UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Marcelo Pedroso Holanda de Jesus

ANTAGONISMOS NA IMAGEM DOCUMENTAL:
OS MODOS SECURITÁRIO E AGONÍSTICO

Recife
2019

Marcelo Pedroso Holanda de Jesus

ANTAGONISMOS NA IMAGEM DOCUMENTAL: OS MODOS SECURITÁRIO E AGONÍSTICO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Em Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de doutor em Comunicação Social.

Orientadora: Prof(a). Dra. Angela Prysthon

Linha de pesquisa: Estética e Culturas da Imagem e do Som

Recife
2019

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor do trabalho: Marcelo Pedroso Holanda de Jesus
Título do trabalho: Antagonismos na imagem documenta: os modos securitário e agonístico
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Em Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de doutor em Comunicação Social.

Banca examinadora:

_____
Profa. Dra. Angela Freire Prysthon

_____
Profa. Dra. Cristina Teixeira

_____
Profa. Dra. Izabel de Fátima Cruz Melo

_____
Profa. Dra. Ana Paula Portella

_____
Prof. Dr. Fernando Weller

Dedicado a Noam,
mestre-aprendiz da vida.

Agradecimentos

Há pessoas que estiveram presente, foram companheiras, parceiras, amorosas, e, de formas muito diferentes, colaboraram para que a pesquisa existisse, assim como o filme:

Amaranta Cesar, Ana Lira, Ana Paula Portella, Ana Rosa Marques, Ariana Gondim, Bruna Leite, Camille Bui, Celma Tavares, Chico Ludermir, Clara Moreira, Cristina Teixeira, Dea Ferraz, Didi, Ernesto de Carvalho, Fernando Weller, Francisco da Fonte, Francymauro, Giordano Castro, Iara Sette, Izabel Cruz Melo, Jane Pinheiro, João Vale, Joelton Ivson, José Luiz Ratton, Karina Nobre, Kika Latache, Leon Sampaio, Lívia de Melo, Luís Henrique Leal, Maprem Zaki, Maria Cardozo, Mariana Porto, Michelle Garneau, Nathalia Gomes, Noam Sette, Paula Antunes, Pedro Severien, Pethrus Tiburcio, Poliana Pedroso, Rafael Cabral, Rafael Travassos, Samuel Leal, Sérgio Borges, Yane Mendes, assim como Zé Carlos, Roberta e Cláudia do PPGCOM.

A todas elas, sou infinitamente grato.

Há outras, ainda, sem quem simplesmente não teria sido possível:

Sophia, pelo companheirismo, parceria e partilha.

Paulo e Inês, pelo amor e aprendizado de uma vida inteira.

Angela, pela interlocução atenciosa, sábia e generosa.

Marion, pela acolhida e diálogo no Canadá.

Noam, companheirinho, companheirão.

E Cecília, que chegou de forma inesperada, e ficou, com todo o amor.

Agradeço ainda:

À Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco (FACEPE) e

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

pelas bolsas de pesquisa e de doutorado-sanduíche, que viabilizaram financeiramente a pesquisa.

Resumo

Esta pesquisa investiga o fazer documental de processos relacionais localizados em situações de adversidade. Ela propõe o estabelecimento de dois modos de imagens ligados a estas práticas. O primeiro, chamado de securitário, diz respeito à categoria do inimigo e o segundo, que recebeu o nome de agonístico, se relaciona à categoria do adversário. Para cada um dos modos, a pesquisa estabelece um quadro de referências transdisciplinares a fim de situar as relações do fazer documental envolvendo quem filma, quem é filmado(a) e quem assiste ao filme. A observação deste cenário tripartido diz respeito à instituição de uma comunidade de cinema agonística. A metodologia de pesquisa adotada foi a cartografia, em atenção ao fato de a teorização se desenvolver em paralelo ao processo de realização de um documentário, dirigido pelo próprio autor do texto. Trata-se do filme *Por trás da linha de escudos*, que aborda o Batalhão de Choque da Polícia Militar de Pernambuco. O processo do filme serve de base para reflexões que alimentam o pensamento teórico aqui desenvolvido.

Palavras-chave: Documentário; Direitos humanos; Desmilitarização; Inimigo; Adversário; Agonismo; Comunidade; Democracia.

Abstract

This research investigates the documentary making of relational processes located in situations of adversity. It proposes the establishment of two modes of images linked to these practices. The first, called security, concerns the category of the enemy and the second, which has been called agonistic, relates to the category of the adversary. For each of the modes, the research establishes a framework of transdisciplinary references in order to situate the relationships of documentary making involving who filmed, who is filmed and who watches the film. The observation of this tripartite scenario concerns the establishment of an agonistic film community. The research methodology adopted was cartography, in consideration of the fact that theorization developed in parallel to the process of documentary making, directed by the author of the text. This is the film Behind the line of shields, which approaches the Battalion of Shock of the Military Police of Pernambuco. The film process serves as a basis for reflections that feed the theoretical thinking developed here.

Key-words: Documentary; Human rights; Demilitarization; Enemy; Adversary; Agonism; Community; Democracy.

Sumário

Introdução ……..…… 9

1. **Quadros do inimigo** …….. 29
   1.1 A imagem securitária ……..…….. 49
   1.2 Vidas não enlutáveis, mortes comemoráveis ……..…….. 62
   1.3 Projetar poder, sem projetar vulnerabilidade ……..…….. 73

2. **Interlúdio: o inimigo e seu duplo** ……..…….. 88

3. **A imagem agonística** ……...……. 100
   3.1 Cidade partida e vertical …….. 134
   3.2 Buscando quadros de emancipação ……. 142
   3.3 Corpos-arquivos da antiga máquina de morte ……. 159
   3.4 Por uma comunidade agonística ……. 169

4. **Interlúdio: a bandeira em chamas** ……...…….. 175

5. **Por trás da linha de escudos** ……... 201
   5.1 O processo ……...…… 218
   5. 2 Um “trabalho sujo ……..…… 241
   5.3 Doutrina de choque dos direitos humanos ……..…… 255
   5.4 Revisão, meditação, violência …….. 261

6. **Considerações finais** ……..……...……... 276

6.1 **Para finalizar…** …….…… 288

7. **Referências** ……..…… 294

Introdução

A cartografia, segundo Suely Rolnik, diferencia-se do mapa em função de sua natureza movente. Enquanto o mapa fixa e cristaliza, gerando representações estáticas, a cartografia é concebida como um "desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem". Para isso, o cartógrafo precisa não só aderir ao território que investiga, como reconhecer os efeitos de sua inscrição naquele campo, sabendo-se passível de afetá-lo e por ele ser afetado. Espera-se do cartógrafo que "esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias". Imerso no mundo que investiga e o que atravessa, o cartógrafo é movido e responde aos estímulos que recebe e provoca. Os critérios para eleição dos parâmetros que adota em sua pesquisa não são restritivos no sentido de hierarquizar elementos segundo uma escala valorativa: ele absorve matérias de qualquer procedência, não tendo discriminação de "frequência, linguagem ou estilo". O corpo do cartógrafo se torna um lugar de aferição e experiência, um pequeno laboratório vivo pois sua prática diz respeito, fundamentalmente, "às estratégias de formações do desejo no campo social" (ROLNIK, 2005, p. 104).

A ideia da cartografia se torna capital neste estudo em função de sua adequação à maneira particular como o pensamento aqui expresso foi elaborado. A escrita, manifesta nas linhas desta pesquisa, é indissociável de outra forma de escrita, imagética e sonora – fílmica, em síntese –, representada pelo documentário *Por trás da linha de escudos*. Autor deste texto, eu sou também diretor do filme. E vivi nos últimos quatro anos a experiência de justaposição, entrelaçamento e muitas vezes confusão das duas formas. A pesquisa e o filme fizeram parte de minha história recente como dois blocos de sentidos e sensações que existiram inextricavelmente, sendo ambos também determinados em consubstancialidade com a própria vida. A tal ponto que posso arriscar dizer que um não existiria sem o outro: ambos nascem e se desenvolvem se inspirando e se influenciando mutuamente, alimentando-se um do outro para existir e fazer sentido, gerar novas sensações. Um processo insistente de vivências fundadas em gestos e interpretações, que originavam acertos e erros, permitindo a revisão de pressupostos e a descoberta de novas hipóteses, num fluxo contínuo de produção de conteúdos que foram se acumulando em marcas de linguagem

sobrepostas umas às outras nos diferentes objetos nascidos deste trabalho: o filme e o texto, o texto e o filme.

Da mesma forma que tese e ambos existiriam sem meu trabalho, o processo de produzi-los corresponde inevitavelmente a uma fabricação de mim mesmo. Algo que se inscreve numa dinâmica capaz de imprimir aos objetos marcas de pessoalidade – assim como de determinar na pessoa traços dos objetos. Pois o cartógrafo não concebe o mundo em sua volta como algo exterior a si, mas como parte integrante dele próprio, de tal maneira como é também capaz de, inversamente, se sentir uma porção do mundo. Sua cosmovisão é a da constituição recíproca dos sujeitos e objetos existentes. É portanto cara, ao método cartográfico, a ideia de continuidade com a vida. Segundo Suely Rolnik, o cartógrafo sabe que é em nome da vida, e de sua defesa, que se inventam as estratégias de formação do desejo. "Ele sempre avalia o quanto as defesas que estão sendo usadas servem ou não para proteger a vida." Seu gesto de investigação serve para avaliar "o quanto se suporta, em cada situação, o desencantamento das máscaras que estão nos constituindo". Neste sentido, a ação acarreta deslocamentos, interpelações, interpretações, críticas e auto-críticas que se tornam responsáveis por produzir "novas máscaras, novos sentidos". Tal compreensão leva à ampliação do horizonte da prática do cartógrafo, que se torna, em si mesma, um espaço de exercício ativo das estratégias de formação do desejo, constituindo-se como:

> espaço de emergência de intensidades sem nome; espaço de incubação de novas sensibilidades e de novas línguas ao longo do tempo. A análise do desejo, desta perspectiva, diz respeito, em última instância, à escolha de como viver, à escolha dos critérios com os quais o social se inventa, o real social. Em outras palavras, ela diz respeito à escolha de novos mundos, sociedades novas. A prática do cartógrafo é, aqui, imediatamente política. (ROLNIK, 2005, p. 107).

É, portanto, enquanto gesto de posicionamento político no mundo que a pesquisa e o filme delineiam sua existência. Para Jacques Aumont, o cineasta é alguém que "não pode evitar a consciência de sua arte, a reflexão sobre seu ofício e suas finalidades, e, em suma, o pensamento". Embora nem todos os realizadores e realizadoras cheguem a elaborar algo próximo de uma teoria, é difícil imaginar algum(a) que não se veja arrebatado(a) por pensar sua obra, seus efeitos e motivações para existir no mundo. Aumont identifica no "conceito" o termo central da teoria: "uma ideia, uma noção – mas uma ideia que pode ser desenvolvida, aplicada, trabalhada". E que para isso precisa se estabelecer e se organizar em torno de alguns parâmetros, apontados por Aumont como de coerência, novidade, aplicabilidade ou pertinência. Segundo o autor, teorizar cinema é buscar como ele é imagem, como representa o mundo, veridicamente ou não; é preocupar-se com sua ação social e com a maneira como modela os espíritos; é seguir um projeto teórico, coerente e sistemático (AUMONT, 2008, p. 135). Quando se voltam a teorizar sobre suas práticas, cineastas estão buscando encontrar meios de "não agir às cegas", pois a "ação" está indelevelmente inscrita

no seu horizonte. Neste sentido, o realizador ou a realizadora que teorizam assumem uma responsabilidade diferente daquela do "teórico de ofício". É pelo fato de que "agem, agiram ou vão agir" que cineastas se veem envoltos num gesto de "fazer a teoria de *algo*", enquanto o teórico de ofício se preocupa em simplesmente fazer "teoria" (AUMONT, 2008, p. 173-174).

Durante boa parte do percurso da reflexão escoada nesta pesquisa, eu me sentia investido da responsabilidade de propor uma "teoria da adversidade" no documentário. Eu atribuía a tal teoria o pressuposto de definir conceitos, parâmetros e um corpus de objetos que fossem capazes de sistematizar um quadro de princípios gerais, universalmente observáveis e aplicáveis, dos fundamentos ligados à realização e análise de filmes feitos a partir da relação com o que chamo de "alteridades contrárias". O termo se refere a sujeitos identificados segundo coordenadas políticas antagônicas, o que exige de documentários voltados para sua manifestação a mobilização de um conjunto de referências específicas. A ambição de formular uma teoria geral da "adversidade", no entanto, foi pouco a pouco arrefecendo a partir da compreensão da inadequação entre meu próprio processo de pensamento e a amplitude do arco de cobertura exigida pela empreitada.

A partir daí, a possibilidade de fazer teoria de "algo", como aponta Aumont, se apresentou para mim em linhas mais modestas, orientada em torno de um campo de experiências que eu mesmo vivenciei e que encontram na realização do documentário *Por trás da linha de escudos* um espaço para verificação empírica de postulados teóricos, assim como de criação de conceitos através da experiência empírica. O filme diz respeito à aproximação que eu empreendi com o Batalhão de Choque da Polícia Militar de Pernambuco. Meu interesse pela unidade policial vinha do ano de 2005, quando filmei uma ação do batalhão durante a repressão de protestos contra o aumento da passagem de ônibus no Recife. O curta-metragem resultante, chamado *15 centavos* (Pedroso, 2005), tem onze minutos de duração e registra os enfrentamentos entre policiais do Choque e a multidão de manifestantes a partir de um olhar observativo, sem buscar interações mais diretas com os sujeitos envolvidos nos confrontos. Em 2014 eu voltei a filmar o Choque, desta vez enquanto militante do Movimento Ocupe Estelita. O batalhão foi mobilizado para realizar a reintegração de posse do terreno que havíamos ocupado no Centro do Recife, deflagrando um conflito que se estendeu ao longo de um dia inteiro. Foi a partir deste contato que surgiu o projeto de realizar um longa-metragem com os policiais, algo que foi possível por em prática dois anos depois, em 2016. O documentário foi lançado em 2017, participando dos festivais CachoeiraDoc (Bahia) e Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (Distrito Federal), tornando-se objeto, nos dois eventos, de críticas contundentes e desestabilizadoras.

Num gesto que nos parece um tanto inédito, eu e as produtoras Lívia de Melo e Kika Latache decidimos encerrar provisoriamente a circulação do filme e partir para uma revisão da

montagem que resultou numa nova versão do documentário, atualmente ainda em fase de finalização. A reflexão sobre o filme, seu processo de feitura e revisão da montagem encontra-se presente, de forma mais concretamente observável, apenas no terceiro capítulo da tese. Mas não seria exagero dizer que ele atua como campo de sentidos que atravessa a integralidade do texto, influenciando as análises desenvolvidas também no primeiro e segundo capítulos, assim como nos dois tópicos que chamei de "interlúdios". Embora estes trechos raramente façam menção direta ao filme, é preciso entendê-los como uma reunião de pressupostos que fundam os alicerces do pensamento sobre o qual o documentário foi produzido. Neste sentido, os textos dos dois primeiros capítulos e dos interlúdios atuam enquanto uma plataforma que sedimenta as ferramentas teóricas responsáveis por oferecer chaves de interpretação para o gesto fundador da obra e seus desdobramentos.

A cartografia evocada pela pesquisa diz respeito portanto à observação das relações suscitadas pelo fazer documental, que encontra campo de aplicação e verificação no filme *Por trás da linha de escudos*. O horizonte de investigação se estabelece através do conjunto de pressupostos que orientaram sua feitura, abarcando diversos filmes (dirigidos por outras pessoas ou por mim mesmo), assim como textos teóricos de diversas áreas do conhecimento e fatos ou cenários políticos ligados à história recente do Brasil. Trata-se de um território amplo de observação que se institui fundamentalmente a partir de minha inscrição neste mundo, buscando investigar, nos dizeres de Suely Rolnik, a "geografia dos afetos" mobilizada nas relações. Pois o cartógrafo, ainda segundo a autora, se vê impelido a "descobrir que matérias de expressão, misturada a quais outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender". A ideia de "entender", no entanto, não aparece para o sujeito como a necessidade de explicar ou revelar, mas de "inventar pontes" para fazer a travessia dos afetos, "pontes de linguagem".

A adoção de tal método para a prática científica não deixa de reverberar a atuação de um(a) documentarista na maneira como se relaciona com a realidade que filma e sobre a qual intervém. Neste sentido, o método cartográfico surge para mim como a permissão de adequar, ao plano da escrita e do pensamento científico, pressupostos de um estado de sensibilidade que costuma modular minha própria experiência enquanto realizador de cinema. Em seu texto *Documentário e subjetividade – Uma rua de mão dupla*, Cao Guimarães descreve a realização de um filme como um processo de entrelaçamento dinâmico entre subjetividades que se influenciam mutuamente a fim de operar deslocamentos, aprendizados e construções. O jogo de trocas entre quem filma e quem é filmado(a) origina um estado de permeabilidade entre corpos e espíritos que se desejam uns aos outros na medida em que passam a reconhecer a incompletude de suas posições e a consequente

necessidade de atravessamentos como condição para uma existência que se quer mais plena. A ideia de reciprocidade se torna central para instaurar a forma, que não surge como a simples soma de partes isoladas mas pela transformação de subjetividades que incorporam elementos da alteridade a seus territórios existenciais.

A fim de ilustrar tal processo, o autor, que é também documentarista, evoca a metáfora de Merleau-Ponty segundo a qual "não é o escultor que esculpe a escultura, mas a escultura que esculpe o escultor". A inversão entre "sujeito e predicado, entre sujeito e objeto pode nos ajudar a entender um pouco a relação entre arte e vida, realidade e percepção, olhar e deixar-se olhar, entregar e receber". Ao fazer o filme, o(a) documentarista passa a compreender que também é feito(a) por ele. "Não há isenção, nem objetividade, mas entrega e partilha". Uma fórmula que é conhecida de documentaristas desde o momento em que ligam suas câmeras e sentem como aquele simples gesto é ativador de estados deslocados de percepção e inserção no mundo. "A percepcão dos acontecimentos reais sempre estará intimamente relacionada ao imaginário. Nenhum olhar é isento de si ao olhar para fora. Vejo, e ao ver, também me vejo. (…) Qualquer realidade é a extensão de você mesmo e você a extensão da realidade." (GUIMARÃES, 2007. p. 1).

O autor recorre ainda a uma metáfora para designar alguns modos do fazer documental, a partir da concepção da realidade como "uma coisa híbrida, multifacetada pela incidência de olhares diversos, espelho sem fundo de um homem, uma cultura, um país." Se pensarmos a realidade como a superfície de um lago, postula Guimarães, é possível enxergar ao menos três formas distintas de se relacionar com ela. Podemos, por exemplo, "ficar sentados no barranco contemplando sua superfície", atitude que guarda uma distância, um posicionamento de quem fica à espreita "como a posição dos rifles em uma emboscada num faroeste americano". Uma segunda possibilidade diz respeito ao gesto de, ainda sentado no barranco, atirar uma pedra no lago para vê-la reverberar: "gerar um movimento tectônico em sua superfície, embaralhar seus elementos, desorganizar o aparentemente organizado". A pedra surge "enquanto um conceito, um dispositivo, uma proposição", assumindo o estatuto de uma ação que provoca uma reação. Finalmente, podemos imaginar uma atitude de nos "lançarmos a nós mesmos neste lago. Afundarmos inteiro nestas misteriosas águas, e de dentro, abrir os olhos e ver o que acontece". Em tal mergulho, produz-se uma imersão que "reflete um desejo de entrega e investigação, uma propensão ao embate, à mescla, a vivenciar um pouco mais de perto o que se esconde dentro do espelho, no fundo das águas, encarar o peixe nos olhos, deixar-se levar pela correnteza ou hipnotizar-se com a calmaria do lago" (GUIMARÃES, 2007, p. 3).

Os modos de relação que o documentário enseja em suas práticas acompanham realizadores(as) e pensadores(as) desde o início e ao longo de sua trajetória histórica. Dziga Vertov

(1983), por exemplo, percebe o documentário a partir da "cine-sensação" do mundo, princípio que repousa sobre a instalação do "cine-olho" para "explorar o caos dos fenômenos visuais que preenchem o espaço". O documentarista-teórico defende o cinema como capaz de proporcionar um tipo de olhar mais aperfeiçoado do que o do olho nu, um olhar maquínico, capaz de ver além e melhor. De seu lado, Jean Rouch (1978) retoma os postulados de Vertov para falar de uma hibridização que surge do homem/mulher com o aparato cinematográfico, introduzindo um estado "cinemático" dos corpos. Estado este onde o movimento se dá e evolui de acordo com as interações criadas pela "atitude fílmica", derivada da "cine-visão" e da "cine-escuta". Modos de integração, participação e adesão que se querem implicados e afetados por aquilo de que se aproximam.

É também através de um gesto de permuta predicativa que Agnès Varda passa a se reconhecer como "catadora" em analogia às próprias pessoas que ela filma em *Les glaneurs et la glaneuse*. Acompanhando personagens que sobrevivem dos restos, dos dejetos da sociedade consumista-industrial, ela não deixa de reconhecer sua semelhança com elas. Alinhar-se aos sujeitos que filma reivindicando uma condição análoga de experiência de mundo, num reconhecimento de aptidões que dialogam, interferindo umas sobre as outras sem hierarquias que comprimam o campo dos possíveis. Em dado momento do filme, segurando uma *handycam* numa das mãos, a diretora passa a tentar pegar com a outra os caminhões que atravessam a estrada: "Para capturar aquilo que passa? Não, para brincar!". Filmar catadores e catadoras como exercício de compreensão de seu próprio processo de "catação". Como se nos perguntássemos, a cada filme: o que temos a aprender e descobrir sobre nós mesmos com aqueles(as) que filmamos?

Saberes e experiências que escapam da ordem da isenção, da ilusão do controle, do paradigma da objetividade. É talvez o que o documentário tem aprendido ao longo de sua tradição, tateando corpos, espaços, uma gama infinita de seres vivos, humanos e não-humanos, mas também emoções, memórias, movimentos, ciclos, utopias e distopias. Nada disso existe anteriormente à "câmera-olho", são invenções que se dão simultaneamente à invenção dela mesma por aqueles(as) que ela filma. No plano teórico, surge a ideia de "fabulação", defendida por Gilles Deleuze (2005) como o princípio de "interseção" entre duas subjetividades. Tornar-se outro a partir do contato, como numa agência, um intercâmbio de posições que modulam novos parâmetros de existência. "A forma de identidade Eu = Eu (ou sua forma degenerada eles = eles) deixa de valer para as personagens e para o cineasta, tanto no real quanto na ficção. O que se insinua, em graus profundos, é antes o 'Eu é outro' de Rimbaud" (DELEUZE, 2005, p. 185).

Observar a cartografia a partir de sua analogia com o próprio fazer documental determina o entendimento desta metodologia como refração dos postulados da imagem, refletindo uma dinâmica

viva e participativa, distante dos horizontes da neutralidade ou objetividade. No plano epistemológico, Marilena Chauí reflete sobre a distinção entre os paradigmas da "representação" e da "reflexão". O primeiro, baseado na nítida separação de sujeito-objeto e na eleição do método como procedimento para se chegar a uma verdade de termos absolutos, diz respeito à "apropriação intelectual de um campo empírico de fatos ou de um campo ideal de conceitos" que, enquanto elementos já circunscritos, são "considerados dados". O segundo, ao contrário, recupera a ideia de processo para designar um "movimento simultâneo de constituição do sujeito e do objeto do pensamento". Sendo histórica por essência, a reflexão não opera no campo dos dados, mas procura ser, à semelhança do gesto estipulado pela cartografia, "uma dimensão instituinte do próprio real". Segundo a autora, na reflexão,

> o movimento pelo qual a experiência é compreendida na sua inteligibilidade e na sua origem, suprimida, portanto, com uma experiência abstrata e imediata, transformada pelo menos no trabalho do pensamento, é o movimento de constituição do sujeito e do saber. O sujeito não existe antes desse trabalho, como ocorria na representação, mas vai se efetuando com seu objeto. O terceiro sentido do pensamento entendido como trabalho da reflexão é essa efetuação simultânea do sujeito e do objeto. (CHAUÍ, 2010, p. 167).

Sujeito e saber que se constituem mutuamente, como no exercício de reciprocidade sugerido por Cao Guimarães (2007), no olho-câmera que dança acompanhando a cadência do ritual do qual passa a fazer parte como sinaliza Jean Rouch (1978). De seu lado, Boaventura de Sousa Santos (2005) nos convida, enquanto pensadores e pensadoras do sul, localizados(as) nas margens do centro de onde se irradiaram os paradigmas de conhecimento em que os projetos coloniais se firmaram para se legitimar, a uma epistemologia crítica, contra-hegemônica. Propõe que nos engajemos na promoção de uma articulação de saberes que interajam dialogicamente entre si, reconhecendo que não existem "nem conhecimentos puros, nem conhecimentos completos, mas constelações de conhecimentos". Pois, argumenta o autor, mais correto seria "comparar todos os conhecimentos (incluindo o científico) em função das suas capacidades para a realização de determinadas tarefas em contextos sociais delineados por lógicas particulares" (2005, p. 53-55).

O filme e a pesquisa, em suas relações interdependentes de feitura, surgem como articuladores de um pensamento ao mesmo tempo voltado para si mesmo e para sua conexão com o mundo, reconhecendo-se parte dele, agente ativo ciente e desejoso de intervenção nos planos cultural, político e afetivos que indissociavelmente constituem nossa existência. Trata-se de uma compreensão do processo de pensamento que se torna tributária das teorias da complexidade e da transdisciplinaridade. Para Akiko Santos, as duas teorias "surgem em decorrência do avanço do conhecimento e do desafio que a globalidade coloca para o século XXI", mobilizando conceitos que se contrapõem aos princípios cartesianos de fragmentação e dicotomia das dualidades. Introduzidas

e ao mesmo tempo definidoras da modernidade, a fragmentação e a dicotomia passaram a modelar a lógica do pensamento científico, repercutindo de forma generalizada na própria organização social e educacional, atuando assim no modo de ser e pensar dos sujeitos. Segundo o autor, as teorias da complexidade e da transdisciplinaridade, ao proporem a religação dos saberes compartimentados, "oferecem uma perspectiva de superação do processo de atomização" (SANTOS, 2009, p. 15).

É a partir destes termos que a escritura deste texto se permite colocar em diálogo conhecimentos oriundos de campos tradicionalmente assentados sobre matrizes definidas por fronteiras impermeáveis ou excludentes. A sociologia (com suas ramificações das ciências políticas e da antropologia), a comunicação (manifestamente a partir da estética), a psicologia, o direito e as teorias do reconhecimento se somam como áreas complementares que ajudam a balizar um pensamento em torno das práticas do fazer documental. Isso é possível porque, segundo Santos, a transdisciplinaridade se funda ela mesma sobre o suporte oferecido pelo conhecimento disciplinar.

> O conhecimento transdisciplinar associa-se à dinâmica da multiplicidade das dimensões da realidade e se apoia no próprio conhecimento disciplinar. Isso quer dizer que a pesquisa transdisciplinar pressupõe a pesquisa disciplinar, desde que enfocada a partir da articulação de referências diversas. Desse modo, os conhecimentos disciplinares e transdisciplinares não se antagonizam, mas se complementam. Diferente do enfoque tradicional-disciplinar, a pesquisa transdisciplinar traz à tona uma multiplicidade fantástica dos modos de conhecimento. Sua preocupação com os níveis de realidade (superando a dimensão única que a pesquisa disciplinar enfatiza) e com a ideia de totalidade a leva a aceitar a causalidade concebida como em circuito e multirreferencial, ao invés de se prender a uma realidade linear e unidimensional. (SANTOS, 2009, p. 24).

Ainda segundo o autor, ao permitir a superação do modo de pensar dicotômico das dualidades cartesianas (sujeito-objeto, parte-todo, razão-emoção etc), a transdisciplinaridade propõe um modo de pensar articulado e contextualizado do conhecimento. Mas onde "resgatar a dimensão emocional não significa supervalorizá-la: nem só razão, nem apenas emoção". A ideia reside na possibilidade de articulação dos pares binários, criando um outro prisma para compreensão dos fenômenos, a partir da integração. "Quando se muda o ponto de vista obtém-se uma vista diferente, um outro panorama dos fenômenos em observação, isto é, um outro nível de realidade" (SANTOS, 2009, p. 28). Aqui também, podemos advogar por uma proximidade entre o pensamento, tido em sua transdisciplinaridade, e o modo de fazer documental. Embora historicamente associado a um paradigma de verdade monolítica, que lhe atribuía a função de um espelho capaz de flagrar e refletir dados da realidade, o estatuto contemporâneo desta tradição do cinema lhe confere uma compreensão de articulador de diferentes elementos, traduzidos em imagens, responsáveis por oferecer percepções que determinam novas perspectivas para observar o mundo histórico.

Neste sentido, o presente texto se emaranha com o filme não apenas por refletir *sobre* sua forma, como também por refleti-la diretamente em seu modo de articulação e de se relacionar com

os seres e objetos que habitam o mundo. Investidos de um desejo de participar, interagir, refletir criticamente e se posicionar em torno de experiências que determinam a vida coletiva, o documentário e a tese também se reivindicam enquanto espaços para amplificar as possibilidades de reverberação e compartilhamento destas vivências. Contribuem para instituir, deste modo, um referencial que podemos associar à ideia de "práxis". Ao refletir sobre tal postulado, Leando Konder chama a atenção para o risco de se confundir "práxis" com "prática". O conceito, cujas raízes o autor localiza no pensamento aristotélico como a atividade "ética e política" que se diferencia da *poeisis* – esta essencialmente "produtiva" –, adquire o sentido, na leitura marxista moderna, de atividade que envolve um movimento de transformação onde a ação se associa à teoria.

Em sua forma mais "tosca", afirma Konder, a redução da "práxis" à "prática" originou uma leitura equivocada do pensamento marxista como um "convite ao abandono da teoria, através de um mergulho pragmático na ação política revolucionária. É como se Marx tivesse dito: deixemos de 'interpretar' o mundo e tratemos exclusivamente de 'transformá-lo'". Esse ativismo pragmático, pontua o autor, parece esquecer que a intervenção transformadora do sujeito do mundo não o impede de interpretá-lo, mas pelo contrário, convida-o a interpretá-lo melhor. O que a práxis determina no sujeito é, segundo Konder, que ele não pode prescindir de um esforço interpretativo que lhe permite "corrigir-se autocriticamente, aperfeiçoar-se e alcançar seus objetivos, sua meta (seu *telos*)" (KONDER, 2018, p. 132-133). E mais:

> A práxis é a atividade concreta pela qual os sujeitos humanos se afirmam no mundo, modificando a realidade objetiva e, para poderem alterá-la, transformando-se a si mesmos. É a ação que, para se aprofundar de maneira mais consequente, precisa da reflexão, do autoquestionamento, da teoria; e é a teoria que remete à ação, que enfrenta o desafio de verificar seus acertos e desacertos, cotejando-os com o prática. (…) Práxis e teoria são interligadas, interdependentes. A teoria é um momento necessário da práxis; e essa necessidade não é um luxo: é uma característica que distingue a práxis das atividades meramente repetitivas, cegas, mecânicas, "abstratas". (KONDER, 2018, p. 123).

A escritora americana bell hooks (2013) conta que, desde muito pequena, descobriu a teoria como uma forma de cura. Quando criança, afirma, sua família tinha dificuldade de lidar com aquela menina que contestava a ordem patriarcal responsável por orientar a distribuição dos papéis entre os membros do grupo. Ela se sentia fora de lugar e, aos olhos de seus pais, o pensamento crítico que manifestava – de forma ainda incipiente – era como um monstro que a condenava a uma inadequação com o mundo. Mas foi justamente neste "monstro" que ela diz ter encontrado refúgio para seu sentimento de incompatibilidade. Na teorização, a autora lembra ter encontrado um lugar onde "podia imaginar futuros possíveis, um lugar onde a vida podia ser diferente. Essa experiência vivida do pensamento crítico, de reflexão e análise se tornou um lugar onde eu trabalhava para explicar a mágoa e fazê-la ir embora". A autora não vê a teoria, no entanto, como uma forma

“intrinsecamente curativa, libertadora e revolucionária”. Ela pode também facilmente ser colocada a serviço de projetos de dominação. Seja, por exemplo, pelos próprios aparatos capitalista ou colonial, que tantas vezes se serviram da ciência para justificar a implementação da exploração ou subjugação; seja, como lembra bell hooks, pelo modo como mesmo algumas teorias emancipatórias acabam por vezes sendo mobilizadas com a finalidade de “dividir, separar, excluir, manter à distância”, fazendo do pensamento um instrumento que acaba também servido à manutenção da ordem vigente. Cita como exemplo formas do feminismo que excluíram por muito tempo mulheres negras de seus círculos, o que nos leva a considerar a necessidade de tensionar teorias – ainda que libertárias para determinadas categorias de sujeito – que não reconhecem uma dimensão de interseccionalidade.

bell hooks se alinha a uma concepção do pensamento onde os testemunhos e experiências pessoais criam as bases para a teorização. “Para mim, essa teoria nasce do concreto, de meus esforços para entender as experiências da vida cotidiana, de meus esforços para intervir criticamente na minha vida e na vida de outras pessoas. Isso, para mim, é o que torna possível a transformação feminista.” (hooks, 2013, p. 97). De onde fica evidente uma associação entre a ideia da teoria e da possibilidade de transformação, pessoal e coletiva. O que leva a autora a expressar seu desejo de fazer a teoria reverberar em outros campos de experiências, podendo ser articulada a outras ações transformadoras a fim de sedimentar um terreno autêntico de “práxis”. “Continuo espantada com o fato de haver tanta produção de textos feministas mas de somente uma parte muito pequena da teoria feminista procurar falar com mulheres, homens e crianças a respeito de como podemos transformar nossa vida mediante uma conversão à prática feminista”, afirma a autora, se referindo à maneira como a teoria tende a se isolar em práticas discursivas acessíveis somente a pessoas do meio acadêmico, este historicamente excludente para sujeitos não-brancos e afeminados.

