do condenado e do internado” já é, de cara, contestado. A norma existe, mas está suspensa. Estabelece-se, então, um espaço de ausência completa de direito.

Mais à frente, o artigo 14 é bem claro: “A assistência à saúde do preso e do internado, de caráter preventivo e curativo, compreenderá atendimento médico, farmacêutico e odontológico.” O segundo parágrafo do mesmo artigo prossegue sobre o direito à saúde do preso: “Quando o estabelecimento penal não estiver aparelhado para prover a assistência médica necessária, esta será prestada em outro local, mediante autorização da direção do estabelecimento”. A lei não é aplicada, o estado suspende a norma claramente – porque da mesma maneira que cabe ao estado isolar o preso do convívio social, cabe também ao estado reintegrá-lo à sociedade, reeducado, mentalmente e fisicamente saudável – corroborado pelas cenas que seguem do tratamento na enfermaria do Carandiru.

As imagens que chocam – a cena bizarra da barriga inchada por conta de uma cirurgia de hérnia de disco que nunca foi feita, a perna podre, o pescoço deformado por uma tuberculose ganglionar que, em geral, aparece em soropositivos - são sintomas claros de uma situação de completa anomia jurídica, de total desamparo, do pleno funcionamento do estado de exceção. Como aponta Giorgio Agamben, “o estado de exceção não é uma ditadura (...), mas um espaço vazio de direito, uma zona de anomia em que todas as determinações jurídicas – e, antes de tudo, a própria distinção entre público e privado – estão desativadas” (AGAMBEN, 2004, p. 78).

Mas é a força dessas imagens e dessas entrevistas que revelam esse desamparo, esse abandono, esse desvalor da vida humana – por isso falamos anteriormente da co-autoria a que o filme nos remete. O que o documentário traz de forma contundente é que todos poderiam ser enquadrados como *homo sacer*. Retomando a definição de Agamben. “o *homo sacer* é

³³ lei n.º 7.210, instituída em 11 de julho de 1984. In: Acessado em 14 de dezembro de 2007. <http://www.fragoso.com.br/cgi-bin/leis/arquivo13.html>

uma pessoa simplesmente posta para fora da jurisdição humana” (AGAMBEN, 2002, p. 89). O *homo sacer* não cumpre “qualquer ato jurídico válido. Mas qualquer um pode matá-lo sem cometer homicídio, a sua inteira existência é reduzida a uma vida nua despojada de todo direito” (IDEM, p. 189). Isso é reforçado, por exemplo, nas cenas das fotos dos presos mortos (destroçados, ensangüentados, esfaqueados, pescoços quebrados), imagens que reforçam a sensação de vida sem valor, indiferente. Por isso que afirmamos que este documentário, tal como os demais filmes apresentados nessa dissertação, traz a força do sintoma social, dessa conjuntura de completa anomia jurídica, de exceção ao direito, em pleno funcionamento do próprio direito. Há diversas seqüências que corroboram com nossa idéia de que lá é um depósito de vidas humanas.

A fala dos estrangeiros no Carandiru é bastante significativa, seja quando o argentino afirma que lá é o: “portal do inferno”, ou quando o alemão afirma que o presídio, na verdade, “é o caos. (pois) Nenhum estrangeiro sabe direito a que regras ele deve obedecer, o que pode e o que não pode fazer”, ou ainda, a afirmação de Junior Mulan, do Congo: “O que me surpreende é terem me colocado diretamente na grande prisão, sem me julgar. Eu não sei o que vai me acontecer aqui”.

Naquele microcosmo social há de tudo: do sincretismo religioso (da Assembléia de Deus ao Satanismo, passando pelos cultos católicos), às práticas de contravenção dentro da própria cadeia: consumo de drogas (maconha, cocaína, crack – “a raspa da canela do diabo”), o uso indiscriminado de celulares e as cenas com as facas feitas no próprio presídio. Como diz um dos detentos, “Isso aqui é a nossa arma do dia-dia. Na rua a gente anda com revolver, aqui a gente anda com duas facas.” Na “casa do diabo velho”, como diz um dos rap’s cantados ao longo do filme, são as facas produzidas com restos de ferro de escadas, portas e janelas que garantem a humanidade àqueles homens: “Ninguém dá valor à minha vida, então eu dou valor pra minha vida”; a faca é a garantia de vida. Uma vida supérflua. Aqui, estão todos abandonados pela estado. Não há estado. Os livros da biblioteca “A morte fala baixinho”; “A sepultura de ferro”; “O estrangeiro”; “Suprema lei”, “Injustiça” parecem querer, cnicamente, ensinar aos presos como serem educados naquele ambiente.

É nesse vazio que o PCC surge – a origem é bastante próxima à do tráfico de drogas no Rio: defender a comunidade dos abusos policiais. “Se se faz necessário fazer uma facção, um partido, isso é relativo, aqui tem o primeiro comando da capital que tem se saído muito bem. Chamou atenção da sociedade para o presídio, para esse depósito, celeiro de pessoas. Agora querem desativar, olha pra nós aqui, que nós estamos morrendo aqui”. É nesse espaço

de carência que esse tipo de discurso pode e consegue prosperar, e conseguir adeptos. Há vários rap's que fazem menção aos atos de "heroísmo" do PCC. Retomando uma citação já feita neste trabalho:

Toda referência aos direitos universais do homem como "projeto inacabado" a ser gradualmente estendido a todos os povos é uma quimera ideológica vã – e, diante dessa perspectiva, temos, no Ocidente, o direito de condenar os excluídos quando usam todos os meios, inclusive o terror, para lutar contra a exclusão? (ZIZEK, 2003, p. 172).

No entanto, é importante ressaltar, que o filme não cai num denunciamento barato, como também não glorifica os bandidos. Ninguém ali é tratado como vilão, nem como "coitadinho". Um dos grandes méritos do documentário é que ele consegue fugir clichês já criados tanto no jornalismo quanto na ficção e, como falamos, não isenta ninguém de culpa alguma. É inegável que o filme está aliado a quem, de certa maneira, vive na pele o pleno funcionamento da exceção, sobre a qual falamos durante todo o trabalho. Logo, o próprio estado não é visto com bons olhos – o aparelho repressivo do estado, aqui, é inimigo, em "Tropa de elite", é aliado. Ao mostrar a Comissão Técnica de Avaliação, por exemplo, a bateria de perguntas, montada de forma que o preso não consiga responder, revela o pouco apreço que se tem por ele. Neste momento, reforça-se a idéia de que ele não tem chance alguma de sair, qualquer um vai ter o pedido indeferido, não importa que seja. O espectador vê o rosto, mas o psicólogo nem o vê, nem levanta a cabeça. É exemplo desse estado inimigo que não se importa com o indivíduo, não se importa com quem está lá. Relação de abandono mesmo. É a relação de banimento, de degredo, apontada por Agamben e que mostramos ao longo deste trabalho: o *homo sacer* é o ser expulso da comunidade política, e por essa razão, o ordenamento jurídico, mais precisamente os direitos humanos, não precisam alcançá-lo.

Como o próprio filósofo italiano aponta, trata-se de uma zona de indiferença, "que liga os dois pólos da exceção soberana: a vida nua e o poder, o *homo sacer* e o soberano" (AGAMBEN, 2002, p.117). É a situação do lobisomem de que falamos anteriormente: nem fera nem homem, pois "o que foi posto em *bando* é remetido à própria separação e, juntamente, entregue à mercê de quem o abandona, ao mesmo tempo excluído e incluso, dispensado e, simultaneamente, capturado" (IDEM, p. 116).

E é essa conjuntura de que queremos tratar neste trabalho, mais precisamente nesta análise do filme "O prisioneiro da grade de ferro", para apontar como o cinema é sintomático desse processo de expurgar a humanidade dos homens. É o caso dos encarcerados do Carandiru, mas também é a situação dos favelados de "Tropa de elite" e de "Notícias de uma

guerra particular”. E no documentário de Paulo Sacramento, isso é gritante, porque quem assume a voz, conforme falamos, são justamente os banidos.