> Dentro dos movimentos feministas revolucionários, dentro das lutas revolucionárias pela libertação dos negros, temos de reivindicar continuamente a teoria como uma prática necessária dentro de uma estrutura holística de ativismo libertador. Não basta chamar a atenção para os modos pelos quais a teoria é mal usada. Não basta criticar o uso conservador, e às vezes reacionário, que algumas acadêmicas fazem da teoria feminista. Temos de trabalhar ativamente para chamar a atenção para a importância de criar uma teoria capaz de promover movimentos feministas renovados, destacando especialmente aquelas teorias que procuram intensificar a oposição do feminismo ao sexismo e à opressão sexista. Fazendo isso, nós necessariamente celebramos e valorizamos teorias que podem ser, e são, partilhadas não só na forma escrita, mas também na forma oral. (hooks, 2013, p. 96-97).

Observando os desafios expressos pela articulação entre a teorização e as práticas políticas transformadoras, o presente texto e o documentário *Por trás da linha de escudos* se constituem enquanto um exercício de práxis que se volta para pensar a questão do fazer documental tendo em vista as relações suscitadas por sujeitos em situação de adversidade. Ao eleger o Batalhão de

Choque da Polícia Militar de Pernambuco – a partir de pessoas que integram a corporação – como objeto de relação que tangencia o desejo de investigação e transformação, a tese e o filme são instados, enquanto entidades políticas, a assumir uma posição diante do quadro sobre o qual se debruçam. Neste sentido, tanto o filme quanto a a pesquisa se constituem a partir da defesa da ideia, cara ao pensamento crítico voltado para a segurança pública no Brasil, de desmilitarização da polícia. Trata-se de um posicionamento que envolve discussões transdisciplinares e cujo debate exaustivo, a partir das diversas áreas do conhecimento que ele mobilizada, não chega a representar o norte da teorização aqui proposta. A desmilitarização se anuncia mais no sentido de representar um *télos* para as reflexões aqui empreendidas, ou seja, ela denota o lugar para onde aponta o trabalho empreendido pelo esforço de teorização.

Retomando à leitura que Leandro Konder faz do pensamento marxista, télos e trabalho são vistos como indissociáveis. O autor situa em Marx o destaque atribuído ao trabalho como o "poder de decisão" próprio ao sujeito, responsável por distingui-lo do animal, sendo este guiado unicamente pelo instinto. Pelo trabalho, aponta Konder, o sujeito humano se contrapõe ao objeto e se afirma como sujeito num movimento para dominar a realidade objetiva: modifica o mundo e se modifica a si mesmo. Ao produzir objetos e, paralelamente, alterar sua própria maneira de estar na realidade e percebê-la, ele faz sua própria história. O autor recupera uma frase de Marx que sintetiza esse pensamento: "Toda a chamada história mundial não é senão a produção do homem pelo trabalho humano" (MARX, apud KONDER, 2018, p. 111). Konder chama a atenção ainda para os três momentos destacados por Marx como essenciais no processo do trabalho: "a atividade de acordo com uma meta, ou trabalho propriamente dito; seu objetivo; e seu meio". Onde se situa a ideia do *télos*:

> A atividade de acordo com uma meta é a atividade teleológica, aquela que passa por uma antecipação do resultado visado na consciência do sujeito que pretende alcançá-la. Sem essa experiência que lhe permite prefigurar o seu télos (o ponto onde quer chegar), o sujeito humano não seria sujeito, ficaria sujeitado a uma força maior à sua e permaneceria tão completamente preso a uma dinâmica objetiva como uma folha seca levada por um rio caudaloso. (KONDER, 2018, p. 112-113).

Inscrita, portanto, como horizonte para onde convergem os exercícios de teorização da pesquisa, a desmilitarização se torna um assunto transversal à mesma. Para Luiz Eduardo Soares, a confusão entre polícia e Exército, herdada da mais recente experiência ditatorial no Brasil (1964-1985), é responsável por uma profunda inadequação da estrutura policial às demandas da segurança pública. O autor faz referência ao Artigo 144 da Constituição Federal, apontando-o como dispositivo jurídico que designa a polícia como instituição militar. Tal caracterização significa "obrigá-la a organizar-se à semelhança do Exército, do qual ela é considerada força reserva". A

distorção ocorre em função de as instituições terem finalidades distintas. O Exército se destina a defender o território e a soberania nacionais, precisando "mobilizar grandes contingentes humanos com rapidez e precisão, o que requer centralização decisória, hierarquia rígida e estrutura fortemente verticalizada". Já a polícia existe para "garantir os direitos dos cidadãos, prevenindo e reprimindo violações, recorrendo ao uso comedido e proporcional da força quando indispensável", respondendo pela segurança enquanto "um bem público" (SOARES, 2015, p. 54).

O problema da estrutura militar da polícia pode ser observado segundo um espectro amplo de perspectivas, que incidem sobre uma série de restrições que determinam condições de trabalho inadequadas aos policiais, a que é vetado, por exemplo, o direito de se organizar enquanto categoria trabalhista através de representações sindicais, sendo-lhes proibido inclusive o direito a fazer greve. A divisão das polícias entre militar e civil, onde a primeira é responsável pelo patrulhamento e repressão, e a segunda, pelo trabalho investigativo, é também frequentemente apontada como causa de ineficiência no trabalho, além de gerar tensionamentos e rivalidade entre as forças, que se organizam em regimes de carreira distintos. Mas o debate que realmente interessa ao quadro deste estudo e do documentário *Por trás da linha de escudos*, no que concerne o caráter militar da polícia, diz respeito a uma dimensão que podemos enxergar em seu estatuto estético e político. Ainda segundo Luiz Eduardo Soares, as "corporações militares tendem a ensejar culturas afetas à violência, cujo eixo é a ideia de que segurança implica guerra contra 'o *inimigo*'", onde, não raro, "essa figura é projetada sobre o jovem pobre e negro" (SOARES, 2015, p. 56, grifo nosso).

Trata-se portanto de uma instituição que, ao se investir da lógica militar, determina uma percepção do outro enquanto "inimigo". Essa percepção condiciona o próprio aparato sensível dos policiais a localizar em determinadas categorias de sujeito a manifestação dessa força antagônica que são treinados para combater. A identificação do outro enquanto "inimigo" potencializa uma tendência, comum à implementação das doutrinas de Estado a partir da modernidade, que atua na potencialização de uma gestão de sensibilidades responsável por cultivar afetos como o medo e o ódio como vetores de constituição da sociabilidade. Tal perspectiva é abordada por Vladimir Safatle ao relacionar a instauração de vínculos políticos à "capacidade de ser afetado, de ser sensivelmente afetado, de entrar em regime sensível de *aisthesis*" (SAFATLE, 2015, p. 23, grifo do autor). Segundo a compreensão desta relação, as sociedades são vistas como "circuitos de afetos" responsáveis por proporcionar coesão entre os sujeitos, determinando os modos possíveis de trocas e contato que constituem o corpo social. Na presente análise, partimos do pressuposto segundo o qual o cultivo desta categoria de "inimigo" no seio de uma coletividade é responsável, em função de suas determinações estéticas, por um cisma interno que afeta profundamente as relações sociais. As

mesmas passam a se estabelecer a partir da autorização e estímulo do uso, muitas vezes indiscriminado, de violência física voltada para o aniquilamento de sujeitos considerados como uma ameaça que precisam ser erradicada.

É o que sinaliza a concepção mesma de "política" defendida por Carl Schmitt, que define o campo pela oposição entre "amigo e inimigo". "A diferenciação especificamente política, à qual podem ser relacionadas as ações e os motivos políticos, é a diferenciação entre *amigo* e *inimigo*, fornecendo uma definição conceitual no sentido de um critério", afirma o autor (SCHMITT, 2008, p. 27, grifos do autor). O inimigo, para Schmitt, é aquele que representa uma ameaça à existência e, logo, aquele com que se podem travar conflitos armados que resultam na destruição física de pessoas. O inimigo está irremediavelmente associado à guerra e à morte. No regime das relações humanas, ele surge como aquele que precisa ser combatido para garantir a sobrevivência da comunidade para quem oferece risco. Que o Estado brasileiro preserve uma instituição policial estruturada segundo o princípio do cultivo de inimigos internos que precisam ser eliminados é algo frequentemente visto como reflexo do regime militar, quando militantes de esquerda eram perseguidos como ameaças à ordem nacional. Mas talvez seja preciso olhar para a dimensão congênita que vincula a própria fundação do Estado brasileiro à eleição de vidas "matáveis".

O modo persecutório como o Estado trata historicamente as populações não-brancas, afeminadas e sexualmente dissidentes pode ser visto como evidência da persistência, nos dias de hoje, de uma doutrina adotada desde o projeto colonial para determinar a gestão biopolítica das vidas. Segundo Sueli Carneiro, o dispositivo de racialidade ocupa um lugar central nesta gestão, oferecendo instrumentos para demarcar o estatuto humano como sinônimo de brancura, o que resulta na redefinição de todas as demais dimensões humanas a partir da hierarquização advinda de sua proximidade ou distanciamento desse padrão. Atuando com função seletiva e subalternizadora dos seres humanos segundo a raça, tal dispositivo é responsável por atribuir perfis específicos ao "deixar viver e deixar morrer", fazendo recair a letalidade sobre o corpo negro. Ela menciona o abandono dos jovens negros à guerra do tráfico de drogas e sua exposição à violência de uma polícia que opera segundo um

> viés lombrosiano, assentado no princípio do mata primeiro e pergunta depois, uma permissão para matar decorrente da impunidade em relação à violência aos direitos humanos elementares de pessoas às quais não se reconhecem nem direitos nem plena humanidade. Daí por que a negros não se aplicam alguns dos princípios elementares de direitos humanos: o de não ser preso ou detido arbitrariamente e o da presunção de inocência. (CARNEIRO, 2005, p. 93)

A Polícia Militar, neste sentido, se torna apenas um dos instrumentos de um vasto aparato jurídico-político-econômico-social que atua seletivamente na gestão da vida, distinguindo aquelas

que “merecem” ser protegidas daquelas que podem ser eliminadas. “Uma polícia ostensiva preventiva para uma democracia que mereça esse nome tem de cultuar a ideia de serviço público com vocação igualitária, radicalmente avesso ao racismo e à criminalização da pobreza”, afirma Soares (2015, p. 56). Em sua forma de organização atual, a polícia militar é apontada por diversos autores e autoras como uma das responsáveis pelo genocídio de que é vítima a população brasileira negra (SOARES, 2015; BORGES, 2018; KARAM, 2015; SILVA, 2014). As estatísticas se voltam farta e incontestavelmente para atestar esta realidade. Para citar apenas uma referência, dados do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), colhidos em parceria com o Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP), revelam que, entre 2005 e 2015, a taxa de homicídios entre brancos caiu 12,2%, ao passo que entre negros, o número cresceu 18,2%. Segundo a pesquisa, um homem negro possui 23,5% mais risco de ser assassinado em comparação com os demais brasileiros. Estamos falando de um índice que supera as 50 mil mortes por ano, tendo chegado em 2017 ao número de 63.880 homicídios, segundo o FBSP (2016).

A cultura do extermínio se dá através de confrontos, execuções sumárias, tortura, abuso de violência e autoridade, arbitrariedades, encarceramentos em massa e negação de direitos os mais elementares, sendo todos esses aspectos inscritos num horizonte de profunda desigualdade social, onde a camada mais desfavorecida economicamente é também aquela sobre quem recaem as diferentes manifestações de atrocidades. A chamada “guerra às drogas”, que resulta do endurecimento da legislação voltada à repressão da produção e comércio de entorpecentes a partir da primeira década dos anos 2000, oferece largo escopo jurídico para disseminação de práticas violentas, afetando sobremaneira a população empobrecida e negra. Embora não instituída pela normatividade jurídica, a pena de morte é uma prática aplicada de maneira arbitrária e banalizada pelas polícias, investidas de uma lógica punitivista e revanchista, que encontra apoio de grande parte da população brasileira. Sintoma inconfundível deste apoio reside no fato de 60% dos brasileiros e brasileiras concordarem com a frase segundo a qual “bandido bom é bandido morto”, como demonstra pesquisa realizada pelo FBSP em 2017.

Uma das principais linhas de tensão responsáveis por este quadro reside justamente na questão dos direitos humanos. Ou melhor, na forma como esse conjunto de princípios que prescrevem a dignidade e o direito à vida se tornou alvo de uma rejeição enérgica por amplos setores da população, entre os quais as forças policiais se revelam como as vozes mais inflexíveis. Para Marcelo Freixo, “o principal desafio para os defensores dos direitos humanos e para quem sonha com políticas de segurança pública baseadas na promoção da cidadania é superar a oposição entre polícia e direitos humanos”. O resultado da guerra às drogas é, segundo o autor, um cenário

onde vemos “homens de preto, quase todos pretos, matando homens pretos”. O que leva necessariamente a questionamentos sobre o modelo de policiamento que desejamos no país, pergunta à qual ele próprio responde: “Queremos uma polícia exclusivamente civil, voltada para a preservação da vida, e não preparada para a guerra e a eliminação do inimigo, que é o cidadão a quem deveria proteger” (FREIXO, 2015, p. 14).

O diagnóstico do problema da existência e do funcionamento da Polícia Militar, como sintoma de uma organização social injusta e excludente, é realizado através de diversas linhas de pensamento e abordagem, chegando-se a descrições mais ou menos consensuais em torno da incompatibilidade do modelo com práticas democráticas promotoras de igualdade, dignidade e vida. As propostas de solução para a questão, no entanto, se manifestam a partir de uma heterogeneidade de possibilidades muitas vezes contraditórias, denotando um cenário onde parece não parece haver uma saída definitiva ou simples. Entre esses apontamentos, no entanto, a pauta da desmilitarização costuma ocupar um lugar de revelo, sendo considerada como prioritária entre muitos setores do pensamento crítico. “Desmilitarizar a PM é urgente para superarmos o paradoxo de termos em nossa democracia uma polícia concebida à semelhança das forças de repressão do regime militar. A iniciativa é um passo importante para que os trabalhadores da segurança convivam internamente com a democracia, recebam treinamento adequado e sejam valorizados”, afirma Freixo (2015, p. 15). Para Luiz Eduardo Soares,

> Desmilitarizar implica cortar o vínculo das polícias militares com o Exército, livrá-las de regimentos disciplinares inconstitucionais e autorizar seus membros a organizar sindicatos, os quais se submeteriam a regras específicas, como é o caso no campo da saúde e da polícia civil, por exemplo. O processo de mudança encetado pela desmilitarização ofereceria a oportunidade para a reforma completa do modelo policial, que se daria em torno de dois eixos, ambos apoiados pela maioria dos próprios policiais, civis e militares, ainda que haja fortes resistências nos estratos superiores das corporações, entre oficiais e delegados. (SOARES, 2015, p. 70).

Desmilitarizar a polícia representaria ainda a desmobilização do protocolo compreendido pelo estatuto de “inimigo” que recai sobre a parcela da população brasileira alvo das forças policiais, notadamente, como salientado, os setores não-brancos. Embora não possa ser vista como uma panaceia, a desmilitarização implicaria a possibilidade de implementação de uma cultura que atentasse para um protocolo de normas voltadas para pessoas reconhecidas em seu direito à cidadania. Trata-se de uma pauta política que se volta para a população civil, mas que traria benefícios para os próprios policiais. Como afirma Guaracy Mingardi, “para que a polícia não se sinta excluída, e também não exclua, é necessário um sentimento de igualdade que não é comum em nosso país”. Esse sentimento revela seu descompasso não apenas na forma como os policiais tratam

a população, mas também no sentimento de jovens da periferia que "enxergam a polícia apenas como uma tropa de ocupação, com a qual não devem se relacionar" (MINGARDI, 2015, p. 23).

Pois a polícia não é uma instituição separada da sociedade, uma corporação que surgiu do além com o propósito de disseminar dor e morte para alguns a fim de garantir vida e segurança para outros. Ela é reflexo direto das contradições e desigualdades que instituem o campo social. Pensar em sua transformação implica reivindicar um pensamento sistêmico que alcance a sociedade como um todo. Segundo Luiz Eduardo Soares, se as polícias agem de modo francamente racista e adotam nítido viés de classe, se territórios são estigmatizados, os problemas não estão apenas nessas instituições e em seus profissionais, mas na sociedade, em sua história. Para o autor, sem que a "cultura antidemocrática seja transformada, seria equivocado e fantasioso tentar mudar as corporações policiais, suas táticas, seus métodos, suas abordagens e seus comportamentos" (SOARES, 2015, p. 62). Neste sentido, além de ser um problema, a polícia pode ser vista também um sintoma, um indício de tensões que atravessam as relações sociais e que encontram origem histórica no desenvolvimento de nossas instituições, sua finalidade e agência junto à população e seus afetos.

Quando fui filmar o Batalhão de Choque da Polícia Militar de Pernambuco, em 2016, o país estava passando por um dos picos de tensionamento social e político que culminaram com o impeachment da então presidenta Dilma Rousseff. Ainda não estávamos vivendo o regime de manifesta intolerância representado pela presidência de Jair Bolsonaro, mas as forças políticas que terminaram por conseguir levá-lo ao poder já demonstravam sua vocação para o autoritarismo e a indisposição ao diálogo. Momento de reviravolta nos ventos da história, o período foi marcado pela ascensão da chamada "nova direita", que começava a ocupar os espaços públicos com retórica e atitudes violentas, francamente decidida a combater e eliminar os setores mais à esquerda do espectro político. Criminalização dos movimentos sociais, deslegitimação das pautas igualitárias, rompantes de conservadorismo e moralismo – as estratégias não eram propriamente novas. Elas já haviam sido evocadas em diferentes arranjos e intensidades durante outros momentos da história do país, mas surgiam ali com uma força e concentração capazes de solapar todo o cenário político nacional e social. Como de fato fizeram.

Em momentos como estes, a já frágil, precária e excludente democracia em que havíamos, bem ou mal, nos acostumado a viver nos últimos anos começava a parecer um ideal pelo qual lutar – não obstante todos seus defeitos e a ilusão de que se tratava de uma conquista consolidada. Era portanto em meio a essa turbulência que eu me preparava para realizar um filme na Polícia Militar, uma das instituições que representavam o avesso da democracia, a legitimação mesma da força e da

intolerância na gestão das vidas. Se a tarefa já era desafiadora, naquela contexto se tornava ainda mais. Como eu faria para me relacionar com os policiais e com a instituição? Como posicionar a câmera, como me dirigir a eles, como me comportar diante de sua forma de pensar? Seria mesmo razoável fazer entrevistas, ou será que a forma observacional seria mais adequada por resguardar uma certa distância? Qual o tipo de representação seria adequada para fazer circular a imagem da polícia e como poderia ser lida a aproximação de um realizador de esquerda do aparato responsável pela repressão política e social?

O turbilhão de dúvidas e questões era bastante intimidador. Eu sentia que havia no meu gesto de aproximação algo que não estava circunscrito apenas à polícia mas que dizia respeito também à sociedade como um todo, principalmente em função do tensionamento político que estávamos vivendo. Se nosso horizonte mais imediato nos instava a tentar preservar uma forma democrática mínima, eu me sentia movido a experimentar, através do filme, a tentativa de implementação de uma postura democrática mesmo quando ela permanecia ausente da instituição que servia de objeto da interlocução proposta. Eu pensava comigo mesmo: "Nós não podemos agir conforme age a polícia. Não podemos, a pretexto de combater uma forma não-democrática, assumir nós mesmos uma posição anti-democrática."

Estava aí o embrião de associar o fazer documental à ciência política propriamente dita, de pensar como essas duas instâncias poderiam se relacionar na produção e circulação de um filme. Observando a convergência do autoritarismo expresso pela extrema direita ascendente e o próprio protocolo de atuação policial, eu me perguntava: Com que meios poderíamos combater, através dos recursos oferecidos pelo cinema, aqueles e aquelas que se investem de meios não-democráticos na disputa política? Deveríamos revidar com procedimentos análogos? Ou existiria uma forma de preservar o princípio democrático e rechaçar seus detratores sem necessariamente recorrer a seus expedientes? Como buscar construir isto através do documentário? Qual seria, por fim, a relação entre o cinema político voltado para filmar oponentes e a democracia? Quais seus limites, sua potência, seus efeitos, suas contradições? Para que ele serviria e como cultivar um gesto ligado à viabilização de sua existência?

A filmagem, montagem, remontagem, lançamento e relançamento do documentário *Por trás da linha de escudos* são um laboratório experimental do exercício de implementação destas questões na prática. A presente texto surge como um trabalho indissociável deste esforço, resultados de uma experiência de entrega, imersão e dedicação. Um envolvimento que resulta em erros, revisões, acertos, novas dúvidas, novos problemas – tudo alimentado por uma práxis que não teme o cultivo da utopia e que acredita que o campo dos possíveis se expande a cada experiência, a cada

gesto e mesmo a cada queda. Sem ter a pretensão de chegar a um fim definitivo ou bem resolvido, atento aos aprendizados do eterno processo.

Assim sendo, o primeiro capítulo se volta para a definição de "imagem securitária", conceito que passaremos a defender enquanto modo relacional na imagem orientado por contextos, finalidades e princípios específicos. Tal categoria se associa ao conceito de inimigo, conforme delineado por Carl Schmitt. Neste capítulo, visitaremos o cenário brasileiro da polarização política dos tempos do impeachment imposto a Dilma Rousseff, a fim de escrutinar as estratégias audiovisuais implementadas pela "nova direita" em seu projeto, antidemocrático, de produção do inimigo. Os vídeos realizados pelo ativista do Movimento Brasil Livre (MBL) Arthur do Val para o canal de youtube Mamaefalei oferecem um corpus ideal para a observação destas práticas. Inscritos no campo da "imagem securitária", estes filmes se apropriam da linguagem do documentário, mas a partir da matriz da propaganda, se caracterizando pela deslegitimação de seus oponentes políticos. Eles nos servem ao propósito de visitar e investigar um conjunto de tradições imagéticas que estabelecem cultivando o medo como afeto central, permitindo-nos a investigação de formas de sociabilidade e organização política decorrentes.

O segundo capítulo propõe outra categoria de imagem, definida em termos "agonísticos". Inspirado no pensamento de Chantal Mouffe, situado pela autora num posicionamento "com e contra" Carl Schmitt, este conceito de imagem elege o "adversário" como categoria de alteridade. Contrariamente ao inimigo, trata-se de uma configuração cuja legitimidade do pensamento é reconhecida – embora se continue discordando dele. A fim de circunscrever as linhas de definição da imagem agonística, evocamos também o pensamento de Judith Butler, suas considerações sobre as vidas enlutáveis e as políticas do reconhecimento. No plano afetivo, é ao desamparo que relacionamos o modo agonístico da imagem, fundamentando-nos em postulados de Butler e Safatle. Este capítulo elege quatro experiências fílmicas para examinar: os vídeos *Audiência pública?* e *Recife MD* (dos quais participei), o documentário *Theodorico, imperador do Sertão*, dirigido por Eduardo Coutinho, e o longa *S21 – A máquina de morte do Khmer Vermelho*, do diretor cambojano Rithy Pahn. Neste corpus, interessa-nos também as relações suscitadas entre quem filma e quem é filmado, o modo como se articulam os pactos responsáveis por definir o contorno das possibilidades sensíveis e a possibilidade de situar esse quadro de interações dentro de um regime comunitário (Marion Froger, 2009).

O terceiro capítulo, finalmente, se volta para uma análise crítica do processo do documentário *Por trás da linha de escudos*. Para tal, inicia-se com um debate em torno da Polícia Militar e a forma como a noção de direitos humanos se relaciona com a instituição. Este quadro é

responsável por diagnosticar o obstáculo imposto pela relação de oposição que a polícia – e boa parte da sociedade – desenvolveram com os princípios de direitos humanos ao longo da história recente do país. A partir desta constatação, o documentário é situado como um gesto que visa promover, no plano sensível, o sentimento de inclusão dos policiais no bojo das ações dos direitos humanos, a partir da perspectiva de interpelação, empatia e respeito em que ele se funda. Trata-se de uma estratégia, mais uma vez, determinada pela práxis que envolve o horizonte da desmilitarização. Ao debater o filme, nos voltamos para seu referencial, seu processo de realização, a recepção crítica durante o primeiro lançamento e a decisão de proceder à revisão da montagem. O quadro descritivo se situa a partir da experiência, do meu processo pessoal de lidar com esses diferentes cenários e os dilemas, políticos e emocionais, enfrentados em cada situação.

Faz-se importante ressaltar também, à guisa de introdução à estrutura da tese, o papel desempenhado pelo que chamei de "interlúdios", excertos que separam os capítulos. Os dois podem ser lidos a partir de uma continuidade entre um e outro. O primeiro se inicia com uma revisão teórica de dois autores, René Girard e Eduardo Viveiros de Castro. Eu procuro relacionar o conceito girardiano de violência mimética à leitura que Viveiros faz das sociedades ameríndias antropófagas. Os dois aparatos conceituais são colocados em diálogo a fim de descrever os efeitos da guerra em função de determinações afetivas da humanidade. Ambos pressupõe a imitação como modo ativador de uma espiral de violência que se retroalimenta e se encerra em si mesma, podendo, segundo o primeiro quadro, resultar numa aniquilação recíproca das formas envolvidas, ou, segundo o devir-antropofágico, se tornar o elemento constituidor da essência mesma da sociabilidade. Presente nos dois casos, a figura do "duplo" me leva ao processo de realização do curta-metragem *Em trânsito*, que dirigi em 2013. Nele, a figura do ex-governador de Pernambuco Eduardo Campos é confrontada pela de um sujeito localizado como pária e representado pela personagem de Elias. O mesmo acaba, através da prática de um assassinato canibal, por assumir um lugar de "duplo" do então governador.

O segundo interlúdio retoma o processo do curta-metragem *Em trânsito* para relacionar algumas de suas vivências ao campo de significados que atuavam sobre mim durante a pesquisa do documentário *Por trás da linha de escudos*, experiência onde a ideia de mimese e duplo passou a me atravessar de diversas maneiras. Ela foi vivenciada de forma tão intensa que chegou a provocar uma desterritorialização momentânea que eu e a equipe de filmagem, na época, identificamos como um "surto". Durante cerca de 48 horas, uma semana antes de iniciar as filmagens do documentário, eu me vi numa situação de alteração da consciência, causada sem a ingestão de nenhum tipo de substância e sem que isso viesse a desencadear ou se relacionar a algum quadro de patologia

psiquiátrica. Nas reflexões que transponho ao texto, passei a associar essa experiência a uma investigação psíquica situada em torno da perspectiva junguiana. Se ofereço o testemunho deste episódio, é em função do papel fundamental que ela teve na estruturação do próprio documentário *Por trás da linha de escudos*, notadamente em sua dimensão alegórica.

Como demonstrado, esta pesquisa não caminha sozinha. Ela avança de mãos dadas com um conjunto de experiências, onde a realização do documentário *Por trás da linha de escudos* ocupa um lugar central. É, portanto, de grande valia a disposição em assistir ao filme, assim como às outras obras às quais o texto se reporta. Sempre que possível, a referência aos curtas e longas estará acompanhada de um link que permite a visualização e apreciação do material disponível.

1 – Quadros do inimigo

O Brasil dos últimos anos viu ascender à cena política a voz de uma modalidade discursiva que parecia adormecida desde os tempos da Ditadura. Se o pensamento de uma direita extremada nunca deixou de existir durante os anos da Nova República (iniciada em 1985 com a eleição de Tancredo Neves), podemos dizer ao menos que ele não vinha encontrando ingredientes sociais para crescer enquanto campo de articulação política com força suficiente para disputar a hegemonia (LACLAU; MOUFFE, 2015). O cenário começa a mudar a partir de 2014, quando partidários do impedimento da ex-presidente Dilma Rousseff começam a ocupar as esferas do debate público com pautas orientadas pelo conservadorismo acentuado, embora ainda disfarçadas pelo clamor de uma indignação mais ruidosa contra a corrupção. Com o furor de uma tomada de assalto, a chamada "nova direita", ou "onda conservadora", entre outras denominações, conseguiu insuflar um levante em todo o país que resultou não só no impeachment de Dilma como também na eleição do candidato da extrema-direita, Jair Bolsonaro, acompanhado pela formação de bancada ampla de parlamentares sintonizados com ideais que, "em não poucas ocasiões, derivam em posturas autoritárias e antidemocráticas" (SOLANO, 2018, p. 13).

A nova direita tomou as ruas, se disseminou pelas redes sociais, passou a disputar espaços institucionais, escolas, universidades e até entidades de luta sindical. Contou com a adesão da mídia corporativa, que endossou de forma quase uníssona o impedimento da presidenta, e prosperou em torno de um pretenso ideal de "renovação política" ou "refundação do país", alimentando um sentimento *anti-stablishment* que angariou milhões de adeptos nas mais diversas classes sociais e regiões geográficas. O cientista político Luis Felipe Miguel, ao se debruçar sobre a "reemergência" desse fator, observa sua composição fundada sobre uma pluralidade de ideologias que se juntam, de forma pragmática, em torno da percepção de um inimigo comum, basicamente representado pelo pensamento e práticas de esquerda, que terminam por se encarnar no Partido dos Trabalhadores. "Os setores mais extremados incluem três vertentes principais, que são o libertarianismo, o fundamentalismo religioso e a reciclagem do anticomunismo", aponta Miguel (2018, p. 19). O autor também afirma que, graças à visibilidade que obteve, a direita extremada conseguiu destruir consensos instalados ao curso de uma disputa política que, desde a Constituição de 1988, ainda que de forma insatisfatória, se balizava pelo discurso dos direitos.

Figura política que obteve os maiores dividendos dessa turbulência política, o antes inexpressivo e ridicularizado deputado do baixo clero Jair Bolsonaro pode ser visto como agente em alguma medida causador e, ao mesmo tempo, grande aproveitador do levante conservador. Tal movimento oferecia a promessa de redenção do país pela via da restauração de um antigo estado das

coisas, uma ordem anterior pretensamente mais harmoniosa, livre da interferência dos "ativismo" e da "bandidagem" da esquerda. Posicionamentos persecutórios contra populações socialmente vulneráveis passaram a se manifestar sem pudor, reverberando impunemente em espaços públicos. Com sua disposição a defender posicionamentos controversos – "politicamente incorretos" – com que tantas pessoas concordavam mas não ousavam se manifestar publicamente a respeito, o parlamentar pareceu angariar a capacidade de catalizar um amplo escopo de frustrações individuais, capturando o ódio latente, recalcado e difuso por entre sujeitos diversos e autorizando sua liberação na forma de práticas discriminatórias, chegando mesmo a agressões físicas, contra pessoas localizadas em situação de vulnerabilidade social. Aclamado como um político *outsider* e "sem hipocrisia", que "dá a real sobre o que pensa" e por isso é perseguido "pelos poderosos", o futuro presidente se tornou expert em protagonizar ataques e pronunciamentos misóginos, homofóbicos e racistas, que, embora causassem condenações em setores da opinião pública, principalmente da esquerda, acabavam permanecendo impunes. Com tais atitudes, Bolsonaro dava seu recado à população: o ódio tá liberado – se eu posso, você também pode.

A nova direita, sedenta de reparação pelo que parecia entender como um processo de usurpação da autonomia e liberdade que se lhes haviam sido retiradas pelo projeto "ditatorial", "comunista", "anti-cristão" e "corrupto" da esquerda, partiu para um movimento orquestrado e urgente de (re)conquista dos espaços políticos. Ela não se contentava em mostrar a face nos atos de rua das avenidas Paulista ou Boa Viagem, quando milhares de pessoas vestiam camisas da CBF para demonstrar seu patriotismo bandeirante. Entre os desejos que moviam sua ação, estava também o de ocupar o mais banal cotidiano. Ela aparecia então na passageira sentada ao nosso lado no ônibus, no motorista do uber, no atendente da farmácia, entre os amigos e amigas de escola, nos grupos de whatsapp da família, no vizinho até então muito cordato que num dia qualquer resolveu hastear a bandeira do Brasil na janela como forma de marcar posição contra os "traidores da pátria". Parodiando expressão de Vladimir Safatle (2012), essa nova manifestação do espectro ideológico extremado se reivindicava como uma direita "que não mais temia dizer seu nome".

O sentimento de divisão que acometeu a população logo passou a ser designado pela ideia de polarização. A cisão do país entre entre dois projetos políticos que se digladiavam se tornou particularmente sensível com o segundo turno das eleições de 2014, que opôs Aécio Neves (PSDB) a Dilma Rousseff (PT), e ganhou materialidade tangível na imagem emblemática de uma Esplanada dos Ministérios tomada por dois grupos de manifestantes contrários, vestidos uns de verde e amarelo e outros de vermelho, separados por um largo aparato de segurança. Podíamos observar ali não só a inexistência de qualquer interseção ou diálogo entre as partes, como também, dada a temperatura dos ânimos opositores, o risco iminente de confrontos físicos. O paradoxo da

polarização é apontado por Márcio Moretto Ribeiro, para quem a divisão não se dava entre petistas e antipetistas, mas entre *antipetistas* e *anti-petistas* (com hífen). Enquanto o primeiro grupo defendia que o Partido dos Trabalhadores havia sequestrado o Estado para seus interesses particulares com apoio dos movimentos sociais, o segundo seria formado por pessoas que denunciavam que, por trás do discurso anticorrupção, escondia-se o verdadeiro interesse do campo antipetista, que vinha ser o de impedir medidas distributivas que ameaçavam privilégios de classe.

> As narrativas que estruturam o debate sugerem uma dinâmica em que cada grupo se define pela negação da caricatura que faz de polo oposto, por isso a escolha peculiar dos nomes. Hoje, a porção dos brasileiros que acompanha e participa do debate público se organiza quase toda nesses dois polos, cuja intersecção é praticamente desprezível. (RIBEIRO, 2018, p. 85).

Fotografia 1 – Esplanada dos Ministérios tomada por manifestantes separados por dispositivo de contenção.

Fonte: Portal G1. Disponível em <http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2016/04/grupos-pro-e-contra-impeachment-ocupam-esplanada-dos-ministerios.html>, acesso 25.03.2019.