Justamente por procurar retratar o cotidiano de uma mazela social e não estabelecer estigmas, que o documentário possui grande destaque, alcança essa legitimidade de ser um sintoma social. Esse resultado só foi possível devido à montagem do filme. O espectador tem uma apresentação “lenta, segura e gradual” do presídio, a partir dos pavilhões que compõe aquele ambiente de cimento e ferro. As tramas que surgem naquele retrato do cotidiano, são montadas como um quebra-cabeça. É o todo que nos revela a precária inexistência do estado democrático de direito.

A montagem do filme confere o mesmo peso, a mesma importância a todos os pequenos elementos daquele espaço: desde a alegria do jogo de futebol, dos pagodes, das faxinas, das visitas, passando pelo comércio, a pinga, os facões e a fuga pela religião, ao próprio papel do PCC (Primeiro Comando da Capital), os horrores de um atendimento médico ineficiente e precário, até as condições sub-humanas de celas superlotadas. Todos esses elementos têm o mesmo valor na narrativa do documentário, pois são fragmentos desse universo de que queremos tratar, na verdade, um microcosmo da sociedade.

A montagem não segue uma linha de sucessão cronológica dos acontecimentos e apesar da reconstituição a que se propõe no início do filme, uma volta ao passado, consegue eternizar aquele momento. Porque é uma realidade que não acabou com a implosão do presídio. E não é restrito a São Paulo. Relatos recentes como o da jovem presa no Pará numa cela com outros 20 homens, ou relatório³⁴ elaborado pela OAB que apontam que os 23 mil detentos no Rio de Janeiro não têm aparelho sanitário nem local para se lavar nas celas, mostram que não há solução. Os cineastas apontam para o sintoma, mas não colocam mais a solução (porque, talvez, ninguém tenha solução – nem a esquerda, nem o governo, nem o intelectual). Não há mais o porvir revolucionário. A política perde, assim, sua essência normativa.

O término do filme com as falas das autoridades – ex-diretores do Complexo Penitenciário do Carandiru – mostram a dificuldade de lidar com essa caótica situação, a administração incompetente e a ineficiência de um modelo que prega a balela da reeducação, mas que, na verdade, gera mais distorção. Não há expectativa de solução, não há “luz no fim do túnel”. A felicidade do governo Alckmin em inaugurar mais um presídio demonstra o total abandono do governo para com aquelas vidas – sob a benção do padre, que cinicamente

³⁴ <http://noticias.terra.com.br/brasil/interna/0,,OI2151528-EI306.00.html> (acessado em 13 de dezembro de 2007).

desejava inaugurar uma escola e não um presídio, e dos aplausos do povo – mostram que não há preocupação em resolver o problema. Diferente da implosão inicial, o então governador se orgulha dos números de vagas para detentos criados em seu governo. É claramente uma opção política – biopolítica – de decidir a vida e a morte daquelas pessoas.

O discurso de Alckmin – que poderia ser de qualquer outro governador de qualquer outro estado – traz, como única garantia, a certeza de que todo o horror que presenciamos ao longo das duas horas de filme vai continuar. E não é só uma questão de estrutura - não é só a comida podre, azeda e mofada, não é só a falta de sabonete, água para beber e luz, isso por si só já atinge a dignidade da vida – são os relatos de tortura constante, de maus-tratos, castigos, solitárias que transformam aquele ambiente em um verdadeiro inferno na cidade, um verdadeiro campo de concentração, no qual, conforme apontava Hannah Arendt, tudo é possível. A força do documentário “O prisioneiro da grade de ferro” está justamente em trazer o sintoma social sobre o qual falamos ao longo desta dissertação: o estado de direito está em vigor ao mesmo tempo em que está suspenso.

CONCLUSÃO

Esta dissertação buscou compreender o cinema nacional como um sintoma de nossa conjuntura social. Ao conferirmos a atualidade do pensamento social do cinema brasileiro, a partir das reflexões de Glauber Rocha, Jean-Claude Bernardet e Paulo Emílio Salles Gomes, verificamos que nossas produções audiovisuais ainda podem ser consideradas uma interpretação política do Brasil.