Embora tenha tomado muita gente de surpresa, os arroubos do clamor neo direitista brasileiro fazem eco a experiências vividas em outros momentos do próprio país e de outras nações. A reciclagem da "caça ao comunismo" lembra a doutrina de perseguição macarthista durante a Guerra Fria, assim como o próprio movimento em torno da Marcha da Família com Deus e pela Liberdade implementado no Brasil no início do período militar (1964-1985). Segundo Luis Felipe Miguel, o afã anticomunista encontrou no PT seu alvo prioritário, apesar do "centrismo crescente" e do tom "moderado" do discurso do partido durante todos os anos em que esteve à frente do Executivo. "Há um caminho, em particular, de fusão do anticomunismo com o reacionarismo moral, que passa por uma ideia fantasiosa da obra de Antonio Gramsci e recebe o nome de 'marxismo cultural'". Trata-se, de acordo com o autor, de um pensamento que vê em Gramsci o arquiteto de um projeto de "manipulação das mentes" através de uma estratégia "maquiavélica simplória" cujo

objetivo seria a vitória do comunismo: com seu "plano infalível", o intelectual italiano seria uma espécie de "Cebolinha do pensamento marxista" (MIGUEL, 2018, p. 22).

Podemos também identificar na retórica da nova direita brasileira estratégias que alimentaram, em alguns países, uma reação à ideia do "estado de bem-estar social" a partir de uma crítica radical às tentativas de intervenção estatal voltadas para a diminuição de desigualdades. Tais intervenções do Estado passam a ser vistas como atentados a uma ideia "tradicional de liberdade", apontada, como descrevem os cientistas políticos Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, enquanto "não interferência no direito de apropriação ilimitada e nos mecanismos da economia de mercado capitalista", desqualificando toda orientação "positiva" de liberdade como "potencialmente totalitária"[1]. Essa ótica se tornou norteadora por exemplo dos projetos de Ronald Reagen nos Estados Unidos e Margareth Tatcher no Reino Unido, alimentando uma reação conservadora pautada sobre a "defesa de direitos adquiridos fundados na supremacia branca e masculina". Segundo os autores, constrói-se assim um antagonismo entre dois polos: "o 'povo', que inclui todos aqueles que defendem os valores tradicionais e a livre iniciativa; e seus adversários: o Estado e todos os subversivos (feministas, negros, jovens e 'permissivos' de todas as matrizes)" (LACLAU e MOUFFE, 2015, p. 256).

A descrição que Ribeiro faz do grupo "anti-petista" parece reverberar a experiência pessoal de pessoas como eu. Desde o início dos embates, ainda no primeiro turno de 2014, eu e tantas outras pessoas encampávamos com dificuldade, e até com certa relutância, a opção de se engajar na defesa das gestões petistas, fosse em termos eleitorais ou na participação de ações diretas. A essa altura, o projeto de alianças implementado pelo Lulo-petismo, ao acomodar a "fatia majoritária da classe política brasileira, cujo único programa é a obtenção de vantagens para si mesma" (MIGUEL, 2018, p. 17), já começava a dar sinais de desgaste, tendo dificuldade de avançar em função das concessões e parecendo ter chegado ao limite de suas possibilidades de promover reformas sociais, caminhando paulatinamente para o que parecia um colapso iminente. Como apontava Vladimir Safatle em 2012, o ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva – hoje preso por acusações de corrupção – parecia fadado a ser lembrado, no plano político, "por sua incapacidade de sair dos impasses do nosso presidencialismo de coalizão", tendo tornado-se refém de uma governabilidade obtida pela acomodação da esquerda a uma "semidemocracia imobilista, de baixa

1 Luis Felipe Miguel localiza as raízes do libertarianismo na tradição liberal que se inicia no século 18 e que se baseia numa oposição imanente entre liberdade e igualdade, "a igualdade como ameaça à liberdade". "O Estado, agente caracterizado pela capacidade de impor coercitivamente suas decisões, é o oposto do mercado, terreno das trocas voluntárias e 'livres', onde se realiza a 'liberdade econômica'". O autor considera ainda que tal pensamento ignora correntes filosóficas para quem a igualdade não é inimiga da liberdade, mas, pelo contrário, promotora de valores indispensáveis para a própria consumação do conceito de liberdade. (idem, p. 19-20).

participação popular direta e com eleições que só se ganha mobilizando, de maneira espúria, a força financeira com seus corruptores de sempre" (SAFATLE, 2012, p. 14).

As conquistas dos anos do petismo na presidência eram reais e se referiam a questões como distribuição de renda (responsável por diminuir – ao menos por um tempo – os níveis dramáticos de pobreza), as políticas afirmativas que contemplavam diversos setores da população (negra, afeminada, LGBTQI+ etc), avanços na legislação de combate à violência doméstica, assim como recuperação e democratização dos espaços de ensino, pesquisa e extensão em nível superior. Mas elas pareciam ainda insuficientes para promover as transformações sociais que eu era capaz de enxergar como necessárias dentro do horizonte político que se circunscrevia a minhas experiências naquela altura. Havia, por exemplo, um ativo ainda muito deficitário de avanços com relação a pautas como reformas agrária e urbana, democratização da comunicação, preservação do meio ambiente e direitos indígenas. É curioso observar como questões políticas centrais, como reestruturação das políticas de segurança pública, desmilitarização da polícia, revisão da legislação antidrogas ou abolicionismo penal – todas diretamente relacionadas ao racismo estrutural –, não apareciam para mim então como tema de maior relevância. Quando tais pautas apareciam para mim – "quando" quer dizer: raramente ou nunca – eu lhes atribuía uma importância menor, sendo incapaz de relacioná-las com aspectos centrais da constituição social do país – ou simplesmente pensando que elas eram mera consequência da desigualdade e que o engajamento contra esse problema "maior" já era suficiente para contemplar estes aspectos vistos como de segundo plano.

Enquanto realizador de cinema e, mais especificamente, documentarista engajado na militância de esquerda, os projetos fílmicos que desenvolvi neste período se orientavam por, entre outros aspectos, questionar criticamente linhas de desenvolvimento decorrentes de projetos da própria esquerda no poder, buscando refletir sobre alguns de seus aspectos contraditórios que me eram dados a ver. Em filmes como *Pacific* (Pedroso, 2010), *Em trânsito* (Pedroso, 2013) e *Brasil S/A* (Pedroso, 2014), por exemplo, algumas das questões que me atravessavam diziam respeito a uma inquietação em torno de como o ideário de crescimento econômico vigente, embora comprometido com a ideia de distribuição de renda, cumpria igualmente o papel de alavanca para o desenvolvimento capitalista no país, acarretando com ele todas as contradições associadas a este modelo.

Nestes filmes, eu frequentemente tinha que enfrentar dilemas ligados ao gesto de empreender uma crítica ao momento de "esplendor" da economia em função de compreender meu próprio lugar privilegiado em termos de classe social. Num contexto em que eu ainda não acessava, senão superficialmente ou sem muito me implicar, debates em torno de questões de gênero ou raça, a desigualdade era reduzida a ser pensada em termos do diagnóstico marxista clássico, a partir da

divisão entre trabalho e capital, assim como das relações de exploração decorrentes. Neste sentido, empreender o gesto crítico através dos filmes acabava envolvendo a observação de minha origem localizada numa família da classe média pernambucana. Filho de pai e mãe professores, eu estudei em colégios particulares de áreas nobres do Recife, tive a experiência de morar quatro anos na França durante o doutoramento de meu pai e ainda o privilégio de realizar minha graduação numa instituição pública federal (a UFPE). Diante dessas circunstâncias, avaliar o modo de crescimento econômico do país em linhas críticas não podia se dar sem perceber pelo próprio lugar de privilégio, visto em termos de classe, na sociedade. Como falar, por exemplo, do crescimento econômico que induzia ao "êxtase" consumista das classes média e dominante, se ele também era responsável pela melhoria nas condições de vida de boa parcela da população brasileira historicamente privada de bens materiais os mais básicos? Como ser crítico à ideia de uma construção de cidadania via consumo se eu mesmo jamais vivenciei dificuldades de ordem material ou de cidadania?

A observação de tais contradições ensejava a busca de reflexões que pudessem olhar criticamente para o país, mas reconhecendo minha própria inscrição privilegiada na estrutura social. O projeto de desenvolvimento em curso estava, ao meu ver, aprofundando algumas contradições sistêmicas e alimentando a consolidação de um ethos fundado sobre o individualismo. Com bastante reserva, eu assistia ao fortalecimento de uma narrativa de sucesso e prosperidade do país, abraçada por amplos setores da sociedade, que se revestia de um aspecto quase messiânico ao projetar o Brasil como potência gloriosa prestes a, enfim, despertar para o que parecia um lugar de redenção. Uma redenção que vinha a galope no dorso de escavadeiras que cortavam o país para transformá-lo num grande canteiro de obras do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC), cumprindo os desígnios que os ideais positivistas de "progresso" nos impunham desde nossa fundação enquanto república. Uma boa forma de ilustrar esse pensamento crítico está no filme *Brasil S/A* e suas cenas com escavadeiras que desfilam em procissão pelas estradas a fim de reorganizar as relações de trabalho vivenciadas pelo personagem do cortador de cana Edilson, protagonista do longa-metragem. Nas sequências finais, quando as escavadeiras finalmente conseguem perfurar uma jazida subterrânea de petróleo, o país é varrido por um eclipse inescapável causado por sua própria bandeira num momento de alinhamento com o sol.

Fotografias 2, 3, 4 e 5 – Descoberta de petróleo e consequente eclipse no filme *Brasil S/A* (2014).

Fonte: Símio Filmes Ltda, fotografia de Ivo Lopes Araújo.

Nos embates trazidos pela polarização, eu me via portanto mais próximo do grupo de anti-petistas descrito por Ribeiro do que propriamente como um petista convicto partindo para a defesa de um governo em que acreditava de forma convicta. É curioso observar, nesse contexto, o fato de que os dois grupos que se enfrentavam (e continuam se enfrentando) na política brasileira pudessem ser vistos como possuidores de ao menos um elemento comum, que vem a ser, surpreende e paradoxalmente, uma postura crítica ao Lulo-petismo. Apesar dessa aparente zona de convergência, os polos continuavam ferrenhamente separados e engajados em posicionamentos contraditórios. Prova de que a oposição ao projeto petista, partilhada em diferentes medidas pelos dois lados, conhecia também nuances que, diante da radicalidade da oposição entre outras posições políticas, era e continua sendo incapaz de promover aproximação ou unificação. Pelo contrário, o ponto em questão, por ser nevrálgico, se tornou objeto de uma disputa que exigia posicionamentos claramente definidos e mutuamente excludentes, que acabavam forçando uma reorganização de diretrizes no interior de cada lado, a fim de que pudessem existir enquanto unidades políticas distintas. Para isso, as diferenças intrínsecas ao interior de cada campo, formado cada qual por uma multiplicidade de opiniões e interesses divergentes, passaram a ser colocadas, ainda que provisoriamente, em segundo plano.

É o que corresponde à dinâmica do que Laclau e Mouffe descrevem através do conceito de "ponto nodal", elemento-chave na articulação política pela disputa de hegemonia, localizada pelos autores no campo discursivo. A ideia de articulação é proposta como um modo de organização política mais compatível com as demandas advindas das intensas transformações do campo social e econômico das últimas décadas, período também marcado pela acentuada reconfiguração dos movimentos sociais. Inscritos nas correntes do pensamento pós-marxista, os dois autores observam que a fragmentação de forças políticas antes centradas numa visão essencialista da classe trabalhadora como sujeito revolucionário deu origem a uma heterogeneidade de discursos que exigem novos parâmetros para se pensar a construção de projetos de esquerda em que valores como igualdade e liberdade assumem posições cardinais. Laclau e Mouffe propõem a ideia de que a luta entre projetos hegemônicos antagônicos se torna constitutiva da democracia e chamam de articulação "qualquer prática que estabeleça uma relação entre elementos de tal modo que a sua identidade seja modificada como resultado da prática articulatória" (2015, p. 178).

Renunciando à ideia de "sociedade" como totalidade objetiva, as autores consideram que a fixação de sentidos se dá através de processos parciais, instaurando uma construção de identidades que não opera de maneira "positiva e fechada nela própria", mas como transição, relação, diferença. "A impossibilidade de fixação última do sentido implica que deve haver sempre fixações parciais. Caso contrário, o fluxo mesmo de diferenças seria impossível". Mas como até para poder se diferenciar, para subverter o próprio sentido, é preciso que haja um sentido, o discurso passa a se constituir a partir de uma intenção de dominar o campo da discursividade, forçando uma detenção do fluxo das diferenças a fim de se constituir um campo propriamente dito. "Os pontos discursivos privilegiados desta fixação parcial passam a ser chamados de pontos nodais" (LACLAU; MOUFFE, 2015, p. 191). Segundo os autores, "a prática da articulação consiste, portanto, na construção de pontos nodais que fixem parcialmente o sentido, e o caráter parcial desta fixação procede da abertura do social, resultante por sua vez do constante transbordamento de todo discurso pela infinidade do campo da discursividade" (idem, p. 193).

Dessa forma, pontos nodais são obtidos pela eleição de uma demanda particular dentro de um mesmo campo discursivo, que passa a se sobrepor às outras demandas a fim de configurar uma unidade, mesmo que transitória. Sendo as identidades relacionais, e não essenciais, elas se estruturam através de uma dinâmica de contato em que sujeitos políticos se influenciam mutuamente, transformando-se uns aos outros e construindo suas posições através do efeito de equivalência, mecanismo pelo qual determinadas posições conseguem definir se a relação de subordinação a que estão expostas pode ou não ser considerada uma relação de opressão. Mas para que as práticas articulatórias possam se definir enquanto campo hegemônico, é preciso observar a

emergência do confronto com posições contrárias, separadas pelo que os autores chamam de fronteira, ou seja, a linha divisória que coloca em oposição antagonística duas formações discursivas reciprocamente excludentes.

> Para falar de hegemonia, o momento articulatório não é suficiente. É necessário também que a articulação tenha lugar por meio de um confronto com práticas articulatórias antagonísticas – em outras palavras, que a hegemonia emirja num campo atravessado por antagonismos e, portanto, suponha os fenômenos da equivalência e os efeitos de fronteira. (…) Assim, as duas condições de uma articulação hegemônica são: a presença de forças antagonísticas e a instabilidade das fronteiras que as separam. Somente a presença de uma vasta área de elementos flutuantes e a possibilidade de sua articulação a campos opostos – o que implica uma constante redefinição destes últimos – constituem o terreno que nos permite definir uma prática como hegemônica. (LACLAU; MOUFFE, 2015, p. 215).

Segundo esta dinâmica, o campo do que temos considerado aqui como anti-petista conseguiu criar uma unidade, apesar de suas diferenças constitutivas de classe, cor, gênero, religião etc, em função do antagonismo ao projeto da nova direita. Mesmo nutrindo grandes diferenças internas, este campo formou uma frente política que atuou em momentos recentes como na luta contra a deposição de Dilma, em seguida contra a prisão de Lula e, finalmente, contra a eleição de Jair Bolsonaro. Quando atacado pela nova direita como "maior caso de corrupção da história brasileira", "aparelhamento do Estado por uma organização criminosa", o legado petista exigia do campo da esquerda uma defesa que unificasse a heterogeneidade discursiva de nosso lado num só discurso, sendo este necessariamente defensor do projeto petista e do próprio Lula. Sem isso, o campo não teria coesão nem capacidade articulatória contra o lado oposto.

Para muitos de nós, a unificação do campo se apresentava como um gesto de defesa da "democracia". Pois, embora tivéssemos críticas ao modelo de democracia até então exercido, ele ainda parecia digno de esforço de resistência diante dos propósitos manifestamente antidemocráticos expressos pelo campo contrário. O efeito de união, apesar das diferenças, trazido pelo enfrentamento de um oponente comum e observado até aqui através das práticas articulatórias, pode ser visto também pela maneira como o sociólogo Georg Simmel descreve a dinâmica dos conflitos numa sociedade. Partindo do princípio de que só existe sociedade onde há ação recíproca entre as pessoas, Simmel atribui aos desejos e objetivos as motivações que fazem os indivíduos entrarem em relação mútua. Em geral, "as formas de socialização não estão fixadas em estruturas sólidas, supra-individuais, mas revelam a sociedade por assim dizer em seu *status nascens* – naturalmente não em seu começo absoluto, impossível de se estudar historicamente, mas naquele que se passa todo dia e em cada instante", escreveu o autor, anunciando uma visão em que a sociedade tampouco é concebida como uma estrutura objetiva. "A socialização não para de amarrar, desamarrar e reatar as ligações entre os homens, trata-se de um fluxo e uma pulsação eternos que

conectam os indivíduos entre si, mesmo quando não chegam a produzir organizações acabadas" (SIMMEL, 2006, p. 55, grifo do autor).

Assim como Laclau e Mouffe consideram o antagonismo como reflexo de uma dimensão conflituosa inerente às organizações sociais e, neste sentido, constituidor da própria ideia de democracia, Simmel também observa que o conflito possui significado sociológico na medida em que suscita ou modifica comunidades de interesses, reagrupamentos em unidades e organizações. Por constituir uma das mais ativas manifestações de ação recíproca entre as pessoas, o conflito deve ser necessariamente visto como uma forma de socialização – embora as causas do mesmo, que o autor localiza em torno de balizas como o "ódio e a inveja, a miséria e a luxúria", sejam observadas como elementos de dissociação. O conflito, afirma o autor, é em si mesmo a resolução das tensões entre contrários, uma síntese de elementos surgida da oposição de uma pessoa contra outra, da qual resultam novos conceitos. Enquanto tal, ele se torna imprescindível à existência da sociedade, tornando-se fator de coesão e transformação (SIMMEL, 2006, p. 265).

Para Simmel, a existência de um grupo apenas centrípeto e harmonioso, uma reunião convergente pura e simples, não apenas não pode ser verificada empiricamente como tampouco apresentaria um autêntico processo de vida. Pois toda unidade social é composta de movimentos convergentes aos quais se entrelaçam inextricavelmente forças divergentes, sendo a partir dessa dinâmica que se torna possível observar a vitalidade e a coesão verdadeiramente orgânica de uma reunião de pessoas (2006, p. 266). Da mesma maneira que os indivíduos se constituem de forças contraditórias e o cosmos é formado por movimentos atrativos e repulsivos, "a sociedade precisa de uma relação quantitativa de harmonia e dissonância, de associação e competição, assim como de simpatia e antipatia para chegar a uma figura definida" (p. 267).

Observado enquanto fator de coesão social, o conflito adquire função agregadora quando, graças a ele, não apenas uma unidade existente passa a se concentrar mais energicamente sobre ela própria, como ainda quando "pessoas e grupos que sem ele não teriam nada a fazer juntas são levadas a se reunir". Segundo Simmel, esta relação é tão forte que basta a constatação de um fenômeno de formação de grupo para que se veja nele uma ameaça – ainda que este não tenha nenhuma finalidade hostil. Voltando ao cenário brasileiro no período da intensa polarização recente, podemos notar que, da mesma forma que o aqui chamado campo anti-petista (com hífen) reunia pessoas críticas ao projeto petista, era comum encontrarmos entre os partidários do antipetismo (sem hífen) pessoas que não viam o ex-presidente Lula como o terrível "chefe da quadrilha", encarnação absoluta do mal a ser extirpado. Mas que, pelo contrário, até mostravam simpatia ao líder petista e reconheciam avanços de seu governo. Muito comum também era encontrar pessoas

que pensavam desta forma e, ainda assim, declaravam voto no candidato que se reivindicava inimigo número um de Lula, Jair Bolsonaro, algo que revela a heterogeneidade constitutiva também do campo da direita. E que, de alguma forma, oferece também munição ao argumento de Lula como "preso político", alguém cujo encarceramento tinha finalidade estritamente eleitoral, fato igualmente passível de atestação pela nomeação do juiz responsável por sua sentença, Sérgio Moro, como ministro da Justiça do governo de Jair Bolsonaro.

Na experiência cotidiana, vivenciar através dos episódios recentes da polarização a heterogeneidade dos campos políticos em suas paixões e na multiplicidade de interações que marcam as nossas formas de sociabilidade não deixava de ser uma fonte contínua de perplexidade, angústias, dúvidas e deslocamentos. Estudiosa da ascensão da nova direita, com um trabalho de campo em que realizou centenas de entrevistas com eleitores de inclinação bolsonarista antes mesmo deste vir a se lançar oficialmente como candidato à presidência, a socióloga Esther Solano Gallego relata um episódio sintomático de nossa incapacidade, enquanto campo de identificação política, de entender o que estava acontecendo. Ela cita uma entrevista com um jovem simpatizante de Bolsonaro que, depois de várias horas de conversa, a interpela em tom de crítica. "Professora, vocês da academia estudam tanto e parece que ainda não entenderam muitas coisas. Tratam a gente como se fôssemos todos burros. Não somos. Deveriam escutar mais, porque vocês não sabem de tudo". Solano concorda com o jovem: "Se quisermos de fato lutar contra as direitas, com frequência antidemocráticas e retrógradas, devemos primeiro observar, escutar, enxergar a realidade e entendê-la, para depois combatê-la. Não sabemos tudo. Aprendemos juntos". (SOLANO, 2018, p. 13-14).

Desde os tempos do impeachment de Dilma, quando a esquerda passou a articular e entoar a narrativa de "golpe", um dos fenômenos que logo chamou a atenção foi a emergência de um discurso, vindo do interior da própria esquerda, que tensionava a ideia do "golpe" enquanto grande "derrocada" do Estado democrático de direito. Levantado principalmente por militantes negros e negras, tal posicionamento sacudia a parcela branca hegemônica do campo da esquerda, que era levada a refletir sobre como a ideia de democracia jamais beneficiou ou foi efetivamente vivenciada por grande parte da população brasileira. Para boa parte da militância negra, chegava a ser incômodo observar a veemência com que brancos e brancas se empenhavam em defender os princípios de uma forma de organização política que, na prática, distribuia benefícios e ônus de forma desigual. O surgimento de slogans como "o verdadeiro golpe começou em 1500" dava conta de introduzir linhas de dissenso na narrativa hegemônica do "golpe", trazendo à tona a existência de tensões e diferenças entre brancos e negros normalmente desconsideradas pela parcela branca.

No campo do cinema, um bom exemplo deste tipo de tensionamento está no curta-metragem do diretor paulistano Vinícius Silva, *Quantos era pra tá?* (Silva, 2018). Baseado nas experiências do próprio diretor e de colegas seus, o filme leva para a tela, de forma ficcionalizada, as angústias e prazeres de um grupo de três jovens amigos negros ao ingressarem numa universidade pública (a USP). "Dandara, aluna de Ciências Sociais, Luiz, de Teatro, e Vinícius, de Cinema, representam uma geração de jovens negros e negras que acessaram universidades públicas nos últimos anos e, com suas diferenças, encontram um ao outro como refúgio e compartilham vivências neste ambiente", afirma a sinopse do curta. Confrontados a um ambiente majoritariamente composto por estudantes e professores brancos, os três amigos se vêem expostos a situações de tensão em que sua condição étnica é deliberadamente ignorada e violentada por pessoas brancas acostumadas a interagir somente entre si. O trio é levado a encontrar no acolhimento mútuo um espaço para se fortalecer diante da violência simbólica que experimentam no ambiente acadêmico, podendo a partir do estreitamento dos laços que os unem descobrir diferenças que atravessam suas próprias experiências de sujeitos plurais formados pela diversidade de histórias, desejos e sonhos.

Em dado momento do curta, Dandara, Luiz e Vinícius estão bebendo numa mesa de bar e conversando sobre o sentimento de se verem o tempo inteiro desafiados pela meritocracia da sociedade brasileira e a predominância de referências brancas no meio acadêmico e cultural. Vinícius toma a palavra para falar sobre a política institucional, fazendo um desabafo sobre os debates e a narrativa construída pela esquerda.

Fotografia 6 – Vinícius, Luiz e Dandara conversam em cena de *Quantos era pra tá?*

Fonte: *Quantos era pra tá?*, direção de Vinícius Silva.

E um baguio foda que tá acontecendo agora… É que com essa porra de impeachment, Lula preso… Mano, foda, véi, Lula foi foda, foi foda… Mas, mano, aí os cara ficaram tipo chorando, mano… Chorando do meu lado, na USP… No festival de cinema… Aí um baguio foda porque hoje a revolução do cinema nacional é um filme que o cara pegou um carro, botou na avenida, gritou fora Temer e bebeu uma cerveja. Um carro que o pai dele deu. […] E o foda desse baguio dessa democracia, democracia é o caraio, vei. Porque eles podem chorar só a democracia. A gente tá correndo risco de vida todo dia. Minha mãe esses dias foi brincar com meu priminho lá de casa. Desceu pra jogar bola, aí encostou num carro enquanto olhava ele jogar bola. Tu acredita que acusaram ela e meu priminho de tentar tá roubando o carro? […] Oito anos ele tem. Minha mãe com cinquenta anos de vida, tem que passar por isso. Eu quero é que se foda porra de Dilma, porra de impeachment, vei. Enquanto a gente não puder ter uma democracia.

Ao término do desabafo de Vinícius, Luiz pergunta: "O que é mais perigoso, a esquerda branca ou a direita conservadora?". Ao que Dandara responde, citando Sueli Carneiro: "Entre esquerda e direita, eu sou uma mulher preta!". O curta-metragem de Vinícius Silva é somente um entre as dezenas de outros que ganharam visibilidade nos últimos anos no cenário da produção audiovisual brasileira para oferecer pontos-de-vistas a partir de experiências não-brancas sobre a realidade do país. Não que essas vozes inexistissem antes. Filmes como os de Zózimo Bulbul, que era também ator e dirigiu *Alma no olho* (1973) e *Abolição* (1988), de Beatriz Nascimento, antropóloga e documentarista, diretora de *Ôrí* (1989), ou de Joel Zito Araújo, diretor de *A negação do Brasil* (2000), já demonstravam o fôlego de realizadores negros e negras em conseguir articular arranjos audiovisuais, mesmo tendo para isso que lutar contra toda uma estrutura de aparatos de produção predominantemente marcado pelo domínio branco. Curadora do festival CachoeiraDoc, na Bahia, Amaranta César observou de perto o crescimento recente da quantidade de produções dirigidas por sujeitos que antes tendiam a figurar nos filmes na condição de "personagens". Segundo ela, a participação expressiva que estas pessoas conquistaram na cena audiovisual brasileira dos últimos anos se configura como fato inédito.

> Se o cinema moderno brasileiro e o cinema da retomada foram marcados pela problemática fabulação e figuração das minorias (pobres, negros, índios, mulheres e periféricos) como alteridade, objetos do olhar e do discurso dos cineastas brancos e de classe média, o cinema brasileiro contemporâneo comemora a multiplicidade de outros sujeitos históricos a realizar e produzir filmes. Testemunha-se, assim, a emergência de novos sujeitos de cinema e de novas de práticas cinematográficas que dão formas às lutas por visibilidade e justiça dos segmentos sociais que se constituem historicamente como alvos principais das opressões (pobres, negros, índios, mulheres e periféricos). (CESAR, 2017, p. 102).[2]

2 Apesar do sensível incremento na circulação de curtas, os dados relativos a longa-metragens mostram uma realidade ainda muito restritiva. A pesquisa da Ancine *Informe Diversidade de Gênero e Raça nos Lançamentos Brasileiros de 2016* mostra que 97,2% dos longas-metragens daquele ano foram dirigidos por pessoas brancas. Diretores negros respondem por 2,1% das produções e não houve nenhum filme dirigido ou roteirizado por mulheres

O tensionamento trazido por narrativas como as do curta-metragem de Vinícius Silva são expressão da luta por espaços políticos, reconhecimento e inclusão social do povo negro. Tal luta age no sentido de afirmação de uma existência que é histórica e culturalmente negada por dispositivos como o mito da "democracia racial". Responsável por criar uma representação das relações entre brancos e não-brancos no Brasil como uma construção implementada desde os tempos coloniais em termos harmoniosos e dóceis, o conceito se tornou amplamente difundido no imaginário brasileiro. Ao cultivar a ideia de "brasilidade" como um arranjo original entre raças que teriam convivido em relações complementares – e não fundadas sobre a oposição decorrente da exploração, a doutrina da "democracia racial" passou a ser combatida pelos movimentos de resistência negra no Brasil e atacada também por pensadores como Abdias Nascimento (1978), Sueli Carneiro (2005) e Florestan Fernandes (2007). Joel Zito Araújo critica o conceito a partir do entendimento de que a mestiçagem, tida como exemplo da superação da divisão racial na nossa formação histórica, é fruto de violência e corresponde a um projeto de branqueamento, que nunca deixou de preconizar a "passagem das 'raças inferiores' para a raça superior branca" (ARAÚJO, 2006, p.76).

No cenário do audiovisual dos últimos anos, a emergência de novos sujeitos políticos foi responsável por uma renovação do universo de práticas, apresentando novas experiências narrativas, novos modos de produção e representações inaugurais de especificidades subjetivas antes invisibilizadas. Os realizadores e realizadoras traziam gestos políticos insurgentes, capazes de afetar o circuito de produção e circulação dos filmes, criando novas demandas, reivindicando pautas antes não observadas e atentando para a produção e circulação de imagens consideradas abusivas ou violentas. Toda uma rearticulação dos âmbitos do sensível que expandiram parâmetros para o visível e o dizível, reconfigurando as políticas da representação. Tal conjuntura, observada no âmbito das práticas artísticas, ecoava e ao mesmo tempo também impulsionava a reconfiguração de forças do campo político da esquerda, introduzindo perspectivas que passavam a solicitar das práticas articulatórias a observação da pluralidade de discursos e experiências constituidoras de sua existência.

Enquanto documentarista identificado com o campo da esquerda dentro de sua heterogeneidade de vozes que se articulavam em meio às disputas políticas, minha circulação pelos espaços do cinema e da militância estava também marcada por essas transformações. Na condição de homem branco, eu passava a ser instado, de diferentes formas, a refletir sobre minha constituição enquanto sujeito político, observando não apenas minha origem de classe, mas também aspectos

negras.

ligados à masculinidade e branquitude. Trata-se de questões que surgiam como novas, provocando reflexões críticas que levavam a repensar a si mesmo, mas também ao conjunto de práticas que envolviam, no campo do audiovisual, as próprias narrativas, as formas de representação, a formação de equipes, o modo de ocupar os lugares de visibilidade etc. As reflexões em torno de tais questões se intensificaram com o lançamento de *Por trás da linha de escudos,* em 2017, a partir das críticas de que o filme foi objeto. Neste sentido, noções como a de branquitude e masculinidade passam a fazer parte do horizonte de reflexão deste estudo e serão evocados principalmente no capítulo 3, onde são desenvolvidas análises em torno da produção, lançamento e revisão do documentário.

Por ora, a intenção é focar na circunscrição do conceito de "imagem securitária". A contextualização em torno da situação política que se desenha em volta do impeachment de Dilma Rousseff e da eleição de Jair Bolsonaro se torna importante, não apenas em função das tensões e conflitos decorrentes do cenário, como também pelo fato de determinar as condições de emergência de uma série de produções audiovisuais passíveis de serem situadas na categoria de imagem securitária. Trata-se dos vídeos realizados por Arthur Moledo do Val, integrante do Movimento Brasil Livre (MBL) e criador do canal de Youtube "Mamaefalei", que se tornou nos últimos anos uma das plataformas mais profícuas e bem-sucedidas da produção audiovisual da nova direita. Os filmes me chamaram a atenção porque se voltavam para registrar militantes de movimentos de esquerda a partir de interações promovidas pelo videasta com os mesmos. Os encontros se davam no próprio terreno de atuação da esquerda: manifestações, ocupações, atos de vigília, encontros de militância etc. A análise destes filmes, associada ao contexto em que eles foram produzidos e passaram a circular, oferece uma perspectiva de observação de características que nos ajudam a definir o conceito de imagem securitária, como mais adiante.

Arthur do Val se identifica como empresário, liberal, favorável a pautas como a pena de morte e a redução da maioridade penal. Ele criou o canal Mamaefalei em 2015, no auge das manifestações pró-impeachment. Seus vídeos logo passaram a fazer grande sucesso na internet, atingindo a marca de milhares e até milhões de visualizações. Trata-se de produções com formato híbrido, que apresentam elementos de reportagens televisivas e vídeo-performances, mas possuem também um forte diálogo com o documentário em função das interações que promove com as personagens. As entrevistas se dão num corpo a corpo tenso, onde interpelações aparentemente inocentes evoluem para provocações e críticas que ensejam respostas hostis, responsáveis por inviabilizar a continuidade da cena. Munido de uma câmera digital de alta definição, ele se infiltra em espaços de esquerda empunhando o equipamento com o braço estendido e com objetiva voltada para seu próprio rosto, no estilo consagrado das "selfies". Seu método de abordagem consiste em se

posicionar ao lado das personagens, buscando enquadrá-las no mesmo plano em que filma o próprio rosto. As perguntas sobre as motivações políticas e a visão sobre assuntos ligados às pautas da esquerda são articuladas de maneira a causar constrangimento em seus interlocutores. Muitas vezes desconcertados e sem saber responder, estes acabam se esquivando da "conversa", entrando em contradições ou reagindo com hostilidade e agressões físicas contra o entrevistador.

Fotografia 7 – Arhur do Val em frame de vídeo conversando com petista.

Fonte: Canal de Youtube Mamaefalei. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XyNLryGRxvY>. Ultimo acesso em 28.03.2019.

Com sua abordagem particular de filmar o oponente político, o videomaker ativista se tornou conhecido em todo o país, postando vídeos que chegavam a ter 4 milhões de visualizações. Candidato nas últimas eleições, acabou se elegendo deputado estadual pelo Democratas (DEM) em São Paulo, tornando-se o segundo parlamentar mais votado do Estado, com 478.280 votos, ficando atrás apenas de Janaína Paschoal, autora do pedido de impeachment de Dilma Rousseff e eleita com mais de 2 milhões de votos, recorde histórico do país. O modo de aproximação de Arthur "Faleimamae", como ficou conhecido, não é muito diferente de estratégias já empregadas por programas televisivos como o CQC ou por documentaristas como o americano Michael Moore. Tais estratégias operam buscando gerar deboche a partir de abordagens capciosas ou deliberadamente sarcásticas. Em tom firme, simulando interesse pelas opiniões dos entrevistados, o ativista começa fazendo perguntas a pessoas quase sempre apanhadas de surpresa, passando logo a proferir bravatas e sofismas que confundem e desorientam as pessoas filmadas. Enquanto ainda era desconhecido, Arthur do Val conseguia se infiltrar nos espaços e produzir o efeito de constrangimento desejado. Ao se destacar como digital influencer, celebridade da internet, passou a ter mais dificuldade de participar dos meios de esquerda, sendo muitas vezes barrado pela própria militância. Visando produzir imagens dos militantes como pessoas desqualificadas para o debate, desocupadas,

intolerantes, incapazes de dialogar com o pensamento divergente ou mesmo truculentas, as performances de do Val resultavam em situações que ele capitalizava em seu próprio proveito político.

Para nossa análise, é importante associar o método adotado por Arthur do Val ao contexto da atuação de lideranças da extrema direita no Brasil hoje – e principalmente ao atual presidente Jair Bolsonaro. Podemos dizer que do Val e Bolsonaro são sócios de um mesmo projeto político. Ambos podem até ter pautas diferentes (embora muitas em comum também) assim como divergências sobre determinados assuntos, mas isso não elimina a associação que podemos enxergar entre um e outro. Essa "sociedade" pode ser observada pelo compartilhamento de um quadro afetivo psico-social que encontra matrizes no medo e no ódio materializado em torno de um objeto comum, visto como ameaçador, e que se condensa em torno das forças identificadas como ameaça à ordem – ou ameaça aos próprios sujeitos. A comunhão desses afetos se manifesta de forma direta nas práticas performativas que ambos adotam no tratamento desferido a oponentes políticos – e no autoritarismo que elas deixam transparecer como marca de atuação política. A principal característica dessa atuação reside no modo violento com que buscam desqualificar e agredir seus rivais durante as situações de interação ou mesmo fora delas. Embora o videasta do MBL adote táticas dissimuladas que visam disfarçar a violência de suas abordagens, os gestos que empreendem podem ser vistos como marcados por uma forma de agressividade cínica. De seu lado, Jair Bolsonaro nunca se preocupou em esconder os rompantes de cólera voltados contra parlamentares de esquerda ou mesmo contra repórteres. A estratégia dos ataques proferidos por ambos visa à deslegitimação dos interlocutores, quando não sua humilhação. Nas redes sociais, as performances inscritas nesta modalidade ganharam o nome de "mitagens" e se referem à qualidade de seus executores como "mitos".

Os termos "mitar", "mitagem" e "mito" são comumente evocados na descrição de vídeos compartilhados por seguidores de Bolsonaro e do Val. Em vários canais, são oferecidas coletâneas das mitagens, de um do outro, que reúnem os "melhores momentos" de suas performances. Tais vídeos fazem muito sucesso, chegando a atingir milhões de visualizações. Embora seja empregada para Arthur do Val ou qualquer outro que trave um embate que resulte na humilhação de seu oponente, a ideia de "mito" se disseminou entre a extrema direita brasileira como identificação primordial de Jair Bolsonaro. Servindo como qualitativo que lhe era associado de forma quase automática, o termo passou a ser evocado para aclamá-lo nas redes sociais e situações públicas, como as inúmeras mobilizações realizadas para recebê-lo nos aeroportos do país durante sua

passagem. A razão de tal nomenclatura está ligada a suas tiradas violentas não só contra concorrentes diretos, mas contra qualquer outra pessoa que lhe pareça um obstáculo.

Eleito deputado federal em 1992, as primeiras manifestações políticas do hoje presidente já atacavam a "democracia irresponsável", exigiam o fechamento do Congresso, proclamavam a volta da ditadura e defendiam a tortura e o fuzilamento de oponentes. Um discurso que ele manteve com uma coerência inabalável, sem sofrer grandes alterações ao longo dos 28 anos de vida pública senão pela incorporação de novos alvos para seus ataques, sendo os principais o Partido dos Trabalhadores, os mais diversos movimentos sociais, feministas, negros, etnias indígenas e a comunidade LGBTQ+. Se um dos fatores decisivos para seu crescimento e vitória na eleição presidencial foi o embalo dado pela Operação Lava-Jato e o atentado à faca que sofreu, sua ascensão à qualidade de "mito" foi sendo construída ao longo de um percurso de enfrentamento contra pessoas e entidades que passaram a ser progressiva e sistematicamente associadas à "bandidagem". A coincidência de práticas violentas como formas de lidar com oponentes e ganhar visibilidade observada nos dois líderes da extrema direita permite que pensemos no videasta do MBL como uma espécie de "duplo no audiovisual" de Bolsonaro, alguém cujas táticas capturaram a essência dos posicionamentos do hoje presidente a fim de refiná-las num método audiovisual de grande eficácia para crescer e causar danos nos rivais políticos.

No Brasil dos últimos anos, assistimos à ascensão de um projeto político que conseguiu capturar o medo disseminado pelos altos níveis de violência e criminalidade para associá-lo a uma imagem caricatural, distorcida e satanizada de representações das ideologias de esquerda. A violência no país, embora distribuída desigualmente – um jovem negro tem 147% mais chances de sofrer homicídio do que um jovem branco; mortes de mulheres negras aumentaram 54% enquanto a de brancas diminuiu 9,8%[3] –, alcança índices superiores a muitas nações oficialmente em guerra. Os mais de 60 mil homicídios contabilizados em 2018 se somam aos índices de assalto, roubos, estupros e outras formas de violência para fazer da expressão "'sensação de insegurança' o bordão mais ouvido quando se trata de segurança pública no país" (TELES, 2018, p. 67). Segundo o filósofo Edson Teles, há décadas a gestão de segurança pública aposta na militarização da vida e na estratégia de guerra. O resultado, longe de ser eficaz, "tem sido o aumento da violência e a criação de territórios onde o Estado aterroriza suas populações", a exemplo das favelas, periferias pobres, ocupações de movimentos de luta por moradia e dos presídios. "Sob justificativa de restabelecer a ordem, acionam-se medidas de exceção a partir de mecanismos jurídicos" (idem).

3 Os dados são do Atlas da Violência 2018, realizado pelo Ipea e citados por TELES (2018, p. 66).

A operação de associação da vida política – e, mais especificamente, dos partidos de esquerda – à criminalidade que atravessa o país se faz notar pela retórica responsável por construções semânticas como: "o maior caso de corrupção da história do país", "o chefe da quadrilha", "bandidagem", "petralhas", "sequestro do Estado", "esquerdopatas" etc. Tal estratégia de criminalização da esquerda e de movimentos sociais não é nova, já foi empregada em diversos momentos da história do país, como por exemplo durante a ditadura de 1964-1985. No contexto atual, porém, a estratégia não foi mobilizada apenas para legitimar atos de força bruta contra oponentes como fez o Estado durante a ditadura, ela visava também – e principalmente – a vitória nas urnas, precisando portanto conquistar a adesão da população. Ainda segundo Teles, o pano de fundo da militarização da história recente é a ideologia do "inimigo interno" elaborada na ditadura e potencializada nas últimas décadas. A democracia, afirma o filósofo, "manteve a concepção de segurança pública como a guerra contra o inimigo, esta variando entre 'bandidos', militantes de movimentos sociais, jovens negros e pobres, loucos, traficantes, pessoas LGBTI, indígenas". A norma se impõe pela força, continua Teles, e sua lógica é "a produção do anormal, do patológico ao qual ela deve agir com rigor para curá-lo, eliminá-lo ou, ao menos, anulá-lo" (idem, p. 71). Para o autor, a ideia de militarização

> não se restringe à presença de forças de segurança na esfera pública. Trata-se do termo de definição das redes que infinitamente derivam em conexões de forças descentralizadas. Referimo-nos aos discursos, estratégias, instituições, arquiteturas, performances, representações, entre tantos outros artefatos que eventualmente possam relacionar e efetivar técnicas e tecnologias de condução das subjetividades. Assim, não existiria um ponto central ou de interseção das estratégias e ações do militarismo. A estrutura repressora do Estado e o governo das subjetivações cristalizam os elementos de dominação, fundamentalmente em torno do racismo, do patriarcado e das diferenças de classe. (TELES, 2018, p. 71).

A captura de tais estratégias pela nova direita possibilitou sua aplicação num amplo aparato propagantísco disseminado em diversas plataformas de produção e circulação de discurso. Desde atos de rua a, principalmente, troca de informações nas redes sociais. A lógica do "inimigo" passa então a se manifestar na cena política brasileira através de discursos, estratégias performativas e representações que se fundamentam no "ódio" a uma variada categoria de sujeitos associados aos campos da prática de esquerda. A "mitagem" emerge neste sentido como um dos locais de observação desta construção: aos inimigos políticos, apenas o ódio e a violência podem ser dedicados. As representações associadas a eles se baseiam no imaginário do crime, da subversão e de hábitos moralmente condenáveis ou criminosos como a pedofilia e o incesto. Tais representações visavam simultaneamente ativar o conservadorismo moral da população e disseminar o medo por sujeitos considerados vis e degenerados, alcançando grande repercussão através de fakes news disseminadas por aplicativos de celular.

Duas imagens do então candidato à presidência Jair Bolsonaro tornam-se emblemáticas deste período. Na primeira, Bolsonaro empunha um tripé de câmera para simular uma arma de fogo durante um discurso público, enquanto pronuncia suas suas palavras de ordem: "Vamos fuzilar a petralhada!". Na segunda imagem, o então candidato pega uma criança no colo durante discurso em outro palanque e, com as mãos, passa a ensiná-la a imitar uma arma com os dedos, gesto que se tornara símbolo de sua campanha. A inocência da criança emulando uma arma no colo de um político que prega, de forma não velada, políticas de guerra e extermínio se torna sintomática da ideologia securitária que unifica a nova direita brasileira em torno de pautas belicistas e punitivistas no tocante à segurança pública, mas também do modo de conceber a relação com as formas de alteridade representadas por oponentes políticos ligados à esquerda.

Fotografias 8 e 9 – Jair Bolsonaro empenhando gestos bélicos durante campanha.

Fonte – procurar.

É neste contexto de práticas políticas que a produção audiovisual de Arthur do Val sugere que pensemos o conceito de imagem securitária. A categoria diz respeito à experiência de imagens associadas a "um regime de produção de subjetividades binárias e antagônicas" (TELES, 2018, p. 66), determinada pelo conflito com uma forma de alteridade vista como um inimigo a ser combatido. Sua principal diretriz é a exclusão do outro, relacionando-se a afetos como ódio e medo. A imagem securitária surge a partir de um gesto de hostilidade em relação aos sujeitos filmados. Hostilidade de quem filma e administra a violência sobre as personagens a partir de sua distribuição pelos mecanismos de produção simbólica do aparato audiovisual. No caso de Arthur do Val, por exemplo, podemos identificar uma hostilidade que se manifesta através da própria câmera. O equipamento é usado, através de suas propriedades intangíveis, como um instrumento de combate voltado contra as próprias pessoas que figuram em cena. A violência desempenhada pela câmera serve para constranger, intimidar, coagir, ridicularizar, flagrar atitudes que podem ser tidas como condenáveis, denunciar, expor contradições. Ou simplesmente produzir representações que mobilizem sentimentos de animosidade por parte de quem assiste.

A câmera abandona um vínculo de aliada da pessoa que está sendo filmada e passa a se comportar como oponente. Ela deixa de ser acolhedora e passa a determinar uma produção de imagens voltadas para o propósito de serem usadas contra próprias as pessoas que nelas aparecem. Logo, imagens em que as personagens não teriam, em princípio, interesse em que existissem ou de se ver representadas nelas. Deste fato decorre serem imagens com uma alta propensão à ruptura, ou seja, imagens que tendem a expulsar da cena os próprios objetos da representação. Extensão de quem a manuseia, a câmera atua para conquistar um território, que no fundo é representado pela cena que ela mesma institui. Ela busca exercer seu poder sobre aquele recorte espacial, confrontando as pessoas à sua frente com o propósito de demarcar seu domínio sobre o terreno e subjugar o oponente. De uma forma ou de outra, o que está em jogo é a disputa de poder envolvendo os corpos e as posições discursivas. Empenhando o máximo de força para esses fins, poderíamos dizer que a imagem securitária adquire *função bélica*, pois reduz sujeitos à condição de alvos a serem combatidos.

1.1 A imagem securitária

O videasta do MBL Arthur do Val se vale do fato de ser ele mesmo um sujeito comum e desconhecido para produzir empatia e identificação com o público da internet. Quem assiste a seus vídeos acompanha os passos de um cidadão ordinário – e não um político profissional – que ousa desafiar os oponentes em seu próprio território. Os internautas podem passar a ver no videoativista "um dos seus" que, num ato de coragem, resolveu sair da cadeira para enfrentar a "petralhada". A presença corporal do videasta no *locus* das passeatas visa a produzir um efeito de realidade que se reivindica como uma verdade inconteste, empregando a câmera como uma testemunha indicial de fatos. A ideia de confronto se torna explícita: uma câmera que ataca e defende. No caso de Arthur do Val, é com a militância de esquerda que o videasta assume contatos corporais belicosos. Um corpo-a-corpo em que o equipamento de filmagem assume rapidamente o estatuto de arma. No *vídeo MTST – Acampamento Paulista* (Do Val, 2017)[4], com 2,5 milhões de visualizações, é emblemático o momento em que a presença do videasta, depois de investidas provocativas contra os ocupantes, é cercado por militantes de esquerda que também passam a empunhar câmeras voltadas contra ele.

A batalha midiática se trava com corpos literalmente munidos de dispositivos de mídia, a disputa é pelo sentido da representação, mas também pela ocupação do espaço. O objetivo é produzir imagens que sirvam à depreciação do oponente, ao mesmo tempo em que se busca obstruir a própria capacidade do mesmo de continuar filmando. Não raro, a câmera de Arthur do Val é

4 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W5TjIRqJsj4>, último acesso em 25.03.2019

atacada por mãos que tentam encobrir a objetiva, quando não arrancar o equipamento do videasta. A imagem interrompida pelo gesto brusco de interposição da câmera se torna recorrente, imagem trépida, formas indiscerníveis em rastros de movimentos borrados, som abafado de impacto e vozerio exaltado.

Fig. 7 e 8 – Arthur do Val cercado de câmeras e em disputa pelo controle do equipamento.

Fonte: Canal de Youtube Mamaefalei.

No vídeo *Manifestação Depoimento Lula – Curitiba* (Do Val, 2017)[5], que contabiliza 1,4 milhão de acessos, o videasta segue um protocolo de procedimentos que, à maneira de um roteiro, objetivam criar representações pré-determinadas sobre a militância de esquerda. Primeiramente, entrevista pessoas vestidas de vermelho, boné da CUT, fazendo-lhes pergunta sobre como chegaram até ali. As respostas apontam para ônibus fretados, passagens pagas pela organização. Este é o primeiro indício que comprova sua tese sobre a manifestação: as pessoas não se engajaram espontaneamente por acreditarem naquele movimento ("Eu vim de graça!", era um dos slogans favoritos dos atos pró-impeachment), mas teriam sido usadas como massa de manobra por entidades sindicais com interesses escusos.

A segunda etapa consiste em demonstrar o desconhecimento sobre os próprios motivos da ação. Perguntas sobre as acusações que recaem sobre o ex-presidente Lula obtêm respostas genéricas sobre sua presumida inocência. Do Val insiste em elaborar questões sobre o caráter preciso das acusações contra Lula, mas as respostas continuam evasivas. Instalado o desconforto entre as pessoas filmadas, que começam a se afastar ou a se recusar a dar entrevistas, Do Val parte para uma atitude mais explicitamente ofensiva, acusando a militância de despreparo ou de incapacidade de "dialogar com a diferença". Ou seja, depois de causar constrangimento, o objetivo passa a ser o de provocar irritação e raiva entre as pessoas filmadas, incitando reações agressivas contra si mesmo. O clímax é atingido quando a animosidade resulta em ataques que obrigam do Val a fugir em meio a socos, chutes e ofensas verbais realizados pela militância de esquerda.

5 Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=Sls_T-bb3Gc>, último acesso em 25.03.2019.

Adil Lepre enxerga uma aproximação entre os efeitos produzidos pelos vídeos de Arthur do Val e o cinema de atrações, propondo que os enxerguemos através de categorias de espectatorialidade semelhantes. No cinema de atrações, argumenta Lepre, a figura do espectador é instituída a partir de um comportamento explicitamente demarcado do aparato cinematográfico que se move em função de uma orquestração de corpos na tela voltados de maneira deliberada para a própria câmera – e para o espectador, sendo o olhar de quem assiste diretamente interpelado pelas imagens. Tal modelo, inspirado na "montagem de atrações" de Sergei Eisenstein, "não esconde os vínculos sensacionalistas que a formulação original do russo empregava ao conceito", buscando "engajar emocionalmente o espectador – através de choques e ações corporais sensacionais – para direcioná-lo a uma dada orientação ideológica". Nos vídeos de "Mamaefalei", o diálogo com a lógica das atrações se faz notar por exemplo no emprego exaustivo de repetições e câmeras lentas, recursos que parecem

> mostrar a ação várias vezes a fim de reiterar no espectador a sensação de o quanto é inacreditável o que se mostra – que se sustenta na força espetacular do sensacionalismo. Argumentamos que este sensacionalismo (fazer ver excessivamente) tem um uso político intenso no audiovisual na internet, pois a partir da captura do espectador traduz a complexidade dos conflitos políticos e ideológicos em chaves de moralidade simples e julgamento imediato. (LEPRE, 2018).

Ao excesso de cortes, repetições e câmeras lentas se soma um vasto repertório de efeitos sonoros cartunescos e emoticons. Uma estética de *memes* que elimina as possibilidades de se enxergar relevo nas representações da militância de esquerda, criando uma dificuldade de engajamento com as pessoas filmadas, reduzindo-as a objeto de chacota. O engajamento se dá exclusivamente com o videomaker, que olha para a câmera o tempo inteiro e troca expressões de cumplicidade através de sorrisos, piscadas de olhos e franzimento da testa. Não há espaço para empatia com as pessoas filmadas, elas estão ali unicamente para serem desmoralizados e servirem de piada. O internauta-espectador passa a aderir às representações farsescas através do gozo especular de assistir à derrota das personagens. A eficácia das performances filmadas de Arhur aparece especialmente quando os militantes de esquerda, irritados com as bravatas, partem para tentar impedir os registros. A estratégia de deliberadamente insuflar a raiva dos interlocutores a fim de provocar os atos de violência encerra o arco narrativo da maioria dos vídeos. O cinegrafista oferece seu corpo a uma espécie de martírio programado e desejado, tornando-se testemunha disposta a se deixar imolar para provar a suposta agressividade e incapacidade de diálogo dos "esquerdopatas".

O gesto de Arthur do Val, ao espetacularizar procedimentos que sinalizam para elementos de opacidade, como por exemplo a revelação dos equipamentos de filmagem e sua própria exposição

enquanto sujeito interpelador, atribui visibilidade ao aparato enunciador com o único propósito de, ao final, submetê-lo à destruição pela fúria por ele mesmo mobilizada em seus entrevistados. O videasta dá sinais de que se prepara previamente para as abordagens estudando os temas relacionados aos atos a fim de preparar perguntas, aparentemente óbvias, mas articuladas em tom incisivo, semi-inquisitorial e sem qualquer espaço para acolhimento e preparo por parte dos entrevistados. Dessa forma, ele introduz uma assimetria planejada para acuar os sujeitos filmados, fazendo-os reagir com agressividade contra um protocolo de filmagem que disfarça a violência que ele próprio produz sobre o outro. O estratagema só pode ser implementado em função da própria condição emocional e corporal dos sujeitos que ele interpela. Implicados pela situação de protesto, ato mobilizador de fortes vetores emocionais e passionais, ou num momento de descanso durante uma ocupação, os sujeitos filmados por do Val são apanhados de surpresa por alguém que cuidadosamente planejou a ofensiva, aplicando, como já dissemos, um protocolo de intervenção que segue ações roteirizadas.

O fato de do Val, através da revelação de seus próprios mecanismos de filmagem, se tornar alvo de uma situação de violência que ele mesmo provocou e que deseja deliberadamente que se volte contra ele pode ser visto como a instituição de uma mise en scène capaz de criar um pacto de cinismo com o espectador. O mesmo passa a endossar o cultivo da dupla identificação do videasta, simultaneamente agressor e vítima. O cinismo é apontado por Vladimir Safatle como um “ato de fala de duplo nível”, que tira sua “força performativa da distinção entre a literalidade do enunciado e o sentido presente no nível da enunciação”. Ele se diferencia da ironia que, embora também articulada pelo duplo nível, enuncia um “sentido real que é oposto ao sentido aparente”, mas procurando explicitar essa inadequação. Logo, ao invés de agir por “mascaramento”, a ironia interpela o interlocutor a perceber a distorção entre o “enunciado e a enunciação”. Já o cinismo sugere uma “desafecção”, que se traduz em termos de uma “indiferença absoluta em relação aos objetos”. Sintoma de uma época na qual o poder não teme mais “a crítica que desvela o mecanismo ideológico” pois aprendeu a rir de si mesmo, o espírito cínico age permitindo ao poder “revelar o segredo de seu funcionamento e continuar a funcionar como tal” (ZIZEK apud SAFATLE, 2008, p. 69).

Fotografias 9 e 10 – Arthur do Val sorri enquanto é agredido ou hostilizado por manifestantes

Fonte: Canal de Youtube Mamaefalei, último acesso em 25.03.2019.

Os cortes excessivos que produz na edição, as câmeras lentas, as repetições, as intervenções de emoticons e memes na montagem, os efeitos sonoros, o flagrante fato de usar uma segunda câmera, modelo Go-Pro, acoplada ao corpo a fim de registrar as agressões que sabe que vai sofrer, mas, principalmente, o sorriso que não consegue disfarçar a cada vez que é hostilizado, são elementos que confirmam a instituição de uma cumplicidade cínica entre do Val e os espectadores. Ambos se comprazem em atestar a eficácia de uma armadilha audiovisual em que o videasta e o aparato de câmeras se tornam vítimas de uma revolta destrutiva que eles mesmo desencadearam. Se como aponta Safatle, a obsolescência do mascaramento ideológico que permite ao poder rir de si mesmo também é responsável pela "aceitação tácita de que a força prescinde de toda necessidade real de justificação", a aliança cínica de do Val com seus espectadores acaba tendo também como alvo o próprio dispositivo documentário, reduzido a uma "pegadinha", deslegitimado enquanto vetor de acesso à alteridade, pois a alteridade já não importa, foi reduzida a mero objeto de escárnio.

> O cinismo pode ser visto como uma certa enunciação da verdade, mas uma enunciação que anula a força perlocucionária que poderíamos esperar deste ato de fala. Na verdade, o desafio do cinismo consistiria em compreender atos de fala nos quais a enunciação da verdade anula a força perlocucionária da própria enunciação. (…) Não há, no cinismo, operação alguma de mascaramento das intenções no nível da enunciação. Ao contrário, mesmo que haja clivagens entre a literalidade do enunciado e a posição da enunciação, essa clivagem é, tal como na ironia, claramente posta diante do Outro. Assim como na ironia, no cinismo o Outro percebe que o sujeito não está lá para onde seu dito aponta. (SAFATLE, 2008, p. 71).

A eliminação da alteridade enquanto sujeito de interlocução se torna portanto uma característica central à categoria da imagem securitária. Neste sentido, sua observação no quadro das práticas do fazer documental revela uma inadequação com os conceitos elementares de ética. Instrumentalizada para o fim de combate a inimigos, a imagem securitária se torna passível de aplicação no campo documental em narrativas filiadas ao formato da propaganda, onde a dimensão da disputa política admite a flexibilização de uma normatividade ética usualmente evocada no

sentido de restringir o poder do documentarista sobre os sujeitos filmados, assegurando-lhes um quadro em que sejam considerados em sua subjetividade, autonomia e direitos.

Por ética, Fernão Pessoa Ramos entende um conjunto de valores, coerentes entre si, que fornece a visão de mundo que sustenta a valoração da intervenção do sujeito no mundo histórico. Segundo o autor, a ética compõe "o horizonte a partir do qual o cineasta e espectador debatem-se e estabelecem sua interação, na experiência da imagem-câmera/som conforme constituída no corpo-a-corpo com o mundo, na circunstância da tomada" (RAMOS, 2008, p. 33). A ética do documentário, afirma Ramos, não é algo estático, que pode ser definido dentro de um panorama valorativo, mas se estabelece a partir de um modo de enunciar que varia em pelo menos quatro grandes formações do século 20. São elas: a ética educativa (ligada à voz do saber), a ética da imparcialidade (associada ao cinema direto americano e seu princípio observacional), a ética interativa (que admite e assume a intervenção do documentarista e equipe no mundo) e, finalmente, a ética modesta (fundada numa retração do campo do saber à própria experiência do documentarista, como por exemplo nos filmes em primeira pessoa) (idem, p. 35 a 39).

Ramos insiste na necessidade de frisar a dimensão histórica que incide sobre a própria posição do sujeito que enuncia, afirmando que, por exemplo, a ética que norteou Robert Flaherty a realizar *Man of Aran* (FLAHERTY, 1934) poderia encontrar dissonância com pressupostos éticos hoje dominantes, em que temos mais dificuldade em aceitar encenações demasiadamente controladas por quem filma. De seu lado, Bill Nichols estima que a ética existe para regular a conduta dos grupos nos assuntos em que regras inflexíveis, ou leis, não bastam. Como exemplo, ele se pergunta se deveria Jean Rouch ter advertido os membros da tribo hausa, filmados durante cerimônia de possessão em *Os mestres loucos* (ROUCH, 1955), de que suas atitudes poderiam parecer "bizarras", senão "bárbaras", àqueles que não estivessem familiarizados com seus costumes e práticas, a despeito da interpretação que a voz-over proporciona (NICHOLS, 2008, p. 35).

O autor é particularmente sensível aos "efeitos imprevisíveis que um documentário pode ter sobre os que estão representados nele" e afirma que as questões éticas se impõem justamente para tentar minimizar esses efeitos. "A ética torna-se uma medida de como as negociações sobre a natureza da relação entre o cineasta e seu tema tem consequências tanto para os que estão representados no filme como para os espectadores" (idem, p. 36). Nichols propõe o princípio do "consentimento informado" como forma de o cineasta lidar com essas questões. Embasado na antropologia, na sociologia, na experimentação médica e em outros campos, o "consentimento informado" sugere que "se deve falar aos participantes de um estudo das possíveis consequências de sua participação", mas o próprio autor admite que há casos em que esse pacto torna-se insuficiente.

“Até que ponto o cineasta pode revelar honestamente suas intenções ou prever os efeitos reais de um filme?” ou “que obrigação tem os documentaristas com as pessoas que são tema de seus filmes, no que diz respeito ao público ou à própria concepção de verdade?” são questões que Nichols coloca (idem, p. 37).

João Moreira Salles também demonstra atenção ao fato de que a “pessoa filmada possui uma vida independente do filme” (2004, p.12), o que remete diretamente à ideia do personagem de um documentário como ator ou atriz social. Essa compreensão sinaliza para o fato de que as personagens estão em cena para representar suas próprias vidas, a partir da mediação operada pela equipe e pelas circunstâncias da filmagem. Significa que elas estão depositando ali suas vivências e que aquelas imagens gravadas terão consequências diretas sobre sua existência quando o filme estiver pronto e lançado. O fato de eventualmente aparecerem em situações depreciativas ou que lhes causem algum constrangimento não é algo isolado de sua história, pois a exposição causará transformações na forma como as outras pessoas a vêm, o que afetará diretamente suas vidas.

A centralidade dessa preocupação leva Salles a formular uma definição de documentário pautada pela preponderância da questão ética:

> Observada a presença de certa estrutura narrativa, será documentário todo filme em que o diretor tiver uma obrigação ética com seu personagem. A natureza da estrutura nos diferencia de outros discursos não-ficcionais, como o jornalismo, por exemplo. E a responsabilidade ética nos afasta da ficção (SALLES, 2004, p. 12).

Ao eleger essa abordagem como definidora do documentário, o autor e realizador demonstra preocupação central com o que seriam abusos cometidos por diretores(as) movidos(as) por pretensões políticas em suas práticas. Cético em relação ao uso político do documentário como “instrumento importante de transformação social”, o autor preconiza que seria preciso abandonar a ideia de que o documentário tem “utilidades” pois a crença de que ele pode “desempenhar um papel social, político ou pedagógico” estaria na origem dos deslizes éticos cometidos por documentaristas. “Diante de eventuais conquistas no atacado, justificamos os pequenos pecados do varejo – mostrar esse menino cheirando cola, essa senhora comendo restos de lixo, esse homem chorando o filho morto” (SALLES, 2004, p. 13). O argumento é encerrado com uma proibição categórica que impõe um delimitador claro às relações entre quem filma e quem é filmado(a): “Meu argumento é que não conseguimos definir o gênero pelos seus deveres para fora, mas por suas obrigações para dentro. Não é o que se pode fazer com o mundo. É o que não se pode fazer com o personagem” (Idem, p. 14).

Alan Rosenthal faz coro à preocupação com as personagens: “A questão essencial é de como documentaristas podem tratar as pessoas no filme de maneira a evitar explorá-las ou causar sofrimento desnecessário” (1988, p. 245). Essa concepção acrescenta ao risco de possíveis impactos negativos às pessoas filmadas o fato de documentaristas obterem benefícios com as imagens filmadas, o que pode gerar uma situação de “exploração”. Os benefícios podem ser de ordem financeira – embora raramente aconteçam e quando existem, são bem menos expressivos que as somas mobilizadas pelo cinema ficcional – mas se referem também à própria ideia de “carreira” do documentarista, um percurso profissional que ele ou ela tendem a valorizar a cada novo filme. A circulação por espaços de prestígio (festivais, televisão etc) angariam dividendos os mais diversos para quem realiza as obras: visibilidade e fala, convites para eventos, contatos, contratos, parcerias etc. E o que ganham as personagens com esta circulação? Os benefícios se traduzem de forma equânime para quem filma e quem é filmado? Existiria uma forma de equacionar os riscos e benefícios de maneira a implementar paridade nas situações de filmagem?

No caso de Arthur do Val, os benefícios vão todos para ele próprio, enquanto o prejuízos são atribuídos unicamente aos sujeitos filmados. Essa disparidade faz com que a cena, enquanto espaço de partilha e trocas entre quem filma e quem é filmado, se torne inviável dentro de registros ligados ao modo securitário da imagem. Ao situarmos a ética no documentário como um conjunto de preocupações que dizem respeito à responsabilidade que o(a) documentarista assume para com o sujeito filmado no que diz respeito às representações que são feitas dele, podemos atribuir a ela o papel de fiadora de relações que determinam as possibilidades de existência da cena. Logo, ela ocupa um lugar central para a instituição do pacto documental. O mesmo é descrito por Jean-Louis Comolli (2008) a partir de sua diferenciação com um contrato envolvendo atores e atrizes profissionais de filmes de ficção tradicionais. No documentário, a dramaturgia diz respeito à vida cotidiana das próprias pessoas filmadas, que passam a atuar como atores e atrizes sociais. Embora às vezes tácito e constantemente renegociado ao longo do processo, o pacto institui quase sempre uma separação de funções e possibilidades hierarquicamente distribuída entre quem filma e quem é filmado. Neste sentido, ele exige uma série de cuidados da parte dos documentaristas no sentido de assegurar condições dignas e adequadas às demandas das pessoas filmadas.

Seria preciso refletir, então, sobre o que move as pessoas a participar de um documentário. Quais são interesses em estar naquele processo e o que as leva se engajar nos filmes, considerando que eles que envolvem aspectos capitais de suas vidas (suas histórias, emoções, intimidade e conflitos expressos em imagens) e nos quais elas são a parte hipossuficiente no que diz respeito aos poderes que desempenham na própria representação? Diríamos que há duas forças fundamentais

que levam a essa adesão, a primeira representada pelo *desejo* e a segunda, pela *confiança*. O documentarista brasileiro Eduardo Coutinho comenta a ideia do desejo nos seguintes termos:

> Alguém disse assim: você tem que se servir do desejo do outro para que haja filme. Isso porque, na verdade, a negociação que ocorre antes, durante e depois da filmagem, mas sobretudo durante, é uma negociação de desejos. Uma pessoa pode querer me contar histórias que me interessam ou não, e de repente confluem os desejos. E, quando isso conflui é algo maravilhoso, acontece realmente alguma coisa. (…) De repente, a pessoa sente que tem um olhar desejoso para ela. (COUTINHO, 2005, p. 132).

Comolli, que também é documentarista, possui a mesma intuição a respeito da convergência que precisa se dar entre quem filma e quem é filmado(a) para que se estabeleça a cena. Ele se refere a um "tipo de consciência difusa, que circula, de que há filme no ar" para designar o que ele chama de "desejo de filme" (2008, p. 53). Trata-se de um "desejo do outro lado, no real, no outro como aquele que pode ser sujeito do filme". Só podemos filmar "aqueles que se dispõem a isso, que se entregam por meio de um dispositivo que eles propõem e pelo qual eles seriam também – ou primordialmente – responsáveis" (idem, p. 54).

Mas o desejo só pode gerar engajamento no documentário se for avalizado por uma relação de confiança. Ato de entrega ao outro, a participação num filme documental exige das pessoas filmadas que possam confiar nos documentaristas, a fim de se sentirem seguras, acolhidas e amparadas. Elas precisam acreditar que o realizador ou realizadora tem compromisso com seu bem-estar, sua integridade, seus desejos. E que estará disposta a tomar decisões que considerem esses aspectos como centrais nos momentos de edição, circulação, comercialização e debates dos filmes. Apenas uma relação de confiança é capaz de assegurar uma administração dos riscos e benefícios que considerem as pessoas filmadas já que as mesmas não estarão presentes – nem tampouco terão poder – sobre a maioria das ações que serão encaminhadas ao longo da existência do documentário.