Os filmes escolhidos para análise neste trabalho, “Notícias de uma guerra particular”, “Tropa de elite” e “O prisioneiro da grade de ferro”, são sintomáticos, capazes de revelar os tempos sombrios em que vivemos: um estado de exceção permanente, que abole o direito, rompe com o ordenamento jurídico e elimina vidas humanas, na esfera do próprio estado democrático, sob uma aparente normalidade jurídica. O estado é personagem de todos os filmes e se coloca como uma instituição do extermínio necessário. Ao assumir o banimento da vida humana, dos *homines sacri* e conferir sua plena matabilidade em função da paz, a segurança e a própria democracia, percebe-se que todos os esforços em pensar uma dimensão normativa da política se tornam meras ilusões.

Ilusões estas encontradas de forma bastante significativa nas produções cinemanovistas. Lá se acreditava, sim, na realização de um porvir revolucionário, num futuro “melhor”, num projeto político a ser plenamente realizado. Em Glauber isso é notório: a força do manifesto de 65 aponta o cinema como instrumento de transformação social; violenta, é verdade, mas revolucionária, que apostava numa ruptura estética e política para a redenção do próprio povo. O “Estética da fome” apostava nisso: no choque, no impacto, na conscientização que viria – ou pelo menos deveria vir – acompanhada de uma ação efetiva, de uma transformação urgente. O sintoma trágico dos trópicos de que fala Glauber no texto era a melhor forma de chamar atenção do espectador e do povo para os problemas do Brasil. Até mesmo em Jean-Claude Bernardet e em Paulo Emílio Salles Gomes percebe-se essa necessidade de se pensar o cinema enquanto elemento de transformação social. No entanto, são mais céticos do que Glauber, e mais críticos com o Cinema Novo. Para Bernardet, o movimento cinemanovista foi incapaz de sair de seu próprio meio – intelectualizado, burguês – e não atingiu o povo, não conscientizou ninguém, seja pelo desamparo do governo e a falta de subsídios, seja pela linguagem rebuscada, hermética, que impediu a formação de um público de cinema brasileiro, seja pela incapacidade de constituir uma forma de representação autenticamente popular, feita pelo próprio povo. Já a grande crítica que Bernardet faz em 67 é

justamente essa: a classe média intelectualizada apostava-se como a condutora do projeto revolucionário, eram eles os iluminados e bastava ao povo segui-los. E Paulo Emílio aponta a incapacidade do cinema nacional de se estabelecer como uma indústria, e não como um surto, além de revelar sua preocupação com os rumos que estava tomando o Cinema Novo, pois significava a incapacidade de se estabelecer uma tradição cinematográfica brasileira. Apesar disso, tanto Jean-Claude Bernardet quanto Paulo Emílio Salles Gomes apontavam caminhos para o cinema, que deveria ser um elemento transformador, ou seja, defendiam um cinema criado na adversidade, popular, capaz de apontar para a realização de um projeto político futuro. Só que este futuro não chegou, e, no nosso entender, não chegará a se realizar jamais. Os filmes analisados nesta dissertação são significativos disso. Nossa referência teórica principal sobre o pensamento social do cinema ainda é válida e atual porque enxerga o cinema enquanto interpretação política do Brasil, embora, ao mesmo tempo, os filmes tenham perdido essa ilusão de transformação, assumindo para si uma postura cética: não há liberdade, direitos humanos, democracia. O estado de exceção é, por natureza, uma máquina biopolítica de extermínio.