Através dos vídeos de Arthur do Val, observamos que a imagem securitária age a partir da ruptura da ética da responsabilidade, determinando a falta de confiança, que por sua vez se liga à eliminação do desejo de participar de cenas que acabam por se tornar inviáveis. A lógica deixa de ser a do acolhimento e se torna a da hostilidade, da exclusão a partir da eliminação de qualquer fator de engajamento ou reconhecimento. Às investidas do videasta, cujo propósito de produzir representações contrárias aos próprios militantes vai aos poucos se tornando evidente, as personagens só podem reagir com a recusa de continuar participando do vídeo ou através do revide à hostilidade na forma de agressões dirigidas ao realizador.

A estratégia do MBL, via Arthur do Val, vai no sentido de deslegitimar e criminalizar movimentos sociais com imagens de inimigos que passam a ser vistos como pessoas espúrias e

indignas da vida em sociedade. Inimigos que, no quadro da disputa política, precisando ser contidos, proscritos, eliminados. Uma lógica que não é nova, pois sistematicamente empregada pelos poderes para subjugar as populações subalternizadas ao negar-lhes reconhecimento e, logo, existência. O projeto de produção do inimigo opera a partir da oposição imposta por uma diferenciação radical. O outro é reduzido a uma caricatura ameaçadora e imoral. Deixa de ser alguém com quem se possa ter trocas para se tornar um ser abjeto. Num jogo passional de produção de significado, a cada conceito negativo atribuído ao outro, arregimenta-se, por contraste, uma virtude para si mesmo. Como num reflexo invertido, o sujeito se torna o avesso das personagens que desqualifica: quanto mais deletéria parecer a representação do outro, mais virtuosa se pretende a imagem de si próprio.

Tal dinâmica é situada por Judith Butler na observação dos limites do juízo. Para a autora, se existem situações éticas e legais em que juízos sobre o outro são necessários, a formulação e emissão de tais juízos dificilmente poderiam caracterizar cenas de reconhecimento. Na verdade, afirma Butler, "o reconhecimento muitas vezes nos obriga a suspender o juízo para podermos apreender o outro". Somente através dessa suspensão seríamos capazes de nos relacionarmos com a alteridade de modo a nos sentirmos efetivamente interpelados por ela. É a partir dessa interpelação que alcançamos a possibilidade de nos situarmos, enquanto sujeitos, segundo uma perspectiva de identificarmos nossas próprias zonas de opacidade. A condenação se torna o modo pelo qual estabelecemos o outro como irreconhecível ou "rejeitamos algum aspecto de nós mesmos que depositamos no outro, que depois condenamos" (BUTLER, 2017, p. 65). Assim, o ato de julgar o outro, próprio dos atributos da imagem securitária, surge como um recurso de exclusão não só do outro enquanto alteridade plenamente indeterminável como também do próprio sujeito, reduzido a uma fantasia de si e alheia a sua própria impossibilidade de determinação.

De manifestação comum em situações de conflito e guerra, a imagem securitária pode ser vista como responsável por uma noção de sujeito que busca se definir como "permanentemente protegido contra invasões e radicalmente invulnerável a ataques". Butler cita como exemplo os padrões estabelecidos pela propagação dos nacionalismos, que são produzidos e mantidos, em parte, por meio de poderosas formas de mídia, aglutinando poder a esta noção de sujeito através da forma pela qual consegue "transformar a própria capacidade de destruição do sujeito em algo *justo*, e sua própria destrutibilidade em algo *impensável*" (idem, p. 77, grifos da autora). Em termos psicanalíticos, esses quadros dizem respeito aos conceitos de narcisismo e de projeção. O primeiro está ligado ao amor por si próprio, ao ato de tomar-se como modelo ideal. Já o segundo corresponde ao gesto de atribuir ao outro os defeitos que o sujeito não pode assumir para si, pois macularíam o

modelo. Maria Aparecida Silva Bento observa que estas dinâmicas fazem parte do desenvolvimento de cada indivíduo, mas podem contribuir também para o surgimento do "ódio narcísico", que se refere a uma forma de defesa primitiva frente a "tudo o que possa representar uma ameaça à autopreservação egóica". Para a autora, o ódio narcísico é responsável pela aparição de quadros de racismo:

> Representar o outro como arauto do mal serviu de pretexto para ações racistas em diferentes partes do mundo. A agressividade pôde ser dirigida contra esse inimigo comum (a outra raça), sentida como ameaça, ainda que na maioria dos lugares ela não tivesse nenhum poder. Os sujeitos perdem a capacidade de discernir entre o que é deles e o que é alheio, e então tudo vira falsa-projeção, exterioridade. Sob a pressão do superego, o ego projeta no mundo exterior, como intenções más, os impulsos agressivos que provêm do id e que, por causa de sua força, constituem uma ameaça para ele próprio. Ao projetar os impulsos consegue livrar-se deles e, ao mesmo tempo, reagir a eles, como algo que pertence ao mundo exterior. É um tipo de paranóia que caracteriza freqüentemente quem está no poder e tem medo de perder seus privilégios. Assim, projeta seu medo e se transforma em caçador de cabeças. (BENTO, 2014, p. 18).

O ódio é situado, portanto, como uma estratégia de proteção frente a sujeitos considerados ameaçadores, mesmo que essa ameaça seja irreal, fruto de projeções psíquicas do próprio ego. A forma como o afeto do ódio circulou e insuflou o movimento de articulação política da nova direita no Brasil se manifesta na performatividade da "mitagem", que encontra seu representante ideal no campo do audiovisual na produção de Arthur do Val voltada contra militantes de esquerda. Tal grupo, associado à criminalidade, à perversão sexual, ao desvio das normas e à ameaça representada pelas diferenças, se torna objeto de projeção de afetos que se voltam para sua destruição. "Vamos acabar com todos os ativismos", afirmou Jair Bolsonaro numa live de Facebook pouco antes de ser eleito presidente do Brasil. O projeto é de eliminação da alteridade e sua forma de implementação no plano imagético se dá pelo modo securitário.

Christian Dunker argumenta que o sentimento de insegurança é frequentemente capturado por projetos políticos de viés autoritário determinados pela negação da alteridade. "Se nos sentimos inseguros, é porque há um objeto intrusivo entre nós, potencialmente violento, e, portanto, fica justificada nossa atitude violentamente 'preventiva' contra negros, nordestinos, homossexuais e todos esses outros que vem lá de 'fora' de nossa antes harmoniosa cidade para alterar nossa ordem social" (DUNKER, 2015, p. 103). O "objeto intrusivo", aponta o autor, é construído para ser visto como culpado por violar um pacto social antes tido como harmonioso. Ele revela a nostalgia de um passado idealizado, em que as relações se davam em termos amigáveis e construtivos, livres de interferência do objeto tido como perigoso. O intruso se torna então uma ameaça contra a felicidade, a família, a moral e o próprio modo de vida. Neste sentido, ele age para justificar qualquer atitude violenta contra inimigos criados para aumentar a "força de coesão e de identidade" no interior de um grupo auto-instituído como norma.

> Essa convergência de nosso sofrimento para um único ponto, um único bode expiatório, seja a esquerda patológica, sejam os homossexuais, os políticos corruptos, os negros ou os pobres, realiza uma espécie de sutura que veste e constrói um objeto imaginário, que nos acalma porque localiza todo o perigo em um mesmo lugar. Como se assim pudéssemos nos defender melhor dele. Esse objeto é o que Lacan chamou de objeto-a, e sua função é condensar tudo aquilo que é insuportável em nós mesmos. Por meio dele, nosso sentimento de insegurança social é projetado para fora, nossa sexualidade intolerável é alocada nos outros 'problemáticos', nosso sentimento de irrelevância é convertido na sensação mentirosa de que estamos fazendo um grande ato de transformação, nossas pequenas corrupções são 'esquecidas' em nome da construção de um grande corruptor (que são sempre os outros). (DUNKER, 2015, p. 104).

A imagem securitária se institui como protocolo de higienização de formas de vida consideradas impróprias e indesejadas. Ela surge como aparato de defesa de uma sociedade entendida como "corpo tendencialmente paranoico", segundo palavras de Vladimir Safatle. Tal corpo se constitui como preso a uma lógica que deve se "imunizar contra toda violência que coloca em risco o princípio unitário da vida social". Enquanto tal, essa modalidade de imagem se estrutura sobre a "perpetuação funcional de um estado potencial de insegurança absoluta vinda não apenas do risco exterior, mas da violência imanente da relação entre indivíduos" (SAFATLE, 2010, p. 24). Neste sentido, é preciso observar a imagem securitária como responsável pela produção e circulação de afetos que se voltam para justificar e aplicar doutrinas políticas autoritárias e fortemente propensas à implementação de dispositivos voltados à eliminação do outro. Situada neste quadro, a definição do modo securitário na imagem enseja a perceção de sua função na sociedade percebida como um "circuito de afetos". Em tal concepção de sociedade, reside a compreensão, defendida por Safatle, de que a constituição de vínculos políticos é "indissociável da capacidade de ser afetado, de ser sensivelmente afetado, de entrar em um regime sensível de *aisthesis*".

> As metáforas do corpo político não descrevem apenas uma procura de coesão social orgânica. Elas também indicam a natureza do regime de afecção que sustenta adesões sociais. Há certa afecções orgânicas, e não 'deliberações racionais', que nos fazem agir socialmente de determinada forma. Pois um corpo não é apenas o espaço no qual as afecções são produzidas, ele também é produto de afecções. As afecções constroem o corpo em sua geografia, em suas regiões de intensidade, em sua responsividade. (SAFATLE, 2010, p. 23).

A evocação, por Safatle, da teoria de Estado de Thomas Hobbes é fundamental para pensarmos o estatuto da imagem securitária e a variabilidade de situações em que se torna passível de aplicação. O pensamento de Hobbes atribui ao afeto do medo um lugar central para as condições de emergência de um poder estatal capaz de regular a relação entre indivíduos que tenderia, por sua natureza intrínseca, a uma dinâmica permanente de aniquilação mútua. A saída do estado de natureza, observa Safatle, caracterizado pelo "conflito perpétuo entre interesses concorrenciais", se daria pela "internalização de um 'temor respeitoso' constantemente reiterado e produzido pela força de lei de um poder soberano" (2010, p. 55). Segundo tal a lógica, a impossibilidade de "bens comuns" é movida pelo "desejo excessivo no seio dos indivíduos", que aparece para Hobbes não

apenas através do egoísmo ilimitado, mas também "através da cobiça em relação ao que faz o outro gozar". "Contra a destrutividade amedrontadora desse excesso que coloca os indivíduos em perpétuo movimento", dispõe Safatle, "fazendo-os desejar o objeto do desejo do outro, levando-os facilmente à morte violenta, faz-se necessário o governo" (idem, p. 56).

Como surge para limitar a violência, atendendo a uma demanda de sociabilidade que responda ao medo que uns tem dos outros, o próprio governo precisa, de seu lado, atuar também como potencial gerador de medo nos indivíduos a fim de subordiná-los a sua autoridade. Logo, as condições mesmas de existência do governo, segundo o pensamento hobbesiano, estão ligadas à possibilidade de "estabelecer relações de contrato que determinem lugares, obrigações, previsões de comportamento", que passam a ser reguladas pelo medo, cultivado como "afeto instaurador e conservador de relações de autoridade". O medo, continua Safatle, passaria a ter a "força de estabilizar a sociedade, paralisar o movimento e bloquear o excesso de paixões" (idem), gerando um modelo de Estado "de proteção social que se serve de todo poder possível, instaurando um domínio de legalidade própria, neutro em relação a valores e verdade, para realizar sua tarefa sem constrangimento externo algum". Ou seja, um Estado que age como "uma máquina administrativa que desconhece coerções em sua função de assegurar a existência física daqueles que domina e protege. Um Estado construído a partir da dessocialização de todo vínculo comunitário, constituindo-se como o espaço de uma 'relação de não relações'" (idem, p. 59).

> Sendo o Estado nada mais que a "guerra civil constantemente impedida através de uma força insuperável", ele precisa provocar continuamente o sentimento de desamparo, da iminência do estado de guerra, transformando-o imediatamente em medo da vulnerabilidade extrema, para assim legitimar-se como força de amparo fundada na perpetuação de nossa dependência. (SAFATLE, 2010, p. 60).

Para Safatle, o cientista político alemão Carl Schmitt pode ser visto como o mais "consequente dos hobbesianos" quando afirma que ideias como Estado, república, sociedade, classe e ademais soberanias, Estado de direito, absolutismo ou ditadura se tornam "incompreensíveis quando não se sabe quem deve ser, *in concreto*, atingido, combatido, negado e refutado com tal palavra" (SCHMITT, apud SAFATLE, 2010, p. 62, grifo do autor). Trata-se, para usarmos o vocabulário do próprio Schmitt, de definir, através de mecanismos de gestão da vida, quem é "amigo" e quem é "inimigo". A imagem imunitária atua, neste sentido, enquanto um protocolo responsável por produzir essa diferenciação no plano sensível: uma imagem feita e consumida por e entre amigos, sobre e contra inimigos, gerando relações mediadas pelo medo e pelo ódio.

1.2 Vidas não enlutáveis, mortes comemoráveis

A natureza essencialmente "bélica" da imagem securitária pode ser observada pela aproximação a elementos daquilo que Carl Von Clausewitz descreve como características da guerra. No clássico *Da guerra*, o general prussiano formula a célebre frase segundo a qual a "guerra é a continuação da política por outros meios" e propõe que olhemos para o conflito armado como "um duelo em grande escala".

> Inúmeros duelos fazem uma guerra, mas pode ser formada uma imagem dela como um todo, imaginando-se um par de lutadores. Cada um deles tenta, através da força física, obrigar o outro a fazer a sua vontade. O seu propósito imediato é *derrubar* o seu oponente de modo a torná-lo incapaz de oferecer qualquer outra resistência. *A guerra é, portanto, um ato de força para obrigar o nosso inimigo a fazer a nossa vontade*. (CLAUSEWITZ, 1979, p. 75, grifos do autor).

O conceito de inimigo, central para definir a imagem securitária, ocupa um lugar central na obra do cientista político alemão Carl Schmitt por determinar, a partir da oposição com a ideia de "amigo", aquilo que o autor considera como a *essência* mesma do político. Essa caracterização é proposta enquanto especificidade que diferencia o campo político de outras áreas do pensamento e da ação humana. Assim, se no âmbito moral, a diferenciação extrema se dá entre bom e mau; na estética, entre belo e feio; na economia, entre útil e prejudicial; o binômio "amigo-inimigo" serviria ao político como critério simples e autônomo, fornecendo-lhe uma definição conceitual.

A diferenciação proposta por Schmitt institui o conflito como uma categoria capital para a existência de relações políticas, atribuindo à ideia de "inimigo" uma importância definidora. Mas como conceituar o inimigo? Para o autor, não existem características absolutas que lhe possam ser atribuídas no sentido de defini-lo em sua integralidade. Trata-se de um conceito que existe estritamente a partir de sua dimensão relacional, ou seja, na medida em que configura um campo de pertencimento que se opõe ao grupo social formado pelos "amigos", criando um quadro em que a medida da correlação entre as duas partes define os termos de diferenciação de uma para a outra. Schmitt afirma que "o inimigo político não precisa ser moralmente mau, não precisa ser esteticamente feio; ele não tem que se apresentar como concorrente econômico e, talvez, pode até mesmo parecer vantajoso fazer negócios com ele".

> Ele é precisamente o outro, o desconhecido e, para sua essência, basta que ele seja, em um sentido especialmente intenso, existencialmente algo diferente e desconhecido, de modo que, em caso extremo, sejam possíveis conflitos com ele, os quais não podem ser decididos nem através de uma normatização geral empreendida antecipadamente, nem através da sentença de um terceiro "não envolvido" e, destarte, "imparcial". (SCHMITT, 2008, p. 28, grifos do autor).

Não se trata, portanto, de uma categoria definida a partir de valores específicos, ainda que entre as diferentes práticas políticas, seja comum se atribuir ao inimigo juízos como mau ou feio.

Mas o que vem realmente a caracterizar este opositor é a dinâmica relacional que se estabelece com ele. Partindo das oscilações entre "união ou separação, associação ou desassociação", Schmitt deixa claro que, em seu grau mais avançado, a relação com o inimigo pode gerar conflitos onde o que vem a estar em jogo é o risco de "negação do próprio tipo de existência" (idem). Pois, para o autor, o conceito de inimigo precisa ser observado em seu sentido concreto e existencial – e não como metáfora ou símbolo – ele não diz respeito a um concorrente ou um adversário particular com quem se tem desavenças, um oponente privado a quem se odeia por motivos de antipatia. Na concepção aqui postulada, o inimigo é formado por "um conjunto de pessoas em combate ao menos eventualmente", tratando-se, portanto, devido a seu caráter coletivo, de um "inimigo público" e não individual (2008, p. 30).

Ao colocar o inimigo como elemento que representa a possibilidade de "negação do próprio tipo de existência", Schmitt introduz uma escala de gradações para observar do fenômeno a partir de diferentes intensidades. Para o autor, cabe a cada indivíduo ou grupo decidir por si mesmo se a alteridade do estrangeiro, no caso concreto do conflito, representa essa ameaça, precisando enquanto tal ser "repelida e combatida". Não importam quais sejam os motivos que eventualmente levem ao enfrentamento, podendo os mesmos serem de ordem religiosa, moral, econômica etc, o inimigo é *aquele que representa uma ameaça a nossa existência*. O que faz com que a relação com ele possa ser levada a um quadro limite, como a guerra em caso de inimigo externo ou a revolução (guerra civil) em caso de inimigo interno. Em ambas as situações, as escolhas tendem a caminhar para medidas drásticas, encerradas pelas alternativas críticas do *matar* ou *morrer*. Pois ao conceito de inimigo proposto por Schmitt, corresponde necessariamente a eventualidade de um combate que pode se dar através de armas.

O autor define guerra como um combate armado entre unidades políticas organizadas, enquanto guerra civil (revolução) diz respeito a um combate no interior de uma unidade organizada, deixando claro que "arma" se refere a um "meio para a morte física de pessoas". Mais uma vez, ele reforça o princípio de que a ideia de combate – assim como a de "inimigo" – deve ser tomada em sua "originalidade ôntica", ou seja, ela não deve ser vista como "concorrência" ou embate "puramente intelectual" da discussão. Não se trata da "luta simbólica" que, por fim, qualquer pessoa sempre executa de algum modo porque a vida humana é uma "luta" e todo ser humano é um "lutador", mas:

> Os conceitos de amigo e inimigo adquirem seu sentido real pelo fato de que se referem especialmente *à real possibilidade de morte física* e mantêm essa referência. A guerra decorre de inimizade. Ela não precisa ser percebida como algo ideal ou desejável, tendo,

> antes, que permanecer existente como possibilidade real, na medida em que o conceito de inimigo conserva seu sentido. (SCHMITT, 2009, p. 34-35, grifo meu).

Um conceito "dramático" de política, segundo expressão de Habermas, mas que Schmitt apressa-se em desassociar de uma perspectiva eventualmente vista como "belicista", "militarista" ou "imperialista". Não é "como se a existência política não fosse nada mais que guerra sangrenta e toda ação política uma ação militar de combate". De modo algum, afirma o autor, trata-se de conceber a guerra como "objetivo e finalidade" da política, sendo antes o combate o "*pressuposto* sempre existente como real possibilidade" que resulta num comportamento especificamente político (SCHMITT, 2009, p. 36, grifo do autor). Pois as contraposições de ordem religiosa, moral, econômica, étnica ou de qualquer outra categoria só se transformam em contraposições políticas quando são "fortes o suficiente para agrupar os seres humanos efetivamente em amigos e inimigos" (idem, p. 39).

Também partidário da identificação do político com a ideia de inimigo, Julien Freund observa que a guerra sempre se impõe não como um fim em si mesma ou como a finalidade da política, mas enquanto último recurso de uma situação sem saída: "é falso acreditar que o inimigo pertence a uma idade bárbara da humanidade e que o desenvolvimento da civilização se caracterizaria pela substituição da guerra pela paz" (FREUND, 2004, p. 484). O autor afirma que toda atividade humana divide o universo social em duas categorias de relações contrárias e a definição de política estaria ligada a estas oposições, agrupadas de forma geral pelas interposições entre público x privado, comandamento x obediência e amigo x inimigo. Assim como Schmitt, Freund defende que essas categorias não podem ser definidas em si, mas apenas quando postas em relação com suas correspondentes opostas. Pois, "segundo os regimes ou constituições em vigor, os dirigentes serão recrutados em tal camada social mais do que em outra", assim como a caracterização de quem é o inimigo depende da evolução de situações de urgência ou perigo, fazendo com que as posições possam se alternar e que "um antigo inimigo possa virar aliado" e vice-versa (2004, p. 85).

A partir da experiência histórica, Freund localiza a violência e o medo no coração da política, tratando como ingênuas as posturas pacifistas. Para ele, muitas vezes nós não temos autonomia completa para decidir por um combate ou para escolher se desejamos enxergar em outra pessoa ou grupo um inimigo: quando o outro nos trata como inimigo, nós nos tornamos automaticamente inimigos dele, precisando para isso reagir. "Não basta termos razão ou agirmos decentemente para exorcizar o inimigo: ele se impõe a nós por sua vontade própria, sem que o tenhamos escolhido ou desejado", afirma, acrescentando que ninguém pode ser ingênuo de achar

que um país não terá inimigos simplesmente porque não quer, pois isto não depende dele (2004, p. 484).

Sua definição de inimigo aproxima-se da de Schmitt, ressaltando seu caráter coletivo e não individual para a observação da dimensão política. Trata-se:

> do outro que combatemos não enquanto indivíduo ou pessoa particular, mas na medida em que pertence a uma unidade política. Diremos que o inimigo político é composto pelo conjunto dos membros de uma coletividade combatida por outra coletividade em nome de interesses próprios, com a possibilidade em certas condições de uso da violência física. As duas noções características desta definição são por um lado a de coletividade ou melhor de relação entre coletividades e por outro a de violência recíproca, geralmente na forma de luta armada. A inimizade não é portanto uma relação de pessoa a pessoa nem de um indivíduo a uma coletividade, mas apenas de uma coletividade a outra. (FREUND, 2004, p. 491).

A imagem securitária, além de se reportar à ideia de inimigo, guarda também íntima relação com quadros em que Judith Butler situa a ideia de vidas não-enlutáveis. Em seus estudos sobre a ideia de "vidas precárias", Butler realiza uma análise dos "modos culturais de regular as disposições afetivas e éticas por meio de um enquadramento seletivo e diferenciado da violência". Segundo essa perspectiva, devemos examinar a percepção que temos do mundo levando em consideração a maneira como valores socialmente referendados nos impõem a atribuição de diferentes estatutos a formas de vida que merecem ser consideradas como tal em contraponto a outras que não chegam a obter esse reconhecimento. Atentar criticamente para o funcionamento de "organizações sociais e políticas que se desenvolveram historicamente a fim de maximizar a precariedade para alguns e minimizar a precariedade para outros" implicaria por em relevo a "modelagem e a forma social" que tornam algumas vidas "precárias", ou seja, "vidas que dificilmente – ou melhor dizendo, nunca – são reconhecidas como vidas" (BUTLER, 2017, p. 17).

O atributo da "vida" passa a ser debatido a partir de uma perspectiva epistemológica, levando em conta a questão do enquadramento, ou seja, as "molduras" pelas quais apreendemos ou não a vida de outros como "perdida ou lesada". Considerando que os sujeitos são constituídos mediante normas, a autora argumenta eles se inscrevem em ontologias historicamente contingentes, "de modo que nossa própria capacidade de discernir e nomear o 'ser' do sujeito depende de normas que facilitem esse reconhecimento". Mas o problema, para Butler, não é apenas de saber como incluir mais pessoas nas normas existentes, e sim de questionar as próprias normas, problematizando as formas como elas atribuem reconhecimento de forma diferenciada. A pergunta central que ela formula diz respeito ao que poderia ser feito para mudar os próprios termos da condição de ser reconhecido a fim de ampliar a ideia de democracia.

Butler argumenta que nossa vida em sociedade nos torna inter-dependentes uns dos outros: "os corpos estão sempre à mercê de formas de sociabilidade e de ambientes que limitam sua autonomia individual" (BUTLER, 2017, p. 53). Essa relação introduz a ideia de uma precariedade que não seria apenas atributo de determinadas populações mas precisa ser vista como uma condição compartilhada por todas e todos os viventes inscritos em sistemas sociais. Segundo essa concepção, a vida de alguém está sempre nas mãos do outro, tanto de pessoas que conhecemos quanto que não conhecemos. Isso ocorre em função de toda uma rede social que permite a sobrevivência das pessoas e que é articulada a partir de conexões mutuamente complementares de elementos que produzem serviços, desejos, bens materiais e simbólicos, necessidades e satisfações. A autora pode assim concluir que a vida exige apoio e condições possibilitadoras para poder ser uma vida vivível e que afirmar sua precariedade significa reconhecer que a possibilidade de sua manutenção depende, fundamentalmente, das condições sociais e políticas – e não apenas de um impulso interno para viver (idem, p. 40).

Para Butler, a política precisa ser convocada a compreender a precariedade como condição compartilhada, sem o que preserva-se o estatuto de distribuição desigual da riqueza e das maneiras diferenciais de expor determinadas populações, conceitualizadas de um ponto de vista racial e nacional, a uma maior violência. Afinal, é "precisamente porque cada corpo se encontra potencialmente ameaçado por outros corpos que são, por definição, igualmente precários, que se produzem formas de dominação". O que leva à constatação de que, nas condições dos conflitos globais contemporâneos, a condição compartilhada de precariedade conduz não ao reconhecimento recíproco, mas sim a uma exploração específica das populações-alvo, de vidas que não são exatamente vidas, que são consideradas "destrutíveis" e "não passíveis de luto" (BUTLER, 2017, p. 53).

A ideia de luto se torna central no sistema de ideias da autora para referendar uma forma de vida enquanto tal. Pois apenas em condições nas quais a perda tem importância o valor da vida aparece efetivamente. Portanto, "a possibilidade de ser enlutada é um pressuposto para toda vida que importa", sendo que sem esta condição, não há vida, ou, melhor dizendo, "há algo que está vivo, mas que é diferente de uma vida". Trata-se de uma situação que, sem direito ao reconhecimento, não passa de "uma vida que nunca terá sido vivida, que não é preservada por nenhuma consideração, por nenhum testemunho, e que não será enlutada quando perdida" (p. 32).

A autora avalia ainda que os mecanismos de identificação cultivados para criar campos de pertencimentos com base em ideias de nação, território, linguagem e cultura nos vinculam a estas comunidades e nos tornam implicitamente responsáveis por aqueles e aquelas que reconhecemos

como semelhantes a nós. Diante disso, surge a pergunta de qual seria nossa responsabilidade frente àqueles e àquelas que não conhecemos e que desafiam as "normas disponíveis de semelhança". Butler sugere que talvez pertençamos a essas pessoas "de uma forma diferente, e nossa responsabilidade para com elas não resida, de fato, na apreensão de similitudes pré-fabricadas". Ao invés disso, nossa responsabilidade só poderia começar a ser internalizada "por meio de uma reflexão crítica a respeito das normas excludentes de acordo com as quais são constituídos os campos da possibilidade do reconhecimento" – os mesmos que nos levam a lamentar as perdas de determinadas vidas ou a reagir com frieza diante de outras (p.60-61).

Podemos pensar a guerra, afirma a autora, como "algo que divide as populações entre aquelas por quem lamentamos e aquelas por quem não lamentamos" (p. 64). Trata-se de uma forma de distribuir, através da sensibilidade frente à perda, os mesmos pressupostos do binômio schmittiano de "amigo" e "inimigo". Butler sugere que o enquadramento interpretativo mobilizado por esta dicotomia funciona através da diferenciação "entre populações das quais minha vida e minha existência dependem e populações que representam uma ameaça direta à minha vida e à minha existência". O que leva à situação de:

> Quando uma população parece constituir uma ameaça direta à minha vida, seus integrantes não aparecem como "vidas", mas como uma ameaça à vida (uma representação viva que representa a ameaça à vida). (...) Aqueles que matamos não são completamente humanos, não estão de todo vivos, o que significa que não sentimos o mesmo horror e a mesma indignação diante da perda de suas vidas que sentimos com a perda das outras vidas que guardam uma semelhança nacional ou religiosa com a nossa própria. (BUTLER, 2017, p. 69).

Frente às vidas dos inimigos – aquelas pelas quais não nos enlutamos – a autora destaca o sentimento de "uma espécie de aceitação" ou até mesmo de um sentimento de "triunfalismo". Judith Butler evoca Adorno para refletir sobre como a violência praticada em nome da civilização acaba revelando seu próprio caráter bárbaro quando se "justifica" presumindo a sub-humanidade bárbara do outro contra o qual essa violência é perpetrada. Ela usa um exemplo que nos servirá aqui para ampliar os contornos da imagem securitária, revelando-a em outro tipo de manifestação. Butler faz menção à invasão americana no Iraque em 2003, intervenção realizada a pretexto de desmantelar um suposto arsenal de armas de destruição em massa – jamais encontrado – e de levar a democracia ao país árabe. No ano seguinte ao do ataque americano, são divulgadas de mais de cem fotografias em que soldados e soldadas dos EUA praticam tortura com prisioneiros árabes da prisão de Abu Ghraib. As imagens expõem os detentos a diversas formas de humilhação e sofrimento físico imposto por espancamentos e choques elétricos. Um dos aspectos que mais chama a atenção nas imagens é a submissão dos corpos a torturas de cunho sexual.

Butler se pergunta: “as fotos foram tiradas com o intuito de expor os maus-tratos ou para se vangloriar, no espírito do triunfalismo americano?” A autora observa uma dinâmica de conexão entre o fotógrafo, os torturadores e as vítimas que se dá em função de um campo de normatividade instalado pela guerra e onde a tortura se torna algo, aos olhos de seus perpetradores, aceitável e até mesmo necessária. A produção dessas imagens, observadas aqui segundo a caracterização que chamamos de securitária, surge como sintoma de um quadro de produção do inimigo em que sua dignidade precisa ser extirpada até as últimas consequências, subtraindo-lhe os signos de reconhecimento à humanidade.

> Embora os fotógrafos em Abu Ghraib não tivessem autorização do Departamento de Defesa para tirar as fotos, talvez sua perspectiva também possa ser considerada, acertadamente, uma forma de cobertura comprometida. Afinal, sua perspectiva em relação ao chamado inimigo não era idiossincrática, mas compartilhada – e tão amplamente compartilhada, ao que parece, que praticamente não cabia pensar que pudesse haver algo impróprio naquilo. (BUTLER, 2017, p. 126).

As fotografias de Abu Ghraib aparecem como um elemento subjacente à política bélica americana, elemento este que se pretendia manter oculto pela retórica de uma intervenção “humanista” pretensamente voltada para a disseminação de valores democráticos. As imagens, no entanto, escancaram a natureza velada da invasão – embora já evidente para muita gente –, nos permitindo acesso direto ao ethos que movia a ação militar. Pois se a fotografia “não apenas retrata, como também constrói e amplia o acontecimento”, ela se torna “crucial” para a produção dos fatos, sua legilibilidade, sua ilegibilidade e seu “próprio estatuto como realidade”. Ao contribuir para a existência da própria cena, a fotografia coaduna o ideário da intervenção militar demonstrando “sua capacidade de levar a cabo uma completa degradação do suposto inimigo”. “Não só há certo prazer envolvido nas cenas de tortura, algo que devemos considerar, mas também um prazer, ou talvez uma compulsão, envolvido no próprio ato de tirar as fotografias”, expõe Butler (idem, p. 130).

Fotografias 11 e 12 – Soldados e soldadas americanos posam para fotos se vangloriando da tortura e humilhação de inimigos

Fonte: Site da CNN Internacional

Soldados e soldadas sorriem para se vangloriar diante de corpos desnudos, esmagados, humilhados. Vidas que perderam valor, subsistem enquanto objeto de sadismo. Diante de imagens como as de Abu Ghraib, afirma Butler, somos claramente confrontados à evidência de como "as normas de guerra neutralizaram, neste caso, relações moralmente significativas com a violência e condição de violável". Butler nos fornece assim indícios da reversão de sensibilidade que se opera diante da vida de inimigos e é principalmente instituída pelo enquadramento ético de um contexto de guerra. Diante destes quadros, a autora elenca argumentos para que revisitemos a constituição desta rede afetiva a fim de percebermos a "precariedade compartilhada" entre as nossas vidas e as destes outros, sugerindo a emergência de condições de reconhecimento que passem a considerar como enlutáveis também as vida desprovidas de tais atributos pela complexa rede de significações implementada pelas molduras da experiência social.

Relacionada ao conceito de inimigo, a imagem securitária se reporta portanto também a representações de vidas não-enlutáveis. Ela age sobre a percepção coletiva que a sociedade se faz de determinadas categorias de sujeitos a fim de subtrair delas valores reconhecíveis como dignos de direitos ou existência social. No quadro político da ascensão da extrema direita ao poder no Brasil, observamos a forma como o modo securitário se agrega às práticas audiovisuais do Movimento Brasil Livre enquanto protocolo de produção e combate de inimigos a serem rechaçados. Neste conjunto de práticas, há uma imagem que surge do mesmo contexto e se torna emblemática da manifestação securitária, incidindo sobre a percepção de vidas consideradas como passíveis de luto ou não. Trata-se da fotografia, amplamente divulgada no ano passado, de dois candidatos da extrema direita ostentando gloriosamente a placa em homenagem à vereadora Marielle Franco que eles mesmos haviam destruído.

Fotografia 13 – Rodrigo Amorim e Daniel Silveira ostentam placa em homenagem a Marielle quebrada.

Fonte: Portal de notícias Universo On-Line (UOL).

Mulher negra e lésbica, nascida na comunidade da Maré, Marielle Franco estava em seu primeiro mandato de vereadora no Rio de Janeiro e se destacava pela luta em defesa das comunidades cariocas, das políticas afirmativas e dos direitos humanos. Ela foi executada com quatro tiros quando estava a caminho de casa após um debate com outras mulheres negras, no dia 18 de março de 2018. Ela e seu motorista, Anderson Ferreira, também atingido, morreram antes de puderem ser socorridos. Dois suspeitos de ter envolvimento com milícias para-militares cariocas foram presos acusados pelo duplo homicídio, mas o mandante dos assassinatos continua desconhecido. As mortes de Marielle e Anderson causaram comoção nacional e internacional, suscitando uma onda de indignação, protestos e atos de solidariedade. Mas entre os simpatizantes da nova direita, o crime suscitou também reações controversas, como demonstram os dois homens que aparecem na foto.

Daniel Silveira e Rodrigo Amorim eram candidatos a deputado, estadual e federal, pelo PSL, mesmo partido de Jair Bolsonaro. Eles organizaram um movimento para recolher e quebrar as placas que haviam sido coladas nas ruas do Rio de Janeiro em homenagem a Marielle. Além de reverenciar a vereadora e sua memória, as placas representavam um gesto político de dar visibilidade a sua luta e cobrar responsabilidade na apuração do crime. A pretexto de estar cuidando do patrimônio público, Silveira e Amorim participaram do movimento orquestrado de recolher e quebrar as placas. Em seguida, subiram num palanque do qual participava também o então candidato a governador do Rio Wilson Witzel, onde posaram para fotos erguendo a placa quebrada como troféu, num gesto triunfal de vitória ou vingança. Tanto Amorim quanto Silveira e Witzel acabaram eleitos com votações expressivas, o que pode ser visto como um sinal do alinhamento de seu gesto ao quadro afetivo suscitado pela identificação coletiva da extrema direita brasileira com relação a como a vida de oponentes políticos deve ser tratada.

O caso é revelador de uma condição que tangencia a ideia de vidas não-enlutáveis: em se tratando de inimigos, a morte é também passível de ser comemorada. Na fotografia dos dois militantes da direita, a profanação da memória de Marielle era exaltada, motivo de glória, uma celebração sobre o assassinato simbólico expresso pelo gesto de quebrar a placa. A eliminação física do sujeito deixa de ser suficiente, é preciso atentar também contra os rastros de sua existência, demarcando após sua morte o quanto sua vida era objeto de desprezo ou mesmo indesejada. Além das placas quebras, houve também uma onda de *fake news* envolvendo Marielle, algumas delas afirmando que sua campanha para vereadora havia sido financiada pelo tráfico de drogas. Em casos como este, afirma Sueli Carneiro, primeiro vem o assassinato físico, em seguida o moral (CARNEIRO, 2005, p. 93). A partir da morte de Marielle Franco e de sua comemoração por setores

da extrema direita, nossa investigação em torno do estatuto da imagem securitária pode se ampliar para refletir sobre as designações históricas produzidas por esse modo de imagem em outros contextos.

Pois, para além de sua aplicabilidade no cenário da ascensão da extrema direita ao poder no Brasil, o modo securitário da imagem é empregado pelos poderes na gestão da vida a fim de discernir "amigos" de "inimigos", algo que se dá frequentemente a partir de critérios de raça. Franz Fanon afirma que o negro foi construído como fator "fobógeno" pela psiquê dos brancos. Entendendo a fobia como uma neurose caracterizada pelo temor ansioso de um objeto ou, por extensão, de uma situação, o autor enxerga uma presença latente desse afeto gerado pelo negro no imaginário do branco. O medo associado ao negro identifica nele "intenções más" e "forças maléficas", se reportando ao inconsciente coletivo do "*homo occidentalis*" onde "o preto, ou melhor, a cor negra, simboliza o mal, o pecado, a miséria, a morte, a guerra, a fome" (FANON, 2008, p. 161). No fóbico, afirma o autor, há prioridade do afeto em detrimento de todo pensamento racional, espaço onde a dimensão sexual acaba determinando o fator de medo. Fanon se refere, por exemplo, a situações que vivenciou em países da Europa em que mulheres negras se recusavam a dançar com homens negros quando por eles convidados em festas dançantes. "Elas geralmente esboçavam um movimento de fuga, de retraimento, o rosto cheio de um pavor não dissimulado. No entanto, os negros que as convidavam teriam sido incapazes, ainda que quisessem, de tentar algo contra elas. O comportamento dessas mulheres pode ser claramente compreendido no plano do imaginário". (FANON, 2008, p. 138).

Para o autor, a psiquê branca construiu representações que associam o ao perigo biológico, enquanto o judeu evoca o perigo intelectual. O medo do negro, afirma, diz respeito a uma ideia de potência sexual relacionada ao exotismo, às crenças de uma vida em "liberdade em plena selva", à possibilidade de "dormir em qualquer canto e a qualquer hora". Uma projeção de ameaça que se traduz, por exemplo, em suplícios de castração impostos aos homens negros. O próprio linchamento pode, segundo Fanon, ser visto como uma vingança sexual. De tal imaginário, salta a construção de negros enquanto "genitais", pessoas que tem tantos filhos que nem conseguem contar e que ameaçam, com sua fertilidade e virilidade, a "pureza" racial dos brancos. O autor argumenta que na neurose, o objeto é sobredeterminado, o que induz o pensamento do fóbico a uma dimensão pré-lógica, pré-racional: "Ter a fobia do preto é ter medo do biológico. Pois o preto não passa do biológico. É um animal. Vive nu." (FANON, 2008, p. 143). Segundo Maria Aparecida Silva Bento, este temor associado ao negro é incorporado ao imaginário dos brancos para alimentar quadros de

"ódio narcísico" que originem práticas violentas contra a população negra, estigmatizada como entidade ameaçadora a ser evitada e temida.

> Esse medo assola o Brasil no período próximo à Abolição da Escravatura. Uma enorme massa de negros libertos invade as ruas do país, e tanto eles como a elite sabiam que a condição miserável dessa massa de negros era fruto da apropriação indébita (para sermos elegantes), da violência física e simbólica durante quase quatro séculos, por parte dessa elite. É possível imaginar o pânico e o terror da elite que investe, então, nas políticas de imigração européia, na exclusão total dessa massa do processo de industrialização que nascia e no confinamento psiquiátrico e carcerário dos negros. (BENTO, 2014, p. 20).

A autora chama a atenção ainda para o pensamento eugenista do fim do século 19 e sua influência no direito penal europeu, a partir por exemplo da antropologia criminal do psiquiatra italiano Cesare Lombroso. O mesmo atribuía ao biótipo do criminoso nato o biótipo do negro, dando origem a uma construção iconográfica em que sujeitos de cor são constituídos como naturalmente propensos ao crime e à violência. Fanon observa o quanto essa representação foi responsável por introduzir, no imaginário cinematográfico, uma *imago* do negro como "responsável por todos os conflitos que podem surgir" (2008, p. 147). Basta lembrar, por exemplo, de *O nascimento de uma nação* (D. W. Griffith, 1915), onde um homem negro é representado como o estuprador que, ao ameaçar uma jovem branca, terminá-la por levá-la ao suicídio. O imaginário racista do filme atribui à população negra ainda hábitos esdrúxulos, incivilizados, incompatíveis com os bons costumes da sociedade branca, como mostra por exemplo a sequência em que negros ocupam o parlamento com descompostura, comendo, ingerindo bebidas alcóolicas, tirando os sapatos para botar os pés sobre a mesa. Trata-se de uma criação ficcional que é ao mesmo tempo produtora e reprodutora de preconceitos que sugerem a incapacidade dos negros de exercerem a vida política.

Sueli Carneiro lembra também que, no contexto pós-abolição, o Brasil chegou a criar um dispositivo legal, a "lei da vadiagem", cujo propósito era consolidar a racialidade negra como "o meio delinqüente por excelência". "Essa tipificação coloca em relevo o caráter simbólico da Abolição, cuja lei promulgada em 13 de maio extingue a escravidão e dois anos após esse ato, pela lei da vadiagem, é reinscrito o trabalho forçado com privação de liberdade", passando o mesmo a operar num contexto em que a maioria da mão-de-obra masculina de ex-escravos se encontrava alijada do mercado de trabalho. Segundo a autora, procede-se dessa forma a uma "institucionalização do ex-escravo nos órgãos de repressão" (CARNEIRO, 2005, p. 88). Sueli menciona ainda, através de Lúcio Ronaldo Pereira Ribeiro, o modo como as oportunidades de trabalho para os negros "libertos" foram negadas a partir do incentivo à imigração de mais de 4 milhões de europeus brancos ao país.

> A elite industrial, que controlava o governo, preferiu a mão de obra imigrante à da classe de vadios, de perigosos, ou seja, à mão de obra nacional, assim é que aumentou em muito o contingente de vadios. Assim é que o governo incentivava a imigração estrangeira. [...] Os imigrantes estrangeiros que vinham para trabalhar no Brasil no final do século passado, ocupavam o lugar dos escravos recém libertos na lavoura. Essas relações eram regidas pela Lei de locação de serviços – restrita ao âmbito rural – que inclusive cominava pena de prisão aos que descumprissem o contrato. […] O trabalho regular e disciplinado era feito, na sua maior parte, por mão de obra imigrante. Assim é que a vadiagem era o ilícito típico dos ex-escravos que vagueavam pelas ruas, pois que não tinha terra, teto, trabalho, nem posses. (RIBEIRO, apud CARNEIRO, 2005, p. 89).

O protocolo da imagem securitária vai se construindo assim também em torno de marcos como as representações racistas do cinema e a identificação do fenótipo negro ao crime, segundo a tradição iniciada por Lombroso, contribuindo para a emergência da diferenciação, a partir de parâmetros de racialidade, entre "amigos" e "inimigos", onde estes últimos passam a ser associados à população negra como ameaçadora da branquitude em diversos níveis de sua existência. Neste sentido, o ideal da imagem securitária atua para construir representações do senso comum segundo as quais "a vida dos brancos vale mais do que a de outros seres humanos, o que se depreende, por exemplo, da consternação pública que provoca a violência contra brancos das classes hegemônicas, em oposição à indiferença com que se trata o genocídio dos negros e outros não-brancos em nossa sociedade" (CARNEIRO, 2005, p. 44).

A partir da produção audiovisual de Arthur do Val, voltada para o combate de militantes de esquerda, identificamos um modo imagético que se caracteriza pela hostilidade para com as pessoas que figuram na imagem, em torno de quem são cultivados afetos de ódio e medo. A este modo, demos o nome de securitário pelo fato de ele se reportar a "inimigos", categoria de alteridade definida pela ameaça que representa, sendo passível de ensejar conflitos armados com risco de eliminação física. Vimos, porém, que este modo de imagem não diz respeito apenas a disputas ligadas à política institucional, mas se refere também a práticas biopolíticas relacionadas à gestão diferenciada de vidas, separando as passíveis de luto e das que não são. No que diz respeito às práticas audiovisuais do videasta do Movimento Brasil Livre, podemos dizer que, consoante ao projeto da nova direita, elas estenderam a abrangência dos sujeitos determinados como inimigos ao campo da esquerda como um todo, sem diferenciação de classe, cor ou gênero. No entanto, apesar dessa incorporação de novas categorias de alteridade ao estatuto das vidas a serem combatidas, a distribuição de vulnerabilidade no interior do campo continua desigual, permanecendo os quadros de exposição à letalidade praticamente intocados.

1. 3 Projetar poder, sem projetar vulnerabilidade

Para encerrar este capítulo, propomos uma reflexão em torno da relação entre imagem e morte, a fim de observar como estas duas unidades surgem e evoluem indissociavelmente ligadas

uma à outra, possibilitando-nos assim observar diferentes modalidades do modo securitário da imagem. Roland Barthes, por exemplo, chama aquele que aparece numa fotografia de *Spectrum*. O termo, que reporta à ideia de espetáculo, contém também a palavra "espectro", sinalizando "essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto" (BARTHES, 1984, p. 20). Este retorno do morto surge como uma antecipação do desaparecimento e, ao mesmo tempo, como uma tentativa de evitá-lo, um esforço de sobrevivência frente a sua implacabilidade. Ele depõe sobre o fato de que nós não ignoramos ser este o destino comum de todos os viventes, a morte. Dotada desta força de antecipação e resistência, a imagem nasce portanto impregnada de morte. Ela anuncia, através da representação, a extinção vindoura daquele vivo transformado, nos breves instantes de sua existência, num fantasma polido pela luz emanada de seu corpo e fixada na matéria fotossensível. Uma presença refeita pela luminescência. Um fantasma destinado, quem sabe, à eternidade. Ou, ao menos, a uma promessa de continuidade para além do próprio desaparecimento físico.

O rastro fantasmagórico da passagem do vivente opera como impressão do corpo em imagem através de uma relação de transferência de propriedades, um desejo de existência. O mesmo desejo que acomete as múmias dos faraós em sua luta por vencer a ação do tempo, como observa André Bazin. Já que a "religião egípcia, toda ela orientada contra a morte, subordinava a sobrevivência à perenidade material do corpo". Sendo a morte nada mais do que a vitória do tempo, "fixar artificialmente as aparências carnais do ser é salvá-lo da correnteza da duração: aprumá-lo para a vida", "exorcizar o tempo" (BAZIN, 1991, p. 19-20). Ao dar vida, então, a imagem também mata: ela embalsa os corpos para preservá-los do tempo. É por isso que Barthes, quando fala de sua relação voluptuosa com câmera, está evocando a natureza ao mesmo tempo criativa e destrutiva da imagem.

> Para mim, o órgão do Fotógrafo não é o olho (ele me terrifica), é o dedo: o que está ligado ao disparador da objetiva, ao deslizar metálico das placas (quando a máquina ainda as tem). Gosto desses ruídos mecânicos de uma maneira quase voluptuosa, como se, da Fotografia, eles fossem exatamente isso – e apenas isso – a que meu desejo se atém, quebrando com seu breve estalo a camada mortífera da Pose. (BARTHES, 1984, p. 29).

A relação entre a máquina de fazer ver (câmera) e a máquina de fazer desaparecer (arma de fogo) se torna flagrante, pródiga em interseções polissêmicas. O dedo, que na câmera fotográfica dispara um estalo de vida, no fuzil dispara um estampido de morte. Nos dois casos, o dedo segue a diretiva de um olho que vê – e que terrifica, afirma Barthes. Nos dois casos, há também outra coincidência, o *disparo.* O mesmo disparo, de vida e morte, em movimentos inversos: fluxo de saída para o fuzil que lança o projétil, fluxo de entrada para a câmera que recebe o lampejo. Mas há ainda outras coincidências: o *visor*, pedaço pequeno de vidro com formato quadrado que dá a ver o

campo em paralaxe, tanto para quem atira quanto para quem fotografa. Mas, aliás, não *atirariam* os dois? E quanto ao *campo*, não seria o mesmo termo usado pelos fotógrafos para se referir ao espaço recortado do visível e pelos militares para designar o lugar onde se dão as batalhas? A ideia da lente como *objetiva* não derivaria do latim, *objectum*, aquilo que é colocado à frente dos olhos, que também deu origem ao *objetivo* numa missão militar, aquilo que é colocado à frente da vista do combatente: o alvo, o inimigo a ser eliminado?

Paul Virilio chama atenção para a visão do combatente, notando que, para o homem de guerra, a função da arma é a função do olho (VIRILIO, 2005, p. 37). Há, no século 19, um episódio que se tornou exemplar da confluência entre as tecnologias do combatente e do espectador. Trata-se da invenção do fuzil fotográfico, por Etienne-Jules Marey em 1882. Embora sua vida útil tenha sido de curta duração, empregado apenas por alguns meses, sua existência passou à história como uma metáfora poderosa da justaposição das ciências militares e visuais. Instalado num laboratório-estúdio da capital francesa, com financiamento do Ministério da Guerra, este médico especialista em fisiologia criou um invento responsável por retomar o princípio de decomposição do movimento presente na cronofotografia, associando-o ao mecanismo do tambor usado em armas automáticas. O mesmo feito já havia sido explorado em 1874 pelo astrônomo Jules Jansen através do chamado revólver fotográfico, construído para registrar a passagem de Vênus perto da Terra naquele ano.

O artefato de Marey, capaz de capturar imagens de objetos em movimento à razão de aproximadamente 12 poses por segundo, se vale do mesmo formato e funções do tambor da metralhadora para permitir o acionamento sequenciado de obturadores voltados para chapas fotossensíveis. Decisivo para a posterior invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, o invento representa o "elo essencial entre a arma automática e a fotografia instantânea", resultando na fusão de "duas sensibilidades visuais modernas, a busca pela mimese realista da fotografia e a velocidade da morte que iria se acelerar até o extermínio industrial do holocausto e da câmera de gás" (VIRÍLIO, 2005, p. 158).

Ao longo da evolução das guerras e aprimoramento dos dispositivos bélicos, uma tendência começou a se fazer notar: a diminuição de contato físico entre os corpos, consequência direta do incremento das armas de fogo, foi acompanhada também por uma progressiva ruptura do contato visual, resultante da possibilidade de os combates passarem a ser mediados por utensílios óticos cada vez mais sofisticados. O inimigo vai saindo da *vista* para entrar no *quadro.* O olho do combatente, assim como seu corpo, se afastam cada vez mais como estratégia de proteção. A visão indireta através da tela começa a anunciar o paradigma de um novo regime de visibilidade durante os conflitos armados. O fenômeno se inicia ainda na Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Nos

diversos teatros de operações, onde as trincheiras se proliferam a ponto de se tornar o terreno de batalha por excelência, o inimigo escapa ao campo de visão dos combatentes. Mergulhados nos túneis escavados na terra, os soldados passam meses no subsolo trocando tiros e bombas com oponentes que sequer enxergam. Não raro, nas imagens das trincheiras, vemos periscópios emergirem dos buracos como numa tentativa de alcançar o adversário com a vista.

Paul Virilio conta que D. W. Griffith foi o único cineasta autorizado a ir aos campos de batalha durante o primeiro grande conflito global. O objetivo era rodar um filme de propaganda chamado *Hearts of the world*. Mas chegando lá, o cineasta, adepto dos "antigos combates", ficou decepcionado ao se deparar com um "conflito que se tornava estático" e onde a ação principal consistia em fixar-se nos territórios de forma camuflada e ali permanecer, enquanto os verdadeiros acontecimentos pareciam depender "do desenvolvimento fulminante de novas técnicas e ciências desconhecidas".

> A olho nu, o imenso campo de batalha parecia não ser formado por nada, nenhuma árvore ou vegetação, água e tampouco terra. Entre as trincheiras dos alemãos e dos aliados, separadas somente por sessenta ou oitenta metros, não se vêem mais os combates corpo-a-corpo ou a dupla homicida-suicida. O famoso slogan "não passarão" assume um outro sentido, já que ninguém efetivamente se desloca em direção alguma. Muitos ex-combatentes de 1914 me disseram que, se mataram os inimigos, jamais souberam em quem atiraram, porque a partir dessa guerra outros eram encarregados de olhar em seu lugar. (VIRILIO, 2005, p. 28).

Fotografia 14: Combatente usa periscópio em trincheira durante Primeira Guerra Mundial.

Fonte:

Não mais ver diretamente o oponente que se mata: o quadro visual dos artefatos óticos surge para auxiliar os combatentes em sua missão mortífera. O olho se acelera junto com as armas que

precisa guiar. Ele expande seus terrenos de atuação para além da terra, conquistando a água e o ar na medida em que se adapta às condições dos meios: aviação e submarinos também são pensados a partir das exigências táticas da visão de combate. Vai assim nascendo um novo aparato sensível que se incorpora às habilidades de soldados. Os recursos da visão vão sendo potencializados por novas perspectivas e velocidades a serviço da morte. O primeiro exemplo de que se tem registro da tentativa de acoplar um dispositivo ótico a um projétil explosivo a fim de teleguiá-lo até seu alvo vem da Segunda Guerra Mundial. Harun Farocki apresenta a imagem no curta-metragem *Ausweg.* O plano dura pouco mais de um minuto e corresponde a um teste do míssil HS 293 D, realizado em 1942 pelos aliados. Segundo Farocki, uma câmera de TV foi colocada sobre a ogiva, passando a transmitir imagens para o avião de onde o artefato foi disparado. O piloto podia guiar o míssil até seu alvo usando uma vara de controle semelhante aos joysticks modernos. Enquanto isso, um dos técnicos filmava em película a tela onde se acompanhava a evolução do míssil em direção a um navio, mas a transmissão foi interrompida antes que o explosivo atingisse seu alvo. Farocki propõe que chamemos imagens desta natureza de "subjetiva-fantasma", sendo uma modalidade que surgiu neste experimento da Segunda Guerra e se disseminou maciçamente durante os conflitos da Guerra do Kwait, nos anos 1990.

Contextos de guerra como este tornam-se pródigos para a prosperidade da imagem em sua categorização securitária, não só em função dos impulsos tecnológicos como também pela intensificação das atividades de propaganda. A Segunda Guerra Mundial foi responsável por produzir um dos esforços mais flagrantes de propaganda voltada para aniquilar o oponente através do audiovisual com o filme *Know your ennemy: Japan* (1945), integrante da série *Why we fight*. O filme produz representações objetificadas das personagens, reduzindo-as a estereótipos preconceituosos. Foi lançado no final da Segunda Guerra com o intuito de mobilizar a população americana frente à luta contra os japoneses no Pacífico e pode ser visto como um marco da apropriação securitária dos recursos do audiovisual. O caráter racista do filme se anuncia em seus primeiros minutos. O soldado japonês é apresentado como um autômato de características indefinidamente replicadas, formadas por "várias cópias do mesmo negativo".

Homens magros que chegam a carregar o equivalente à metade de seu peso em equipamentos de combate, alimentando-se de "arroz; arroz e peixe; arroz e carne; e eventualmente arroz puro". Enquanto o off descreve hábitos alimentares com ironia, comentando o "orgulho" que os soldados sentem de sua comida, apresentam-se imagens de militares fardados se nutrindo de marmitas de arroz enquanto olham para a câmera e sorriem. A locução em off prossegue afirmando que o "orgulho" vem do fato de eles representarem o topo da cadeia social. "Eles acreditam

fanaticamente que os japoneses são descendentes de deus e destinados a comandar a terra em que vivemos", acrescenta o locutor, para quem essa crença os autorizaria a praticar "assassinatos, torturas e estupros" de forma indiscriminada a populações não japonesas.

Fotografia 15 – Soldados japoneses representados em *Why we fight*.

Fonte: Frame retirado do filme.

Para efeito de nossa análise ligada ao fazer documental, cabe observar que o filme é inteiramente realizado a partir de imagens de arquivo. Filmagens produzidas possivelmente pelos próprios japoneses e retiradas do contexto para serem ressignificadas pela locução. Tal condição confirma alguns pressupostos aqui estipulados para definir a ideia imagem securitária: não há desejo nem confiança que permitam que as pessoas se entreguem espontaneamente a ela. Não é possível empreender um pacto entre quem filma e quem é filmado a fim de instituir uma cena porque trata-se de imagens voltadas para a destruição, simbólica ou física, das pessoas que aparecem nela. No caso de *Know your ennemy*, o governo americano usou imagens de bancos de arquivo ou de acervos contrabandeados, mas de uma forma ou de outra, são imagens não consentidas, não autorizadas para aquele uso, configurando apropriações indevidas. Seu objetivo é de insuflar o ódio de populações contra os sujeitos apresentados nas cenas.

A ideia da imagem securitária guarda, portanto, íntima relação com os objetivos e efeitos da propaganda. Ela opera segundo instituições monolíticas e dicotômicas que dividem o mundo entre bons (os amigos) e maus (os inimigos), sem nuances ou espaços de justaposição entre as partes. Sueli Carneiro associa tal dinâmica à ideia introduzida pela noção de dispositivo em Foucault. Para a autora, o conceito diz respeito "à instituição de um campo de racionalidade em que relações de poder, práticas e saberes se articulam, instaurando uma prática divisora que primeiramente tem efeitos ontológicos, constituindo sujeitos-forma" (CARNEIRO, 2005, p. 39). Segundo Sueli, o dispositivo institui a enunciação sobre o outro enquanto "função de existência", agindo por

diferenciação: “A constituição de uma nova unidade, composta de um núcleo interno em que se aloja a nova identidade padronizada e, fora dele, uma exterioridade que lhe é oposta mas essencial para a sua afirmação”. Em outras palavras, o outro fundado pelo dispositivo apresenta-se de forma estática, que se opõe à variação que é assegurada ao ser. “Assim, a dinâmica instituída pelo dispositivo de poder é definida pelo dinamismo do ser em contraposição ao imobilismo do outro.” (CARNEIRO, 2005, p. 40).

Recentemente, foi no contexto da chamada “Guerra ao terror”, proclamada pela administração de George W. Bush, e de toda uma série de conflitos decorrentes que a conformação securitária da imagem passou a se expressar em escala global. Como observam alguns autores (MONDZAIN, 2002; BAUDRILLARD, 2002), os atentados do 11 de Setembro foram pensados para, além de promover impacto material através da destruição de vidas e das torres monumentais, causar também danos ao imaginário pelo arrebatamento espetacular de um dos símbolos da prosperidade e do modo de vida do Ocidente. Planejado enquanto acontecimento visual e midiático, o ataque visava produzir imagens aterrorizantes que se disseminariam, num ato quase automático, para espectadores e espectadoras do mundo inteiro. A Al-Qaida, pontua Asiem El Difraoui, foi o primeiro grupo a fazer do audiovisual uma das mais “temíveis armas do jihadismo, através de sua propaganda em torno do Grande Recito do jihad e do martírio”. A prática consiste em empregar métodos de propaganda inspirados nas estratégias socialistas ou fascistas aos quais são incorporadas referências simbólicas do Islã, visando a intimidar os “apóstatas” do Ocidente, ao mesmo tempo em que seduzem homens e mulheres com pré-disposição a ouvir o chamado à guerra santa.

A Al-Qaeda foi o primeiro grupo a filmar a execução de reféns ocidentais, com por exemplo a decapitação do jornalista americano Daniel Pearl. Mas foi o Estado Islâmico que passou a implementar práticas de assassinatos produzidos de forma espetacular e em escala serial como estratégia prioritária para o jihadismo. Mecanismo de propagação de terror, a execução filmada se torna um instrumento perverso que captura um dos eixos centrais da relação do Ocidente com as imagens, oferecendo ao espectador a possibilidade de contemplar a morte sem ter que sucumbir a ela, vivendo-a através do reflexo de seu efeito sobre o outro. Uma experiência de morte espetacular, fundada no real, produzida para que os instantes finais da vítima possam ser divididos com o público a quem se destinam as imagens. Trata-se de uma ameaça frontal: se ver e se reconhecer no lugar da vítima, como um recado que nos aponta para o destino brutal daqueles declarados inimigos do Califado. Demonstração de poder sobre o corpo a ser aniquilado, a imagem da execução atesta a soberania de quem decide pela vida ou morte dos sujeitos desobedientes da ordem. Mas as técnicas de aplicação da morte se multiplicaram rapidamente. Além da decapitação, fuzilamentos,

afogamentos, pessoas queimadas vivas dentro de jaulas, asfixiadas e até mesmo executada a tiros por crianças.

Filmado e transmitido para computadores e celulares, o suplício deve ser "ostentoso", a fim de ser constatado por todos como "triunfo" da "justiça que o impõe". A exemplo do que observa Michel Foucault na aplicação de penas violentas a criminosos das sociedades europeias pré-modernas, a punição corporal impetrada pelos extremistas islâmicos funciona como um "ritual organizado para a marcação das vítimas e manifestação do poder que pune" (FOUCAULT, 2013, p. 37). Segundo Foucault, a morte se torna um suplício na medida em que deixa de ser apenas a privação do direito de viver e passa a representar a ocasião e o termo final de uma graduação calculada de sofrimentos. O suplício pode ser definido como um método de se "reter a vida no sofrimento, subdividindo-a em 'mil mortes', e obtendo, antes de cessar a existência, *the most exquisite agonies*". Investidos de poderes pretensamente teocráticos, os salafistas do Estado Islâmico evocam a justiça divina para impô-lo a seus inimigos. A sentença é lida em meio à confissão – supomos – forçada do crime e a pena é aplicada diante das lentes atentas de câmeras de alta definição que decupam a cena segundo os ângulos de maior impacto visual. Ao recorrer à linguagem audiovisual, os extremistas mandam seu recado para o Ocidente pecador: a ofensa cometida por aquele criminoso que está sendo executado é a mesma de todos os infiéis que não seguem à risca a lei de Deus, estando todos sujeitos a sofrimentos análogos. "O direito de punir será então como um aspecto do direito que tem o soberano de guerrear seus inimigos: castigar provém deste direito de espada, deste poder absoluto de vida ou de morte de que trata o direito romano" (idem, p. 66).

A demonstração de força expressa pela completa sujeição da vítima e sua execução, associada ao tom messiânico dos textos declamados em protocolos ritualizados, formam uma combinação atraente para o recrutamento de mártires em solo europeu dispostos a cometer atentados num território onde a islamofobia tem se acentuado rapidamente, tornando as condições de vida para a população árabe cada vez mais hostis. Diríamos tratar-se de um exemplo extremado do poder de hostilidade da câmera e da imagem securitária. Ao comentar os vídeos das execuções, Comolli chama a atenção para seu caráter pornográfico, close-ups que beiram a obscenidade. Para ele, a noção de distância se torna crucial pois a dimensão pornográfica se associa ao imediatismo da circulação numa espécie de condensação do espaço-tempo. A separação antes existente entre o espectador e a pessoa que filma se tornou praticamente virtual na medida em que as imagens passam a percorrer quase instantaneamente as redes: "o espectador deixou de ser um outro para se tornar um mesmo, ele verá o que eu vejo, o que eu vejo quando eu filmo". Mas a essa

instantaneidade se sobrepõe também a eternidade expressa nos momentos do suplício, aquele tempo de sofrimento que dilata a vida o quanto pode a fim de ampliar a dor. "Queira ele ou não, se permanece a olhar, o espectador fica implicado pela duração e a tortura passa a se desenvolver dentro de uma cumplicidade que reúne na mesma duração a vítima, o carrasco e o espectador" (COMOLLI, 2017, p. 47). Instantes cruciais que a separam da morte, o que a vítima esperaria de nós ao dividir conosco, ainda que involuntariamente, essa duração?, pergunta-se o autor francês.

> Precisamos portanto aceitar que nosso desejo de ver é corruptível e já está corrompido, já que sem conseguir resistir nós nos deixamos levar até olhar para o que não é 'olhável'. Nossa própria dignidade de espectador está sob suspeita: por não conseguir me desvencilhar de olhar para o horror, algo da potência de minha vontade está humilhada. O repulsivo me atrai e, no que diz respeito a nosso propósito, as representações as mais atrozes da morte do outro, ainda que cobertas de fardas laranjas, me atraem ao ponto de as olhar até o fim. A pulsão de morte exaltada nos clipes do Estado Islâmico se torna um elemento potente do meu desejo de ver. (COMOLLI, 2017. P. 37-38).

O projeto hegemônico das potências ocidentais passa a ser contestado pelos extremistas islâmicos dentro daquilo que elas próprias disseminaram, através de seu aparato colonizador, para o resto do mundo: o próprio caráter mediador que as imagens passaram a ocupar na base das relações sociais. Enquanto, por um lado, o poder passa a empregar formas não-convencionais de combate, como o uso eticamente contestável de drones não-tripulados, os insurgentes aplicam subversões na própria matriz simbólica dos poderes a fim de desestabilizá-los. Para Comolli, torna-se revelador que aqueles que se dizem os inimigos por excelência do Ocidente – os membros do Estado Islâmico – passem a empregar os mesmos modos de produção e formas de realização daqueles que combatem. Ao recorrer à mesma lógica publicitária, os mesmos caminhos de acionamento das telas, revelando o quanto a gestão das imagens de propaganda e a negociação de imagens comerciais tem em comum, os "inimigos se tornam aliados neste terreno" (idem, p. 86).

"Hackear" dispositivos centrais da vida ocidental, como Google, Youtube e Facebook, a fim de transformá-los em verdadeiros altares sacrificiais onde derramam o sangue de seus inimigos, fez com que os insurgentes islâmicos conseguissem problematizar os poderes a partir de seu interior, escancarando e ao mesmo tempo explorando suas fissuras, contradições e fragilidades. Se a explosão das Torres Gêmeas inaugurou um projeto de contestação à hegemonia colonizadora ocidental que apostava na configuração espetacular como um de seus efeitos mais virulentos, podemos dizer que essa matriz continua a ser explorada em limites cada vez mais extremos e pertubadores. A passagem do plano geral das torres desabando para o close-up de gargantas sendo dilaceradas pela faca do carrasco parece encerrar o arco de um ataque nevrálgico às estruturas do poder simbólico. O sangue que foi filtrado das imagens do 11 de Setembro jorra agora em

abundância pelas telas de macbooks, iphones e ipads espalhados pelo mundo ocidental, exercendo através dessa atração atroz e irresistível que o mórbido tem sobre nós a violência de nos confrontar – sem que queiramos, sem que admitamos – ao próprio horror que produzimos e que insistimos em atribuir aos outros, aos supostos bárbaros e incultos que vivem à margem da matriz civilizacional que cultivamos como um cordão sanitário para nos isolar do resto do mundo. Ou, como afirma Baudrillard, referindo-se ao ataque ao World Trade Center: "Quando as torres desabaram, parecia que elas estavam se suicidando, respondendo ao suicídio dos aviões. Porque o ocidente causou sua própria destruição". (BAUDRILLARD, 2002, p. 13). Segundo o autor,

> Quando mais o sistema se concentra mundialmente, constituindo no limite uma única rede, mais se se torna vulnerável num único ponto. Quando a situação chega a ficar monopolizada por uma única potência mundial, quando assistimos a esta formidável condensação de todas as funções pela maquinaria tecnocrática e o pensamento único, que outro caminho se oferece senão uma *transferência terrorista da situação*? É o sistema ele mesmo que criou as condições objetivas dessa réplica brutal. Ao se apropriar de todas as cartas do jogo, ele obriga o Outro a mudar as regras. E as novas regras são ferozes porque o jogo é feroz. (BAUDRILLARD, 2002, p. 15).