“Notícias de uma guerra particular”, de João Moreira Salles e Kátia Lund, investiga a complexa relação entre traficantes e policiais e a maneira como a população da favela lida com o problema, estando no meio do fogo cruzado. Apesar da proposta de um documentário mais imparcial por ouvir todos os lados, acaba, por omissão, se aliando ao discurso que legitima o estado de exceção. Admite a impotência política. Não sabe aonde chegar, mas aponta a eficácia da repressão e do extermínio. Como enunciasse que, apesar das mortes, é inevitável, não há outra solução. “Tropa de elite”, ao contrário, não pretende ser imparcial e não procura ouvir nenhum outro lado a não ser o do BOPE, o lado “certo”: ao Capitão Nascimento cabe cumprir sua missão divina: salvar os bons, o cidadão de bem, e matar em nome da vida. É o pensamento biopolítico, fascista, claramente defendido como inevitável. O filme assume essa posição. Já “O prisioneiro da grade de ferro”, oferece um outro lado do mesmo problema de que estamos tratando: são os próprios presidiários apresentando um espaço da mais completa anomia jurídica, um vazio completo de direito. A força do documentário está na constatação dos próprios presos que eles estão numa situação sem saída: são todos sub-cidadãos, e eles sabem disso, ao mesmo tempo que essa situação é eficaz: os que estão lá, não retornam para sociedade, portanto, não voltam mais a “incomodar”.

O que pretendemos neste trabalho é apresentar a conjuntura social em que vivemos – um estado de exceção permanente, institucionalizado no interior do estado democrático de

direito, e que não precisa ser formalmente decretado – a partir do cinema brasileiro contemporâneo (seja pela ficção, seja pelo documentário). Os filmes funcionam como sintoma, como interpretação política do Brasil e apontam para a inexistência de alternativas para a crise da própria política. Não se fala mais em revolução, em transformação social, em projeto político, nem num cinema instrumental, militante. O cinema hoje é sintoma de um profundo desamparo: não há saída para a exceção. Cada vez mais, os espaços de carência – como o cárcere e a favela – se tornam verdadeiros campos de concentração, nos quais é inerente a completa anomia jurídica e a perda da própria humanidade da vida humana.

O cinema brasileiro atual abarca um grande número de produções que, naturalmente, escapam da análise que estabelecemos nesta dissertação. Há uma diversidade temática, de estilos, de narrativas que não falam unicamente dessa violência institucional, desta biopolítica e deste “cinema de exceção”. E claro, os três filmes analisados não são os únicos que revelam essa conjuntura de que tratamos, apenas essas características são mais evidentes, estão mais latentes do que em outras produções. Poderíamos listar outras obras audiovisuais - como “O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas”, “Quase dois irmãos”, “Ônibus 174”, “Falcão: meninos do tráfico”, “O invasor”, “Cronicamente inviável” – que, apesar de uma ou outra perspectiva diferente, apontam para um impasse e a ausência de um projeto ou solução para esses problemas mais crônicos. Em outras palavras: revelam o fracasso do projeto moderno.

O que buscamos perceber neste trabalho é que discurso está sendo produzido por estas imagens? A que estes filmes estão dando visibilidade? O cinema político brasileiro, voltado para as questões de nossa realidade social, não poderia ser diferente do que apontamos nesta dissertação, pois reflete a própria incapacidade contemporânea de se pensar a política em sua dimensão normativa, a absoluta impotência, a completa falta de saída para nossos problemas mais crônicos.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo, Boitempo, 2004.

_____. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002.

_____. *The state of emergency*. In: Site generation on line. Disponível em: <<http://www.generation-online.org/p/fpagambenschmitt.htm>>. Acesso em: 15 abr. 2006.

_____. *O cinema de Guy Debórd*. Disponível em: <<http://intermidias.blogspot.com/>>. Acesso em: 20 jun. 2007.

_____. A política da profanação. *Caderno Mais! Folha de São Paulo*. São Paulo. 18 set. 2005.

ALTAFINI, Thiago. *O Documentário Brasileiro: evolução histórica da linguagem*. Disponível em: <www.bocc.ubi.pt>. Acesso em: 13 maio 2006.

ARANTES, Paulo. A violência institucional é uma política que não depende dos governos. *Brasil de Fato*. São Paulo. Disponível em: <<http://www.brasilefato.com.br/v01/agencia/entrevistas/a-violencia-institucional-e-uma-politica-que-nao-depende-dos-governos-diz-paulo-arantes>>. Acesso em: 17 dez. 2007.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *O que é política*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2004

_____. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

BENTES, Ivana. *Imagens de exceção*. Brasília, Anais do XXIX Intercom, 2006.