O terror contra o terror, fórmula descrita por Baudrillard, parece corresponder efetivamente à lógica que move a insurgência islâmica. Não só pela violência dos atentados como também pela gestão dos afetos, no que eles são capazes de produzir enquanto espanto mortífero propagador do medo. Devolver a violência, através da imagem ou, mais do que isso, através do regime de visibilidade que o Ocidente produziu, pode ser visto como um ato de produzir um reflexo especular e político da atrocidade de que se é vítima. Em sua pesquisa, El-Difraoui entrevistou o refém francês Georges Malbrunot, que relatou a ele alguns dos momentos que passou nas mãos de seqüestradores iraquianos. "Nosso maior medo era de que nos vestissem com a túnica laranja, pois sabíamos que aquilo representa a ante-câmera da morte." Malbrunot oferece uma descrição dos jihadistas como "maquiavélicos": "eles pegam o Ocidente ao pé da letra, utilizam as mesmas armas para lhes enviar de volta um espelho distorcido dele próprio". Foi assim, afirma em entrevista a El-Difraoui, que eles começaram a vestir os reféns condenados à morte com as mesmas roupas dos prisioneiros de Guantanamo (EL-DIFRAOUI, 2018, p. 209).

Fotografia 16 – Reféns japoneses prestes a serem executados pelo Estado Islâmico

Fonte: Site do grupo islâmico.

O antigo refém acrescenta que, antes de ser libertado, teve uma conversa com um dos seqüestradores que lhe confidenciou toda a estratégia adotada. “Eles sabiam perfeitamente manipular as imagens e sua midiatização. Tinham plena consciência de seu impacto no Ocidente, sabiam que as imagens deixariam a população tetanizada”. Não à toa, as execuções foram se tornando recorrentes e passaram a seguir protocolos cada vez mais sofisticados. “Os assassinatos deviam ser rigorosamente ritualizados e tinham que dar a impressão de que estavam fieis aos postulados sagrados do Grande Recito”, argumenta El-Difraoui, acrescentando, porém, que o pretenso julgamento dos inimigos foge “completamente de qualquer princípio de jurisprudência islâmica e manipula claramente os trechos do Alcorão sobre os quais pretendem se basear” (idem, p. 214).

“A guerra sempre encontra um caminho”, afirma Bertold Brecht. Poderíamos acrescentar: o terror também. Comumente associado ao ato de contra-insurgência, o terror é definido por Freund como uma ação de propósito “essencialmente psicológico”. As perdas que impõe ou os danos materiais são colocados a serviço do impacto que causa nas mentes, visando quebrar “toda forma de resistência” ao disseminar o espanto na “própria alma”. Trata-se de usar os cadáveres da violência para impor “desespero aos vivos”. O objetivo, resume o autor, visa menos “o resultado concreto, construtivo e positivo do que a aniquilação das capacidades de reação e reflexão dos indivíduos”. Outra característica é a indistinção das vítimas: o terror não foca sua ação de exterminação necessariamente em sujeitos sobre quem pode recair uma acusação formal, dispensando qualquer artifício jurídico para escolher seus alvos. “Culpados e inocentes são colocados no mesmo pacote, e muitas vezes o terror prefere até inocentes e pessoas pacíficas”, pois o único julgamento de justiça é o seguinte: “tal indivíduo foi morto, logo merecia morrer” (FREUND, 2004, p. 525-526, tradução minha). Para Leon Trotsky, o terror se justifica como forma de combate à opressão:

> Se a vida humana em geral é sagrada e inviolável, nós devemos nos negar não apenas o uso do terror, não apenas a guerra, mas também a revolução em si... Enquanto o poder do trabalho humano, e consequentemente a vida em si, permanecer artigo de venda e compra, de exploração e roubo, o princípio da ‘sacralidade da vida humana’ permanece uma mentira vergonhosa, pronunciada com o objetivo de manter os escravos oprimidos em suas correntes. (...) Para tornar o indivíduo sagrado devemos destruir a ordem social que o crucifica. E esse problema só pode ser resolvido com sangue e ferro (TROTSKY, apud SOUTO, 2016, p. 135).

O pressuposto de vítimas inocentes se igualarem às vítimas “culpadas”, num regime de indiscernibilidade das identidades, remete à ideia do próprio “terrorismo de estado”, identificado, no caso específico brasileiro, às políticas de segurança pública militarizada onde o regime contraditório do estado de exceção atua para justificar ações de violência impetradas fora do protocolo jurídico, fazendo das populações periféricas alvos potenciais de ações policiais

indiscriminadas. Neste cenário, não é preciso ter cometido um crime para se tornar alvo de uma ação truculenta do Estado, que não hesita em empregar sua força letal sobre territórios e populações designadas para serem mantidas sob controle a partir da disseminação sistemática do medo decorrente de ações de terror. Os dispositivos de imagem securitária correspondentes a este quadro pode ser enxergado nas câmeras de vigilância espalhadas pelas cidades e nos programas televisivos voltados para pautas policiais. Através do tom sensacionalistas, eles se prestam a cultivar o medo a partir da caracterização de supostos criminosos a partir de dados como periculosidade e maldade.

A fim de destacar um último cenário onde localizamos especificidades capazes de contribuir para a circunscrição da imagem securitária, vamos evocar um novo protocolo de arma, também identificado como instrumento do terrorismo de Estado, no caso, o americano. Trata-se dos drones militares, aeronaves não-tripuladas, armadas de mísseis e teleguiadas a distância, que vem sendo empregados maciçamente por Exércitos do mundo inteiro e, com mais intensidade, pelas forças armadas americanas em combates no Oriente Médio desde os tempos da "doutrina Bush".

> A guerra de guerrilha sempre causou problemas às grandes potências regularmente enredadas em conflitos assimétricos. Para melhor compensar sua fraqueza provisória, os guerrilheiros preferem, em vez do confronto direto, a escaramuça e a emboscada. Atacar e logo recuar, fazer-se inapreensíveis. O drone aparece como a resposta tardia a esse problema histórico: devolve à guerrilha, mas sob uma forma radicalmente absolutizada, seu velho princípio: *privar o inimigo de inimigo*. Um guerrilheiro confrontado a um exército de drones não dispõe mais de nenhum alvo para atacar. "Rogamos a Alá que nos dê soldados norte-americanos para matar. Essas bombas que descem do céu… não temos como combatê-las". Os oficiais norte-americanos gostam de inserir em suas apresentações em PowerPoint sobre os drones frases como essas, atribuídas a um aldeão afegão pelo The New York Times. Veem nelas a confirmação da implacável eficácia de sua nova arma. (CHAMAYOU, 2015, p. 74).

Os drones funcionam, como sugere Grégoire Chamayou, a partir do princípio oposto ao de um camicase: enquanto o suicida se apoia da ideia de que seu corpo é sua arma, o drone teleguiado se quer uma arma sem corpo. Na definição de um militar americano: trata-se de um ideal de "projetar poder sem projetar vulnerabilidade" (idem, p. 20). Os drones são dispositivos militares controlados remotamente a partir de câmeras instaladas nas aeronaves e monitoradas por pilotos em terra. A completa retirada do corpo combatente do combate seria o ponto máximo de uma separação que temos descrito aqui como começando com a eliminação de contato físico entre os corpos e evoluindo para o fim do próprio contato visual. A ideia da imagem securitária surge assim para promover uma distribuição assimétrica de vulnerabilidades, constituindo um poder ofensivo isento de risco.

O espaço passa a se dividir então em dois, a zona hostil e a zona segura. "É a imagem de um poder protegido, que intervém numa exterioridade arriscada a partir de um espaço 'santuarizado'", descreve Chamayou (p. 30). A fronteira que separa a zona hostil da segura age como o cordão

sanitário que divide o território entre amigos e inimigos. Sendo que, com o drone, não há mais necessidade de enviar os seus para combater os outros: todos os amigos estão reclusos à segurança de uma área isolada, de onde podem matar inimigos sem mais correr risco de morte. Os pilotos que controlam os drones executam suas manobras numa central de controle instalada em solo americano, enquanto os aviões sobrevoam territórios do Oriente Médio bombardeando alvos apontados pela "inteligência". Para os pilotos, o procedimento sucede quase como uma partida de videogame onde ele não corre risco. Terminada a missão, ele volta para casa sem um arranhão, mesmo tendo desencadeado explosões às vezes responsáveis pela morte de dezenas de pessoas. Tal condição é descrita por Chamayou como o fim da reciprocidade nos combates, ou a ideia de que não se pode mais morrer matando. Ao retirar dos combates seu espírito de bravura e disposição ao sacrifício, unilateralizando a possibilidade de morte, o drone-caçador poderia ser visto como a "arma dos covardes", expõe o autor (p. 25).

Um dispositivo militar em plena expansão pelo mundo, que reconfigura radicalmente as diretrizes de uma guerra ou de uma batalha e aponta para um futuro de questões éticas incontornáveis para se pensar as doutrinas envolvidas num conflito armado. "O fato de o matador e sua vítima não estarem inscritos em campos perceptivos recíprocos facilita a administração da violência" (CHAMAYOU, 2015, p. 134). A ideia de um campo de batalha é suplantada pela de um "terreno de caça":

> Se a guerra é, em última instância, definida pelo combate, a caça é definida essencialmente pela perseguição. Duas geografias distintas correspondem a essas atividades. O combate explode no lugar onde as forças se enfrentam. A caça, por sua vez, se desloca conforme a presa. No espírito do Estado-caçador, o lugar da violência armada não se define mais segundo os contornos de uma zona delimitável, mas pela simples presença do inimigo-presa, que, por assim dizer, transporta com ele por toda parte seu pequeno halo móvel de zona de hostilidade pessoal. (CHAMAYOU, 2015, p. 64).

Chama ainda a atenção o caráter "profilático" da ações de que os drones se tornaram instrumentos privilegiados. Chamayou descreve a estratégia de caça ao homem militarizada como essencialmente "preventiva", onde não se trata tanto de replicar ataques determinados, mas sim de prevenir a eclosão de ameaças emergentes pela eliminação precoce de seus potenciais agentes. A racionalidade política subjacente a esta prática, aponta o autor, exponencializa mais uma vez o princípio do estado de exceção. "Nessa lógica de segurança baseada na eliminação preventiva de indivíduos perigosos, a 'guerra' toma a forma de vastas campanhas de execuções extrajudiciais", sentencia (p. 45).

Fotografias 17 e 18 – Drone modelo MQ-9 Reaper (predador) e pilotos numa sala de comando em terra

Fonte – Força Aérea Americana.

Assim, chegamos às conclusões deste tópico e deste capítulo. As imagens que aparecem nas telas dos pilotos de drone acima correspondem ao protótipo ideal do paradigma securitário que nos esforçamos em definir. Trata-se de um tipo de imagem voltada para o controle ou aniquilação de sujeitos considerados inimigos, encontrando sua manifestação em suportes múltiplos: cinema, propaganda, documentário, dispositivos militares, plataformas diversas de vigilância, redes virtuais de compartilhamento de informações etc. Esse tipo de imagem atua essencialmente por *segregação*, ela institui uma separação com os sujeitos que figuram nela, agindo por eliminação.

Num documentário, ela atua expulsando as personagens da cena, pois não há pacto possível que as faça tomar parte de um processo que se volta contra sua própria existência, não oferecendo termos de confiança para sua participação, tampouco alimentando desejo de engajamento. Manifestação de potência voltada contra o outro, a dimensão securitária se impõe a uma imagem da qual as pessoas se recusam a participar, sendo condição para tal implicação estarem coagidas, enganadas ou subjugadas. No âmbito deste tipo de prática, ela é responsável pela instalação de uma membrana de impermeabilidade entre as partes que dificulta, senão impede, o reconhecimento mútuo. No que se refere a uma produção audiovisual manifestamente propagandística – terreno que tangencia o documentário –, o paradigma securitário costuma se instituir através de imagens não consentidas, não autorizadas, muitas vezes expropriadas. No âmbito de dispositivos militares, ela surge como instrumento auxiliar para a ação dos combates, algo que se verifica em sua faculdade de oferecer uma projeção da percepção ótica a partir do resguardo do corpo. Nesses contextos, seu ideal é de atribuir máxima visibilidade ao corpo do outro, minimizando ao extremo a visibilidade do próprio corpo, correspondendo ao ideal de ver sem ser visto.

Em termos políticos, a segregação operada pela imagem securitária, em todas as suas manifestações observadas, está ligada ao desejo de proteção advinda da identificação do medo

como afeto central para a coesão social. Na clivagem que opera entre grupos de pessoas matáveis e não matáveis, inimigos e amigos, ela responde por um sentido de pertencimento, segurança e unidade que se tornam fatores de agregação da coletividade a partir da eliminação do outro. Neste sentido, sua administração está afeita a dinâmicas voltadas para o fortalecimento dos vínculos do grupo hegemônico, determinando sua coesão a partir da identificação e combate de elementos externos vistos como ameaça. Sua produção precisa ser alimentada de forma seriada e constante, através do mapeamento permanente de fatores identificados como perigosos à existência do grupo, servindo a dispositivos de vigilância e letalidade. Em termos da gestão psíquica, ela age organizando o direcionamento das pulsões de vida a um objeto comum, gerador da identidade coletiva, em detrimento do objeto externo ao qual são dirigidas as pulsões destrutivas, suscitando quadros de ódio narcísico.

2. **Interlúdio: o inimigo seu duplo**

Ao observar a dinâmica dos conflitos armados, Carl von Clausewitz observa sua tendência a desencadear a escalada dos extremos. Sua explanação para o termo: "A guerra é um ato de força e não existe qualquer limite lógico para o emprego desta força. Cada lado obriga, portanto, o seu oponente a fazer o mesmo que ele. Tem início uma ação recíproca que deverá, em tese, levar a extremos" (CLAUSEWITZ, 2008, p. 77). René Girard enxerga na formulação de Clausewitz o lampejo de uma intuição avassaladora. Algo apocalíptico no sentido bíblico do termo, de uma revelação. A revelação que Girard enxerga no texto do general prussiano diz respeito ao descortinamento das condições essenciais de gestão da violência intrínseca à atividade humana. E que pode resultar no aniquilamento total. Porém, mais do propriamente o caráter profético de um inevitável fim, a revelação consistiria no evidenciamento mesmo do funcionamento das engrenagens que podem produzir tal cenário. A explicitação da lógica de uma violência que opera segundo padrões miméticos e que é responsável pela criação de uma estrutura de conflitos organizados segundo uma espiral crescente de agressividade mutuamente alimentada.

Como já mencionado, a guerra é entendida por Clausewitz como um duelo em escala ampliada. Seu objetivo é de abater o adversário, "a fim de torná-lo incapaz de toda e qualquer resistência". De onde surge a conceito fundamental de guerra, conforme expusemos no capítulo anterior, como "ato de violência destinado a forçar o adversário a submeter-se à nossa vontade". A formulação resume a ação e, se a mesma fosse um dado unilateral, o conceito se encerraria em si. Mas como não é, ele exige que se observe o caráter recíproco de seu funcionamento conforme a aplicação do pressuposto às respectivas partes envolvidas, onde cada lado tenta, de sua forma, empregar a força a fim de subjugar o adversário a sua própria vontade. A força, segundo Clausewitz, inclui o recurso da inteligência que, colocada a seu serviço, pode incrementar seu alcance exponencialmente – premissa que vale para os dois lados. Para ser alcançado, o objetivo de dominar o inimigo requer que se mobilizem inteligência e força "sem piedade". O lado que estiver disposto a não recuar "perante nenhuma efusão de sangue, ganhará vantagem sobre o seu adversário se este não agir da mesma forma", ou seja, se não se deixar dominar. Como sua propensão ao combate não inclui, em princípio, a rendição, o adversário passa a desempenhar papel central na configuração do conflito. Segundo Clausewitz, um lado "dita sua regra ao adversário, de modo que cada um impele o outro para extremos nos quais só o contrapeso que reside do lado adverso traça limites" (2008, p. 79).

Constatando – empiricamente, por se tratar de um general envolto nas guerras napoleônicas – tal dinâmica, Clausewitz alcança a percepção visionária que fustiga Girard: "A guerra é um ato de

violência e *não há nenhum limite para a manifestação dessa violência*. Cada um dos adversários executa a lei do outro, de onde resulta uma ação recíproca, que, enquanto conceito, deve ir aos extremos" (CLAUSEWITZ, 2008, p. 80, grifo do autor). Nesta definição, a ideia essencial, para Girard, se refere à influência que cada lado exerce sobre o outro, determinando um movimento que é regido pela imposição da lei alheia, que passa a ser absorvida pelo próprio campo como condição para superação do outro. "Essa definição do duelo simultaneamente me assusta e me fascina, pelo modo como ela confirma minhas análises e aplica-as à história com uma força que eu não imaginava", afirma Girard no livro *Rematar Clausewitz, – além Da Guerra* (2011), escrito em colaboração com Benoît Chantre e estruturado como um diálogo entre os dois.

Girard é um teórico da literatura dedicado à antropologia comparada de textos clássicos e sua obra se constituiu em torno de um conceito que encontrou no pensamento de Clausewitz a força, para o autor, desta súbita verificação de hipóteses. Trata-se da ideia de "violência mimética", fundada no postulado do "desejo mimético", cujos elementos para elaboração Girard localiza na leitura que fez das tragédias gregas. No texto *A violência e o sagrado* (1972), ele reuniu os argumentos para formular as hipóteses centrais que guiam seu pensamento. Ao analisar as paixões e conflitos presentes em obras como *Édipo Rei* e *Medeia*, Girard dedicou atenção especial à investigação dos desejos que movem as personagens para constatar que, na estrutura básica das narrativas, existe sempre um terceiro elemento que se impõe entre o desejo e o objeto do mesmo, que é o rival. Rival este que, no fundo, deseja a mesma coisa que o protagonista, destacando a correlação fundadora entre ambos. A teoria de Girard se concentra no deslocamento da atenção que propôs atribuir ao papel do rival. Segundo sua lógica, mais do que se configurar apenas como um obstáculo ao desejo do protagonista, o antagonista emerge como responsável pela instituição do desejo do mesmo, sendo simultaneamente o empecilho e o motor das paixões que o movem para que alcance seu objetivo. É o que o autor designa pelo conceito de "dupla mediação", em que cada um dos rivais se torna modelo-obstáculo para o outro, pois a "rivalidade produz gêmeos: os rivais se assemelham cada vez mais" (2011, p. 76).

Girard afirma que o homem nunca pára de desejar. Uma vez que tem suas necessidades primordiais satisfeitas, ou mesmo antes disso, o homem deseja intensamente mas não "sabe exatamente o quê", pois é o ser, em sua plenitude, que ele deseja. Uma plenitude da qual se sente privado, mas que enxerga no outro como alguém que a possui. "O sujeito espera do outro que lhe diga o que é preciso desejar para atingir essa plenitude". Quando surge um modelo que lhe pareça dotado de um "ser superior" que deseja algo, esse algo passa a se insinuar como um objeto capaz de lhe atribuir uma plenitude de ser ainda mais total. "Não é por palavras, mas pelo próprio desejo que

o modelo designa ao sujeito o objeto supremamente desejável" (GIRARD, 1972, p. 205, tradução minha). Dessa forma,

> A rivalidade não é o fruto de uma convergência acidental de dois desejos sobre o mesmo objeto. *O sujeito deseja o objeto porque o rival o deseja ele mesmo*. Ao desejar tal ou qual objeto, o rival o designa ao sujeito como desejável. O rival é o modelo do sujeito, não tanto sobre o plano superficial do jeito de ser, das ideias etc, mas sobre o plano essencial do desejo. (GIRARD, 1972, p. 204, tradução minha).

A ideia de um desejo essencialmente "mimético", afirma o autor, está presente em diversas teorias, notadamente nas que explicam o mimetismo do desejo infantil, sendo este "universalmente reconhecido". A questão, para Girard, é constatar como tal fundamento pode ser extraído da estruturação mesma dos conflitos descritos nas tragédias clássicas – e da relação deste princípio com a religiosidade arcaica. As narrativas da Grécia clássica, além de permitirem a consagração do rival como determinante para o desejo, também operam segundo outro padrão, relativo à diluição da ideia do objeto. É que os conflitos se desenvolvem em torno da trama seguindo uma progressão tal que, gradativamente, os personagens acabam perdendo o objeto do horizonte e as disputas passam a visar nada mais senão a própria produção de violência. "É preciso se esquivar à interpretação do conflito de acordo com seu objeto, por mais precioso que possa parecer seu valor intrínseco", como "o trono de Tebas" e a própria "rainha Jocasta em *Édipo Rei"*, por exemplo. Quando se avança na crise dos conflitos, a violência se torna cada vez mais presente: não é mais o valor próprio do objeto que provoca os conflitos, "é a violência ela mesma que passa a valorizar os objetos, criando pretextos para se deflagrar". A violência passa a dar as cartas do jogo e, ao se tornar responsável por atribuir o valor das coisas desejadas, se torna "a divindade que todos se esforçam por dominar mas que escapa a todos sucessivamente, o próprio Dionísio das Bacantes" (idem, p. 202).

Entregues a uma violência sistêmica, que se alimenta dos desejos miméticos, os personagens se tornam eles próprios (re)produtores de violência em padrão mimético. Sem mais um objeto claro pelo qual lutar, já que o mesmo se diluiu, e influenciados pelo desejo e violência de seus adversários, eles passam a batalhar pela obtenção do *kudos*, termo usado por Homero para se referir a um tipo de prestígio quase divino, resultante da eleição mística, pelos deuses, daquele que gozará do triunfo militar. O *kudos*, resume Girard, não é nada senão a fascinação gerada pela violência, signo vazio de uma vitória temporária, uma vantagem que, quando alcançada, é tão logo questionada. "Possui o *kudos* aquele que dá o golpe mais forte, o vencedor daquele momento, que consegue fazer os outros crerem – e pode ele mesmo imaginar – que sua violência triunfou" (p. 212). Mas os oponentes, num esforço extraordinário, conseguem escapar à baixa sofrida e recuperar o *kudos*. E assim sucessivamente. É que o princípio fundamental do funcionamento das tragédias é a ideia de "alternância", onde a oscilação do *kudos* "representa a relação do dominador ao

dominado que não pára de se inverter" (p. 215). Afinal, a tragédia, explica Girard, se alimenta de reviravoltas perpétuas, onde as condições de agressor e agredido, opressor e oprimido, não param de se inverter: ninguém encarna "a essência do opressor ou a essência do oprimido" já que as identidades são frutos das relações, o que torna impossível qualificar alguém em particular[6] (p. 210).

Neste cenário, que lembra a guerra hobbesiana de todos contra todos, Girard chama a atenção para um aspecto intrigante: o fato de o conflito ir tornando os adversários cada vez mais semelhantes uns aos outros. Dentro da instabilidade desse sistema, composto pela permuta das posições de dominador e dominado, agressor e agredido, os antagonistas não podem jamais ocupar a mesma posição ao mesmo tempo, mas eles as ocupam sucessivamente. A reciprocidade se instala a partir de momentos não recíprocos. E não há nada que encontremos de um lado que não venhamos a encontrar também do outro. À medida que o conflito se intensifica, as posições se permutam com mais velocidade e quanto mais os golpes e contragolpes se aceleram, mais vai se tornando clara a suspensão de qualquer diferença entre os lados alternados. Segundo Girard, de um lado ao outro, "tudo é idêntico, não apenas o desejo, a violência, a estratégia, como também as vitórias e derrotas alternadas, as exaltações e depressões: a mesma ciclotimia tomou conta de tudo" (p. 220).

O problema é que, envolvidos passionalmente pelos combates, os antagonistas já não conseguem se dar conta da reciprocidade, nem da semelhança. Para eles, tudo é diferença de uma parte à outra. Os momentos de não reciprocidade são vividos com uma intensidade tal que não lhes permite enxergar a emergência do padrão mimético que os domina, determinando-os mutuamente. Embora extremamente parecidos – talvez iguais –, os inimigos permanecem cegos ao "caráter ilusório da extrema singularidade em que se acham, individualmente, mergulhados". O impulso da imitação violenta, segundo Girard, que faz com que os adversários fiquem cada vez mais semelhante, é "aquilo que encontramos na raiz de todos os mitos e de todas as culturas" (2011, p. 49). Mas o interessante no fenômeno é que, segundo o autor, os mesmos antagonistas que permanecem cegos à reciprocidade e semelhança quando estão mergulhados nelas são perfeitamente capazes de as enxergar quando não estão implicados. Girard explica que:

> No interior do sistema só há diferenças; do lado de fora, pelo contrário, só há semelhanças. De dentro não se vê a semelhança e de fora não se vê a diferença. Logo, as duas perspectivas não são equivalentes. É possível integrar a perspectiva de dentro à perspectiva de fora, mas não se pode integrar a perspectiva de fora para o dentro. É sobre a reconciliação das duas perspectivas do fora que precisamos fundar a explicação do sistema; ela já está esboçada em toda leitura autêntica do trágico ou do cômico. (GIRARD, 1972, p. 222, tradução minha).

6 Para Girard, "as interpretações ideológicas de nosso tempo são a traição suprema do espírito trágico, sua metamorfose pura e simples em drama romântico ou western americano" (GIRARD, 1972, p. 210).

É, afinal, quando os antagonistas se tornam perfeitamente semelhantes, quando já não existe, a partir da perspectiva exterior que incorpora a interior, nenhuma diferença entre eles, que podemos dizer que eles se tornaram autênticos *duplos*. Tal fenômeno é responsável por introduzir, segundo Girard, as condições para a implementação da substituição sacrificial, que visa debelar, ao menos temporariamente, uma violência alçada ao paroxismo, momento em que passa a ameaçar a comunidade como um todo. Neste sentido, a solução sacrificial, segundo o autor, não faz parte de um repertório de superstições ou age no sentido de expiar alguma culpa, levando saciedade aos deuses. Sua função consistiria em evitar que a violência mimética destruísse o grupo, apaziguando o acirramento de suas tensões internas. O sacrifício, expõe Girard, é o que traz de volta a diferença quando todos haviam se tornado semelhantes entre si: o homem é produto do sacrifício e, portanto, filho da religião. Reverberando o mito freudiano do pai primevo, o autor chama de "assassinato" ou "linchamento" fundador à imolação de uma vítima substituta, simultaneamente culpada pela desordem e restauradora da ordem, que é "constantemente reencenada pelos ritos que estão na origem de nossas instituições" (2011, p. 21). Mencionando a peste como símbolo e sintoma da perda das diferenças em *Édipo Rei*, Girard sugere:

> Sófocles não poderia ter encontrado imagem melhor em Édipo Rei para revelar a gênese de todas as instituições: o momento em que a violência está disseminada como um vírus, que somente a 'vacina' do sacrifício permitirá erradicar. O bode expiatório, aquele contra quem se recria a unidade do grupo ameaçado por sua própria violência, é chamado em grego de *pharmakós*: simultaneamente 'remédio' e 'veneno', culpado da desordem e restaurador da ordem. É essa ambivalência própria do sagrado que faz com que a violência cesse por algum tempo. (GIRARD, 2011, p. 69, grifos do autor).

É justamente aqui que Girard se espanta com Clausewitz. Reconhecendo na formulação do general prussiano, homem de armas, uma transfiguração da ideia de "violência mimética" que encontrou na literatura clássica grega, Girard se interroga sobre os desdobramentos de sua teoria, assim como da "escalada dos extremos", num mundo como o nosso, em que a solução sacrificial já não tem espaço de ser. Embora nossa civilização seja a mais "criadora" e mais "poderosa" que jamais existiu, ela se tornou também a "mais frágil e mais ameaçada", porque não dispõe da proteção da religião arcaica. "Desprovida de sacrifícios em sentido amplo, ela corre o risco de destruir a si própria se não prestar atenção, o que parece obviamente ser o caso".

> Um bode expiatório é eficaz enquanto acreditamos em sua culpa. Ter um bode expiatório é não saber que temos um bode expiatório. Descobrir que temos um bode expiatório é perdê-lo para sempre, é expor-se a conflitos miméticos sem solução possível. Essa é a lei implacável da escalada mimética. (GIRARD, 2011, p. 28).

* * *

Assim como demonstrado por Girard na dinâmica de alteridades presentes na tragédia grega, a ideia do rival como modelo a ser incorporado – e logo responsável pela determinação do desejo –

também está presente na cosmologia ameríndia. Mais especificamente, na organização guerreira dos povos tupis praticantes da antropofagia antes do contato com o invasor branco. É o que nos permite concluir a análise feita por Eduardo Viveiros de Castro (2002) dos modos de sociabilidade observados nos grupos tupinambás que viviam na costa brasileira nos séculos 16 e 17. Firmadas sobre a "afinidade relacional", e não a partir de "identidade substancial", tais sociedades mantinham práticas reveladoras de uma concepção de sujeito fundada sobre uma "incompletude ontológica", onde a abertura ao outro se caracterizava como disposição essencial para uma existência pautada pela assimilação da alteridade em suas propriedades imateriais, pressuposto que culminava com a incorporação da própria matéria alheia, expediente fundamental à consumação de um ser construído em estado de permanente devir.

As sociedades tupinambás costumam ser descritas através de relatos que dão conta do cultivo de uma vida harmoniosa mantida entre os membros de uma mesma comunidade, com hábitos tranquilos e pacíficos. "Os cronistas e missionários representam a vida cotidiana como marcada por uma notável afabilidade, generosidade e cortesia" (idem, p. 248). Esta docilidade é um dos predicados observados na recepção que os gentis dedicaram aos colonos brancos, quando de sua chegada. Antes de se tornar deliberadamente hostil, a relação entre os dois povos era marcada por um genuíno interesse dos nativos pela presença, repleta de diferenças, dos europeus. Tal interesse se manifestava no desejo que o arsenal de signos de distinção oferecia aos povos tupis. A oferta ia de itens materiais, a exemplo de peças indumentárias, utensílios diversos como espelhos ou facas, a aspectos intangíveis do arcabouço que modelava a vida dos brancos, seu modo de ser, seus hábitos, suas crenças religiosas. A disposição a receber, de coração aberto e até com certa voracidade, os signos que compunham a matriz identitária dos colonos, incluindo seu paradigma de crenças religiosas, ensejou entre os brancos o entusiasmo inicial de um projeto de dominação que aparentava poder se impor sem maiores resistências.

Ilusão que, tão logo constatada, levou Antonio Vieira a escrever o *Sermão do Espírito Santo*, em que reflete sobre as dificuldades apresentadas pela doutrinação de almas ameríndias ao catolicismo, mesmo diante dessa abertura por parte dos gentis. No texto, o padre sugere a diferenciação entre estátuas de mármore e de murta. As primeiras, difíceis de modelar em função da dureza do material, uma vez prontas, preservam a nova forma por períodos indetermináveis. As segundas, pelo contrário, se moldam facilmente ao desejo das mãos que as esculpem, mas uma vez finalizadas, continuam a crescer, deformando a obra do artista e exigindo do mesmo uma dedicação permanente a fim de preservar a forma que lhe quer atribuir. Essas estátuas, propõe Antonio Vieira, podem ser comparadas aos diversos tipos de nações, estando "as do Brasil" compreendidas pela segunda categoria. São nações que "recebem tudo o que lhes ensinam com grande docilidade e

facilidade, sem argumentar, sem replicar, sem duvidar, sem resistir", mas que não passam de "estátuas de murta que, em levantando a mão e a tesoura o jardineiro, logo perdem a nova figura, e tornam à bruteza antiga e natural, a ser mato como dantes eram" (VIEIRA, apud VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 184).

Ao fenômeno de impermanência da estátua de murta, Viveiros de Castro deu o nome de "inconstância da alma selvagem", baseando-se na poética do próprio Antonio Vieira. Trata-se da propensão dos gentis, observada em quase todos os relatos, de acolher a fé alheia mas logo se desinteressar por ela; se subordinar a seus dogmas e, ato contínuo, voltar a transgredi-los. "O inimigo aqui não era um dogma diferente, mas uma indiferença ao dogma" (idem, p. 185). A subjetividade ameríndia se constituía pela disposição a receber os signos da alteridade como insumos para uma cadeia de relações que tinha "na troca, e não na identidade, o valor fundamental a ser afirmado" (CLIFFORD, apud VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 196). Considerando a mitologia da "Terra sem Mal", promessa de longa vida, abundância e vitória na guerra a ser alcançada ainda em vida – e não num plano transcendente como prescrevia a teologia cristã – os tupinambás não tardaram a associar os brancos a entidades demiúrgicas, com as quais as trocas poderiam favorecer o acesso à vida idílica.

> Se os europeus desejaram os índios porque viram neles, ou animais úteis, ou homens europeus e cristãos em potência, os Tupi desejaram os europeus em sua alteridade plena, que lhes apareceu como uma possibilidade de autotransfiguração, um signo da reunião do que havia sido separado na origem da cultura, capazes portanto de vir a alargar a condição humana, ou mesmo de ultrapassá-la. Foram então os ameríndios, não os europeus, que tiveram a "visão do paraíso", no desencontro americano. Para os primeiros, não se tratava de impor maniacamente sua identidade sobre o outro, ou recusá-lo em nome da própria excelência étnica; mas sim de, atualizando uma relação com ele (relação desde sempre existente, sob o modo virtual), transformar a própria identidade. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 206).

Identidade esta que, constituída como devir, não chegava a se configurar em torno de uma estrutura fixa capaz de delimitar suas formas, mas era constantemente redefinida pela alteridade. Numa organização social em que o outro é entendido como "indispensável" (idem, p. 197), o lugar de alteridade já havia sido preenchida, muito antes dos europeus chegarem, pelo significante expresso pelos inimigos enfrentados nas guerras. Entidade paradoxal, simultaneamente contrária e similar, o inimigo ocupava um valor cardinal no modo de vida guerreiro dos tupinambás, tornando-se recurso para a própria produção do sujeito, permitindo-lhe reunir atributos que o credenciavam para a vida social. Ser alguém, tornar-se sujeito, obter o reconhecimento de seus pares eram tarefas indissociáveis da assimilação das propriedades oferecidas pelos contrários – os inimigos que, por sua vez, espelhavam tais valores na replicação dos mesmos postulados de sociabilidade e práticas relacionais, originando uma espiral de afeição e rejeição que se encarnava no ato de constantemente guerrear. Uma guerra, portanto, interminável, que nunca poderia ser vencida em definitivo por uma

das partes, pois se configura como recurso consubstancial à vida humana, dando sentido à existência e fornecendo o combustível necessário ao motor de um desejo que se nutre do outro. Para os tupinambás, a religião, própria ou alheia, estava subordinada a fins guerreiros: "em lugar de terem guerras de religião, como as que vicejavam na Europa do século, praticavam uma religião da guerra" (idem, p. 212).