_____. *Estéticas da violência no cinema*. Disponível em: <www.eco.ufrj.br/semiosfera>.

BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagem do povo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

_____. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

BITTAR, Eduardo. *Curso de filosofia política*. São Paulo: Atlas, 2005.

BRAGANÇA, Felipe. *Mais que a verdade*. In: Revista Contracampo. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/59/maisqueaverdade.htm>., 2004. Acesso em: 14 dez. 2007.

BRECHT, Bertold. *Antologia poética de Bertold Brecht*. Disponível em: <http://www.culturabrasil.org/brechtantologia.htm> . Acesso em: 09 ago. 2007.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Ed 34/ Edusp, 2000.

COSTA, José Filipe. Uma teoria por um cinema da realidade, uma leitura de *Theory of film, the redemption of physical reality*, de Siegfried Kracauer. In: Revista Doc on line. Disponível em: www.doc.ubi.pt>. Acesso em: 03 jul. 2007.

DA-RIN, Sílvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

DE GRANDE, Ayrton Miguel. *Sujeito barrados: A voz do infrator em dez documentários brasileiros*. Dissertação de mestrado. Campinas: 2004.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2005 A.

_____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 2004.

_____. *Qu'est-ce que les Lumières?* E-book. Disponível em: http://www.leportique.net/Fichiers/28_02_2007lumieres_foucault.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2007.

_____. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2001.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2005 B.

_____. *História da sexualidade I: Vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

FURHAMMAR, L. & ISAKSSON, F. *Cinema e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

FURTADO, Fernando F.F. *Cinema Escrito : apostila de introdução ao cinema*. Juiz de Fora: [s.n.], 2002.

GENEL, Kátia. *Le biopouvoir chez Foucault et Agamben*. Disponível em: Site Generation on line. <http://methodos.revues.org/document131.html>>.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

HABERMAS, Jürgen. *A inclusão do outro*. São Paulo, Loyola, 2004.

HOBBS, T. *Leviatã*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

HOLLANDA, Cristina Buarque. *Polícia e direitos humanos: política de segurança pública no Primeiro Governo Leonel Brizola. [Rio de Janeiro: 1983-1986]*. Rio de Janeiro: Revan, 2005.

KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LABACK, Amir. *É tudo verdade*. São Paulo: Francis, 2005.

_____. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Braziliense, 2003

MONDAINI, Marco. *Direitos Humanos*. São Paulo: Contexto, 2006.

MOURÃO, Maria Dora; LABACK, Amir. *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.

NICHOLS, B.. *Introdução ao documentário*. São Paulo, Papyrus, 2005

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

PELBART, Peter Pál. *Vida capital*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

RAMOS, Fernão Pessoa. O que é documentário. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf>>. Acesso em: 19 jun.2007.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

ROCHA, Glauber. *Estética da fome*. Disponível em: <<http://www.tempoglauber.com.br/>>. 1965. Acesso em: 19 abr. 2006.

SCHMITT, Carl. *El concepto de lo político*. E-book.1963.

_____. *Théologie politique*. Paris: Gallimard, 1988

SOARES, Luiz Eduardo. *Meu casaco de general : quinhentos dias no front da segurança pública do Rio de Janeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SOTOMAIOR, Gabriel de Barcelos. *Em busca do autor – cinema, autoria e novas tecnologias*. Monografia de Conclusão de Curso. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Ed. Summus, 2004

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 2005.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico : entre a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

_____. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

_____. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Graal, 2003.

ZIZEK, Slavov. *Bem vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo, 2003.

FILMOGRAFIA

NOTÍCIAS DE UMA GUERRA PARTICULAR. Direção: João Moreira Salles e Kátia Lund. Rio de Janeiro: Vídeo Filmes, 1998-99. (56 min), DVD, son., color.(documentário).

O PRISIONEIRO DA GRADE DE FERRO. Direção: Paulo Sacramento. São Paulo: Olhos de Cão Produções Cinematográficas, 2003. (123 min), DVD, son, color. (documentário).

TROPA DE ELITE. Direção: José Padilha. Rio de Janeiro: Zazen Produções, 2007. (118 min), DVD, son., color. (ficção).