Não se tratava de guerra pela conquista de território, pelo sequestro de bens ou acúmulo de valores materiais. Os conflitos tupinambás, tal a violência mimética observada por Girard nas tragédias gregas, giravam em torno de um ideal que, progressivamente, tendia a fazer desaparecer o objeto da disputa, deixando saltar um único valor, este último alimentado e retroalimentado por si mesmo: o da vingança. Matar um inimigo e devorá-lo. Para em seguida ser morto e devorado por seus vingadores. Para que estes sejam, por sua vez, mortos e devorados por outros – e, assim, sucessivamente. Honraria máxima concedida a um homem, a morte – praticada ou sofrida – ligada ao ato de vingança representava o imperativo que "sustentava a máquina social dos povos da costa" (idem, p. 225). Eis o ciclo de vida e morte que despontava como o avesso da "inconstância selvagem", o ponto inegociável da existência dos povos tupinambás, vetor de produção de subjetividades aos quais os índios se recusaram a renunciar em suas tratativas de conversão com os europeus[7].

Responsável, segundo Viveiros de Castro, pela instituição do social, a vingança era exercida a partir da inteira ciência e concordância de seus praticantes com a dinâmica de permutabilidade dos papéis. Tal como a tragédia, que fazia oscilar, como apontou Girard, as posições de dominado e dominador, a vingança guerreira exigia de seus perpetradores que se tornassem, quando chegasse sua vez, alternadamente assassinos e vítimas, devoradores e substância a ser devorada. Ao ser morto, a vítima possibilitava ao executor que incorporasse o nome ao seu – e o acúmulo de nomes se tornava uma honraria para quem os portava, sinômino de bravura. Em tal dispositivo, produzia-se também uma memória, um ato do passado a ser vingado no futuro. A vingança se tornava assim também instituidora do tempo[8]. Neste sentido, a prática não pode ser vista como simples fruto do temperamento agressivo dos índios; ao adquirir função mnemônica, ela facilitava um trânsito responsável por colocar "a morte individual a serviço da longa vida do corpo social".

> Daí a separação entre a parte do indivíduo e a parte do grupo, a estranha dialética da honra e da ofensa: morrer em mãos alheias era uma honra para o guerreiro, mas um insulto à honra de seu grupo, que impunha resposta equivalente. É que a honra, afinal, repousava em se poder ser motivo de vingança, penhor do perseverar da sociedade em seu próprio devir.

7 Viveiros de Castro cita vários passagens em que os gentis admitem a conversão, chegam até a abrir mão das práticas antropofágicas, mas se recusam a deixar de praticar a vingança. Por exemplo em Nóbrega (p. 196) e Thévet (p. 198).

8 "Tratava-se de morrer para haver vingança e assim haver futuro. (…) A vingança não era um retorno, mas um impulso adiante; a memória das mortes passadas, próprias ou alheias, servia à produção do devir." (idem, p. 240)

> O ódio mortal a ligar os inimigos era o sinal de sua mútua indispensabilidade; este simulacro do exocanibalismo consumia os indivíduos para que seus grupos mantivessem o que tinham de essencial: sua relação ao outro, a vingança como *conatus* vital. A imortalidade era obtida pela vingança, e a busca da imortalidade a produzia. Entre a morte dos inimigos e a própria imortalidade, estava a trajetória de cada um, e o destino de todos. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 234, grifo do autor).

É, portanto, no momento mesmo da consumação da vingança, no ato de execução do inimigo, "encenação carnavalesca de ferocidade, um devir-outro que revelava o motor da sociedade tupinambá", que vamos encontrar elementos condensados das ideias, expressas por Girard, de uma lei de desejos miméticos ditados pelo rival que induzem, pela condição intrínseca da reciprocidade do conflito, ao espelhamento de combatentes que se tornam duplos. Pois o reconhecimento, no corpo do inimigo, de atributos análogos à sua própria condição de sujeito, era imperativo para o guerreiro prestes a praticar o assassinato ritual. Antes mesmo de ser morto, o cativo passava a viver na aldeia de seus raptores como uma estratégia de integrá-lo à vida comunitária, "deviam dançar, comer e beber com seus captores, eventualmente acompanhá-los à guerra" e a própria entrega de uma mulher ao cativo[9] poderia ser, segundo Viveiros de Castro, interpretada como uma "empresa de socialização do inimigo". "Os tupinambás queriam estar certos de que aquele outro que iriam matar e comer fosse integralmente determinado como um homem, que entendesse e desejasse o que estava acontecendo consigo" (idem, p. 232).

A execução era precedida por um diálogo travado entre o executor e a vítima, dando origem ao que Viveiros de Castro considera o "ponto culminante do rito" (2002, p. 235). Neste diálogo, o tempo se dilata e se contrai, evocando a alternância histórica – passada, presente e futura – das posições ocupadas pelos guerreiros, que se reconhecem mutuamente como bravos, canibais e vingadores, ambos dispostos a matar e morrer pela perpetuação da vingança que coliga suas comunidades. Os antepassados, outrora igualmente vítimas e assassinos, são evocados ao lado dos parentes vivos, que por sua vez, também desempenharão os mesmos papéis. A condição momentânea de dominação de um sobre o outro, embora crucial para ambos, é evocada em termos de uma alternância sem fim que se expande pelos tempos, recuperando o passado e projetando o futuro e envolvendo a completude dos membros das comunidades inimigas. Amarrado por uma corda, de costas ao carrasco, o cativo se mantém inabalável diante da morte. A prova que dá de seu valor guerreiro ao aquiescer à fatalidade sem demonstrar medo é prerrogativa da manutenção de uma constância da honra que iguala os inimigos, tão dignos em vida quanto na morte, oferecendo um ao outro o reconhecimento de sua bravura. É por isso que a vítima, ao ser executada, além de

9 A prática de "conceder" mulheres aos cativos de guerra, transformando-os em cunhados, é também vista como um gesto de honra, como se o dispositivo de "endividamento matrimonial" fosse uma forma de subordiná-los à lógica social "interna" do grupo (idem, p. 207). Claramente patriarcal, a sociedade tupinambá atribuía às mulheres, dentro da economia da vingança guerreira, o papel de produzir "um componente essencial do festim canibal, o cauim", bebida alcoólica preparada pela fermentação da macaxeira.

não expressar medo, chegava a responder com altivez, em tom quase triunfante, às palavras de seu executor: "mais parecia que estava para matar os outros que para ser morto", descreveu o padre Anchieta (apud VIVEIROS DE CASTRO, p. 237).

> "Não pertence você à nação que nos é inimiga? E não foi você mesmo que matou meus parentes e meus amigos?" Ele, mais seguro do que nunca respondia: "Pa che tantan, aiouca atoupavé, Sim, eu sou muito forte e seguramente abati e comi muitos… Eu não me fiz de rogado; oh, como eu fui hábil em tomar os seus, os quais eu devorei tantas e tantas vezes". O executor acrescentava: "Você, estando agora sob nosso poder, será morto por mim, depois trucidado e comido por todos nós". - "Pois bem, respondia ele, meus parentes me vingarão também" (LÉRY apud VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 236)[10].

Viveiros de Castro evoca a compreensão de Lévi-Strauss para o canibalismo como uma forma instável contra um "fundo de identificação a outrem", condição geral da vida social. "Essa capacidade de se ver como Outro – ponto de vista que é, talvez, o ângulo ideal da visão de si mesmo – parece-me a chave da antropofagia tupi-guarani", afirma Viveiros. É que, na mesma medida que a vingança exige a produção do "inimigo *como sujeito*, o processo de subjetivação do outro necessário a sua assimilação pelo mesmo", ela contem em si também o movimento inverso: "a objetivação do matador, sua alteração pela vítima – sua identificação ao inimigo *como inimigo*". Pois o que se assimila ao se devorar o outro, para além das substâncias e outros substratos variáveis, é algo de natureza "essencialmente incorporal: a posição mesma de inimigo", ou seja, "os signos de sua alteridade, e o que se visa é esta alteridade como ponto de vista ou perspectiva sobre o Eu – uma *relação"*. Para o autor, ao escolher como princípio de movimento a incorporação de predicados provenientes do inimigo, a socialidade ameríndia termina por definir-se por estes. "Como não chegar a essa conclusão, quando se vê que o protagonista dos momentos ritualmente mais elaborados, e ideologicamente mais densos, destas sociedades é a unidade bifronte do matador e sua vítima, que se espelham e reverberam ao infinito?" (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 291).

* * *

Em 2013, dirigi o curta-metragem *Em trânsito*, filme que colocava em cena o personagem de Elias, confrontado ao então governador de Pernambuco Eduardo Campos[11]. Elias pode ser visto

10 A maioria das referências a estes diálogos são transcritas em estilo indireto livre. Viveiros de Castro cita vários exemplos (p. 236, 237). O autor apresenta a conversa como expressão de uma "antropofagia dialógica, solene logomaquia que opunha os protagonistas do drama ritual da execução. (…) O diálogo consistia numa arenga do matador, que perguntava ao cativo se ele era um daqueles que mataram membros da sua tribo, e se estava preparado para morrer; exortava-o a tombar como um bravo. O cativo replicava orgulhosamente, afirmando sua condição de matador e canibal, evocando os inimigos que havia morto nas mesmas circunstâncias em que agora se achava. Versão feroz da vítima aquiescente, reivindicava a vingança que o abateria, e alertava: matem-me, pois os meus me vingarão; vocês tombarão da mesma forma. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 235).

11 Ainda governador do Estado na época do filme, Eduardo Campos veio a falecer um ano depois num acidente aéreo, quando era candidato à presidência da República pelo PSB.

como um pária, alguém à margem dos mundos da produção e do consumo – logo, dos aspectos centrais da vida moderna. Personagem simbólico, Elias se constitui como uma entidade errante pela cidade, indiferente – ou, quando muito, desconfiado – do mundo em sua volta. Ao topar, em sua errância, com o personagem de Eduardo Campos, Elias parece ver ativado em si próprio um desejo que antes desconhecia. É pela própria imagem de Campos que Elias se deixa seduzir, passando a imitá-lo. Elias abraça, assim, um desejo contraditório, pois a condição oferecida pelo governador, de inclusão no mundo da produção e do consumo, contém a prerrogativa daquilo que também o violenta, destruindo sua moradia, forçando-o ao trabalho. Entregue ao paradoxo de almejar aquilo que simultaneamente o agride e o conforta, Elias passa a viver o estorvo da identificação com aquele que o assim moldou. Sem encontrar outra saída, o personagem mata o antagonista de quem se tornou duplo – para, logo em seguida, se fundir a ele em sua fantasia de poder.

Fotografias 19 a 26 – Frames do curta-metragem *Em trânsito*: o personagem de Elias em sua saga de identificação e assimilação com Eduardo Campos.

Fonte: Símio Filmes Ltda.

3. **A imagem agonística**

Interessa-nos aqui propor um quadro diferenciado de práticas e parâmetros para pensar um regime alternativo da imagem voltada para oponentes políticos. Para tal, situamos a ideia de "adversário" como ponto de inflexão ao conceito de inimigo tal como apresentado no capítulo anterior. Chantal Mouffe (2015) defender o "modelo adversarial" para a vivência de práticas políticas, opondo-se, por um lado, a rivalidades que ensejem a eleição de inimigos, e, por outro, a paradigmas pós-políticos que pregam o consenso como fim a ser alcançado a partir de uma improvável superação de divergências instituída por meio da gestão racional das diferenças entre pessoas e grupos. Mouffe combate a "visão idealizada da sociabilidade humana" como algo induzido pela empatia e pela reciprocidade e supostamente capaz de superar "a violência e a animosidade" através do diálogo e de um contrato social responsável por estabelecer uma "relação transparente entre indivíduos racionais". Se até hoje foram feitas poucas tentativas de elaborar um projeto democrático com base numa "antropologia que reconheça o caráter ambivalente da sociabilidade humana" a partir do fato de que "não se pode dissociar reciprocidade de animosidade", seria então tarefa de teóricos e políticos democráticos imaginar a criação de "uma vibrante esfera pública 'agonística' de contestação, na qual diferentes projetos políticos hegemônicos possam se enfrentar" (MOUFFE, 2015, p. 3).

A autora defende que

> a abordagem consensual, em vez de criar condições para a reconciliação da sociedade, leva ao surgimento de antagonismos que uma perspectiva agonística, ao oferecer a esses conflitos uma força legítima de expressão, teria conseguido evitar. Dessa forma, espero demonstrar que reconhecer a inerradicabilidade da dimensão conflituosa da vida social, longe de solapar o projeto democrático, é a condição necessária para compreender o desafio diante do qual a política democrática se encontra. (idem, p. 4).

Em seus escritos, Mouffe retoma proposições de Carl Schmitt a fim de endossar a perspectiva que compreende a constituição das relações políticas a partir da dinâmica conflituosa surgida entre grupos pertencentes a identificações coletivas antagônicas. Tal pressuposto permite-lhe fazer a crítica do individualismo metodológico que caracteriza o pensamento liberal ao mesmo tempo que contesta um de seus traços fundamentais, o da "crença racionalista na viabilidade de um consenso universal baseado na razão". Por outro lado, a autora expressa sua filiação ao princípio do "pluralismo democrático", posição em que passa a divergir de Carl Schmitt propondo então uma linha de pensamento que ela própria define como sendo "*com* Schmitt, *contra* Schmitt". Através desta perspectiva, recorre à crítica que o jurista faz ao individualismo liberal "para propor uma nova

compreensão da política democrática liberal em vez de acompanhar Schmitt quando ele a rejeita" (idem, p. 13). O ponto de divergência crucial entre as duas perspectivas refere-se ao ceticismo de Schmitt em relação à capacidade da dinâmica democrática de gerir internamente posicionamentos políticos extremados, aspecto que para ele resultaria num processo de desestruturação da ordem através de uma guerra civil (revolução). Mouffe, de seu lado, recorre ao conceito de hegemonia para defender o princípio pluralista em configurações de posições que, embora radicalmente divergentes, se tornam passíveis de co-habitar uma comunidade democrática.

Para entender a formação das identidades coletivas, Mouffe recorre ao princípio da "exterioridade constitutiva", enfatizando assim o caráter relacional das mesmas. O objetivo, explica, é ressaltar o fato de que a criação de uma identidade implica o estabelecimento de uma diferença, que por sua vez se constrói muitas vezes com base numa hierarquia: forma e conteúdo, preto e branco, homem e mulher etc. Uma vez compreendido que toda identidade é relacional e que a afirmação de uma diferença é precondição para a existência da mesma, torna-se claro que, "no campo das identidades coletivas, estamos sempre lidando com a criação de um 'nós' que só pode existir pela demarcação de um 'eles'". Isso não significa, no entanto, que a relação entre estes pólos seja necessariamente antagonística, ou seja, baseada na oposição extrema do binômio schmittiano de amigo/inimigo. A oposição entre as partes pode conhecer uma escala de gradações mais ampla, mesmo preservando sua separação – e portanto respeitando a legitimidade do cisma. Para Mouffe, o confronto "nós/eles" se torna antagonístico quando se acredita que o "eles" está questionando a identidade do "nós" e ameaçando sua existência.

Diante do risco dessa situação efetivamente emergir num regime democrático, a autora sugere que o desafio que se coloca à política seja de tentar "manter sob controle o surgimento do antagonismo por meio da introdução de uma forma diferente de nós/eles". E é neste sentido que as ideias de articulação e hegemonia passam a ser evocadas. Como já demonstramos, elas se referem aos modos pelos quais um determinado conjunto de práticas passa a buscar estabelecer ordem em um contexto de contingência a fim de definir o funcionamento e a significação das organizações sociais. Aquilo que em determinado momento pode ser considerado a ordem "natural" não passa do resultado histórico de práticas sedimentadas que preserva sempre, ainda que de forma latente, o princípio de que as coisas podem ser diferentes pois toda ordem se baseia na exclusão de outras possibilidades. O fato de essas outras possibilidades terem sido reprimidas não significa que elas não possam ser reativadas, já que a ordem é construída por práticas de articulação que determinam sua organização hegemônica, o que faz com que ela seja passível de uma desarticulação

empreendida por forças anti-hegemônicas que desejem implementar outra forma de hegemonia (idem, p. 17).

Da mesma forma, observa Mouffe, a própria dinâmica da formação das identidades coletivas não exclui que diferentes configurações possam se originar a partir da gama de coordenadas propostas pelos pontos inscritos nas linhas da oposição nós/eles. Em não havendo identidades essencialistas pré-determinadas, o "eles" se torna um balizador que passa a determinar a "exterioridade constitutiva" do "nós", o que significa dizer, em outras palavras, que a instituição de "um 'nós' específico depende sempre do tipo de 'eles' do qual o 'nós' se diferencia". Essa questão se torna crucial na medida em que "nos permite imaginar a possibilidade de haver diferentes tipos de relação nós/eles, segundo a forma como o 'eles' for construído". O que leva a autora a postular sua premissa central no que se refere à possibilidade de transformar o antagonismo para que ele disponibilize uma forma de oposição nós/eles que seja compatível com a democracia pluralista:

> Para ser aceito como legítimo, o conflito precisa assumir uma forma que não destrua o ente político. Isso significa que é preciso existir algum tipo de vínculo comum entre as partes em conflito, para que elas não tratem seus oponentes como inimigos que devem ser erradicados nem considerem que suas pretensões são ilegítimas, que é exatamente o que acontece com a relação antagonística amigo/inimigo. (...) Se por um lado queremos reconhecer a permanência da dimensão antagonística do conflito, e por outro permitir a possibilidade de que ele seja "domesticado", é necessário considerar um terceiro tipo de relação. É esse tipo de relação que eu sugeri chamar de "agonismo". (MOUFFE, 2015, p. 19).

Para a autora, enquanto o antagonismo é uma relação nós/eles em que os dois lados são inimigos que não possuem nenhum ponto em comum, o agonismo é uma relação nós/eles em que as partes conflitantes, embora reconhecendo que não existe nenhuma solução racional para o conflito, ainda assim reconhecem a legitimidade de seus oponentes: trata-se de "adversários", não de "inimigos". Mouffe advoga que, segundo essas condições, as partes em oposição passam a se considerar pertencentes aos mesmo ente político, partilhando um mesmo espaço simbólico dentro do qual tem lugar o conflito. "Poderíamos dizer que a tarefa da democracia é transformar antagonismo em agonismo", resume a autora (idem).

O modelo adversarial passa assim a ser constitutivo da democracia porque se destina a permitir a instituição desta passagem. "Ele nos ajuda a imaginar como a dimensão do antagonismo pode ser 'domesticada', graças ao estabelecimento de instituições e de práticas pelas quais o antagonismo potencial pode ser desenvolvido de forma agonística". Este processo, continua, se dá através da criação de "canais políticos legítimos para que as vozes discordantes se manifestem", algo que implica uma constante reconfiguração das relações de poder em torno das quais a sociedade está estruturada pois embora a dimensão antagonística nunca deixe de estar presente e o

confronto seja real, ele "se desenvolve sob condições que são reguladas por um conjunto de procedimentos democráticos aceitos pelos adversários" (MOUFFE, 2015, p. 20).

A exposição dos argumentos da autora torna evidentes o desafio e as dificuldades contidas pelo projeto agonístico. Ao evocá-lo enquanto referência para o território onde pode ser pensado o modo documental em que se inscrevem situações de filmagem de oponentes, estamos propondo observar o princípio a partir de duas instâncias. A primeira diz respeito à maneira como a ideia de agonismo pode ser mobilizado dentro das práticas engendradas pelo fazer documental, ou seja, dentro dos arranjos produtivos que envolvem equipe de filmagem e pessoas filmadas. A segunda se refere aos efeitos de circulação de filmes balizados por este princípio, envolvendo neste caso também os espectadores(as). Neste caso, a questão que surge é a de pensar se o cinema pode se constituir enquanto uma prática política que se constitui enquanto canal para a experiência de conflitos que se dão no quadro de uma democracia agonística. Assim, passamos a situar o filme documentário dentro de um ciclo que vai da produção à distribuição, buscando identificar especificidades próprias a cada momento. Neste sentido, iremos dialogar com a ideia de formação de uma comunidade fílmica estabelecida pelas relações entre quem filma, quem é filmado e quem assiste aos documentários. Tal premissa será evocada mais à frente a partir da análise feita por Marion Froger em torno da produção e circulação dos filmes realizados pelo Ofício Nacional do Filme do Canadá no Quebec, entre as décadas de 1960-1980 (FROGER, 2009).

Comecemos, portanto, por considerar alguns parâmetros conceituais para pensar sobre uma modulação agonística para a imagem no que diz respeito às atividades compreendidas no ciclo da produção, ou seja, envolvendo preferencialmente documentaristas e sujeitos filmados. Primeiramente, diremos que o modo agonístico se distingue do securitário em função da categoria de sujeito com que se relaciona. Orientando-se pelos apontamentos de Chantal Mouffe, verificamos que a imagem agonística está associada ao conceito de "adversário" e não mais de "inimigo". Enquanto tal, trata-se de uma imagem que diz respeito a uma categoria de sujeito observado segundo um enquadramento de valores que lhe outorgam uma existência reconhecida e identificada segundo a categoria de uma "vida enlutável" (BUTLER, 2017). Ao contrário do enquadramento delegado ao inimigo, que anula as possibilidades de enlutamento diante do desaparecimento de sua vida, a categoria do adversário passa a ser entendida através de atributos que sugerem a capacidade afetiva de lamentar sua perda, por mais que se trate de uma pessoa ou grupo de pessoas com quem discordamos e travamos batalhas políticas. O que nos conduz a uma ideia de adversário definida segundo princípios de reconhecimento que se estabelecem em termos hegelianos.

Segundo Butler, o reconhecimento não pode ser dado de forma unilateral. "No momento em que reconheço, sou potencialmente reconhecido, e a forma em que ofereço o reconhecimento é potencialmente dada para mim" (BUTLER, 2017, p. 40). Tal reciprocidade implícita, aponta a autora, aparece na obra de Hegel quando assinala que "uma consciência de si percebe que não pode ter efeito unilateral sobre outra consciência de si. Como são estruturalmente semelhantes, a ação de uma implica a ação da outra". A consciência de si aprende essa lição "primeiro no contexto da agressão para com o outro, num esforço vão para destruir a similaridade estrutural entre as duas e colocar-se em posição soberana". Logo, quando o reconhecimento se torna possível entre dois sujeitos competidores, ele jamais pode se esquivar da condição estrutural de reciprocidade implícita. Mas para que esse processo se verifique, ressalva Butler, é preciso que ele opere segundo "quadros" que favoreçam a instituição da reciprocidade, observando os modos de constituição dos sujeitos envolvidos e as possibilidades de relação entre eles.

> Os sujeitos são constituídos mediante normas que, quando repetidas, produzem e deslocam os termos por meio dos quais os sujeitos são reconhecidos. Essas condições normativas para a produção do sujeito produzem uma ontologia historicamente contigente, de modo que nossa própria capacidade de discernir e nomear o 'ser' do sujeito depende de normas que facilitem esse reconhecimento. (BUTLER, 2017, p. 17, grifo da autora).

Butler propõe que, se quisermos ampliar as reivindicações sociais e políticas sobre os direitos à proteção e o exercício do direito à sobrevivência e à prosperidade, é preciso que nos apoiemos numa ontologia corporal que implique repensar "a precariedade, a vulnerabilidade, a dor, a interdependência, a exposição, a subsistência corporal, o desejo, o trabalho e as reivindicações sobre linguagem e pertencimento social". Como esta ontologia corporal é produzida através de organizações sociais e políticas, ela se refere a um ser que está sempre entregue a processos que se "desenvolveram historicamente a fim de maximizar a precariedade para alguns e minimizar a precariedade para outros", deixando o corpo exposto a "forças articuladas social e politicamente, bem como a exigências de sociabilidade – incluindo a linguagem, o trabalho e o desejo –, que tornam a subsistência e a prosperidade do corpo possíveis" (idem, p. 16). Nesse contexto, se o reconhecimento caracteriza um ato, uma prática ou mesmo uma cena entre sujeitos, então

> a "condição de ser reconhecido" caracteriza as condições mais gerais que preparam ou modelam um sujeito para o reconhecimento – os termos, as convenções e as normas gerais "atuam" do seu próprio modo, moldando um ser vivo em um sujeito reconhecível, embora não sem falibilidade ou, na verdade, resultados não previstos. Essas categorias, convenções e normas que preparam ou estabelecem um sujeito para o reconhecimento, que induzem um sujeito deste tipo, precedem e tornam possível o ato de reconhecimento propriamente dito. Neste sentido, a condição de ser reconhecido precede o reconhecimento. (BUTLER, 2017, p. 19).

Trazendo este debate em torno do reconhecimento para as possibilidade de instituição de um regime agonístico na imagem, verificamos que ele afeta diretamente duas condições que

identificamos anteriormente para a instalação de uma cena no documentário, e que se revelavam ausentes do horizonte da imagem securitária: o desejo e a confiança. Ambos se colocam como elementos necessários para o estabelecimento do pacto documental, introduzindo no plano do regime agonístico uma dimensão ética fundada sobre a ideia de responsabilidade com o outro que permanecia ausente do regime securitário. A confiança entre as partes se torna responsável pela possibilidade de uma interpelação mútua que ocorre através da partilha de um comum que aproxima os sujeitos envolvidos e através do qual eles podem se reconhecer. Esse comum pode ser representado pela própria ideia de uma *cena*, entendida como este espaço de interpelação recíproca. A cena documental se viabiliza por um pacto responsável por estabelecer regulações de condutas acordadas implícita ou explicitamente e que vão determinar campos possíveis para a relação, envolvendo as diversas modalidades performativas e subjetivadoras que definem as ordens do dizível e do visível.

A fim de comentar as possibilidades de instituição da cena segundo a perspectiva agonística, vamos inicialmente retomar o pensamento de Jean-Louis Comolli que, em diversos textos, estabelece parâmetros relacionados a esta questão. É importante observar que o autor evoca a categoria do "inimigo" para se referir por exemplo a imagens envolvendo líderes da extrema direita francesa. Neste caso, embora mobilize a mesma categoria de alteridade que definimos para a imagem securitária, o tipo de produção realizada pelo autor francês, que é também documentarista, não é passível de inscrição neste estatuto. Primeiro porque trata-se de um gesto contra-hegemônico e não um exercício disciplinar exercido pelos poderes. Segundo, porque não envolve letalidade, distanciando-se assim também de um programa revolucionário que envolveria guerra e morte aos aos inimigos de classe. Militante de esquerda, o autor não descarta a opção armada do horizonte político, mas reconhece que a atividade cinematográfica se volta para outros fins.

> Se pensarmos que filmar não é mais suficiente, então convém passar a uma outra forma de luta, organizar-se, ir para a luta armada. Mas o cinema militante não tem que 'matar' aqueles que filma. Filmar não é matar. É exatamente o contrário: é supor que o inimigo (o outro) pertence a um segmento da humanidade que reconhece a necessidade de mediação do cinema. Filmar o inimigo é fazê-lo entrar em um filme junto comigo. É portanto familiarizá-lo, domesticá-lo. Isso não tem sentido se não for para melhor conhecê-lo e melhor combatê-lo. O combate não tem lugar no filme mas no entorno. No filme, há necessariamente um mínimo de partilha objetiva com o outro: nós partilhamos um filme. (COMOLLI, 2013, p. 278).

Comolli descreve portanto o que seria uma aliança tática com o inimigo a fim de poder filmá-lo. Um encontro provisório, circunscrito ao tempo de filmagem, em que o(a) realizador(a) seria constrangido a conviver e pactuar termos com seu oponente a fim de produzir imagens que são direcionadas contra ele próprio. Nos termos em que nós definimos o inimigo, vimos que as cenas documentais construídas entre sujeitos determinados por este estatuto se tornam instáveis, com

tendência à expulsão da própria personagem do espaço fílmico ou sua recusa a participar e continuar colaborando com o processo – o que pode ser traduzir como a expulsão do próprio documentarista. De uma forma ou de outra, a reciprocidade ensejada pela categoria do inimigo determina que ambos sejam repelidos mutuamente. Dissemos que a condição para a existência da cena é o desejo e a confiança e quando estes estão ausentes, as cenas são obtidas de forma não pactuada, ou seja, não autorizada: câmeras escondidas ou distantes, imagens de arquivo reapropriadas etc. É concordando com os pressupostos de Comolli, mas preferindo optar por outra categoria teórica para definir a alteridade a fim de observar condições de implementação da cena através de um pacto transparente, que nós preferimos aqui evocar o conceito de adversário e o princípio do agonismo.

O modo agonístico da imagem não pode ser visto portanto como uma retomada do protocolo securitário e disciplinar a fim de revertê-lo sobre os corpos responsáveis por sua operação dentro de uma situação de poder. Ele não é a implementação espelhada de seus princípios dirigido a outro objeto, mas um modo de organização do fazer documental que se estabelece por diferentes dinâmicas relacionais. O modo agonístico busca a construção de formas de sociabilidade ensejando o cultivo de afetos que não se fundamentem no medo ou no ódio, através de dispositivos de controle e vigilância. Neste sentido, Comolli defende que a questão do "COMO" é mais vital do que a do "PORQUÊ" (2013, p. 279, grifos do autor). "O inimigo sempre começa por dominar a linguagem, por controlá-la, por fazer com quem nós falemos a mesma língua que ele", afirma o autor, num enunciado que lembra o postulado de Clausewitz sobre como o adversário dita nossos movimentos numa guerra. Para Comolli, é preciso compreender que a potência do inimigo reside no fato de que ele impõe modos de pensamento através de certas palavras. Como o "cinema de combate" também lida com palavras, com raciocínios, com lógicas, torna-se "vital forçar o inimigo a mudar de terreno, a entrar em uma outra forma de discurso". Para ele, uma das formas de combater "as formas dominantes" está no tempo: "filmar e montar em longa duração" já pode ser visto como um gesto subversivo que desmontaria a arma do inimigo. Pois o tempo oferece ao espectador a possibilidade de fruição, libertando-o do embrutecimento midiático que bloqueia as percepções e o pensamento (COMOLLI, 2013, p. 279).

A perspectiva é a mesma observada por Marie-José Mondzain, que propõe a distinção entre as categorias da "encarnação" e da "incorporação" para situar os modos de agência oferecidos pela imagem aos sujeitos. Para a autora, "o império visual em que vivemos hoje se nos apresenta de forma violenta através de uma tensão entre estes dois modos relacionais ligados à imagem" (MONDZAIN, 2002, p. 43). A encarnação possui uma relação com a carne, enquanto a incorporação, como o nome sugere, se relaciona ao corpo. A diferença está em que a primeira se

processa a partir de uma "ausência das coisas", instituindo uma "distância instransponível" com o que ela designa. Trata-se, segundo a autora, da única imagem que tem força para transformar a violência em "liberdade crítica". Incorporar, pelo contrário, significa "propor a substância consumível de algo real e verdadeiro a comensais que se fundem e desaparecem no corpo com o qual se identificam". Enquanto na incorporação, tornamo-nos um com o objeto, na imagem encarnada passam a se constituir três instâncias indissociáveis: o visível, o invisível e o olhar que os coloca em relação (idem, p. 32-33).

A vida, explica Mondzain, se alimenta da encarnação, enquanto a incorporação representa a morte por "identificação fusional". Esta associação pode ser observada através da magia, no recurso do fetiche: algo que designa uma substituição de eficácia singular. A própria imagem, fac-símile ou objeto substituidor, é capaz de instalar uma relação de poder quando, por exemplo, a representação icônica é evocada para a erradicação do mal. Encarar sua própria imagem faz o espírito demoníaco se assustar e fugir, liberando o corpo do doente que aprisionava. A medusa sucumbe a seu próprio olhar no escudo de Teseu e Narciso não resiste à violência do reflexo que mata. Essas lendas nos ensinam uma mesma coisa, resume Mondzain, a ideia de que "a imagem nos olha e pode nos engolir". "Todos esses dispositivos de crença e de fabricação são fundados na identificação":

> Tornar-se um com o que vemos é mortal. Aquilo que salva é sempre a produção de uma distância libertadora. Viver, curar, é se afastar de qualquer fusão é empurrar o mal para sua própria armadilha, aquela da identificação. A violência da imagem é deflagrada quando esta permite a identificação daquilo impossível de ser figurado no âmbito do visível. O que significa dizer que a imagem só se sustenta dentro da dessemelhança, na distância entre o visível e o sujeito do olhar. (MONDZAIN, 2002, p. 29).

Escapar à armadilha da fusão pela identificação na imagem implica a construção de uma "cultura do olhar" como forma de iniciar o olho a sua própria "paixão de ver". Como estratégia de interromper a violência voraz das visibilidades, Mondzain defende uma gestão nova e singular da palavra entre aqueles que cruzam seus olhares na partilha das imagens. Pois vivemos num regime onde a violência ou a virtude não estão no conteúdo de uma imagem. Para constatar este fato, basta olhar para a propaganda ou a publicidade: ao oferecerem experiências de consumo sem distanciamento, tornam-se máquinas de produzir violência mesmo que pretendam vender conteúdos de felicidade ou virtude. O problema é que a identificação fusional imposta pela incorporação produz um espectador que sequer tem espaço para se mexer. E, "fora do movimento, a imagem se dá ao consumo pelo modo da comunhão", abolindo – intencionalmente ou não – o pensamento e a capacidade crítica. Para Mondzain, a questão é antes de tudo afetiva: diante da emoção provocada pela imagem, "torna-se imperativo analisar o regime passional que elas instalam e qual o lugar que elas reservam a seus espectadores" (idem, p. 47).

O propagandista, sustenta Mondzain, não se contenta em usar os símbolos e emblemas existentes, mas investe em sua sobredeterminação com o intuito de impor um regime "unívoco" de interpretação e de manipulação do "desejo de matar e morrer". Assim fabrica-se o fanatismo nas visibilidades que cultuam a idolatria. "A personificação opera a fusão do sujeito com o signo, só resta um som único, clamor unânime, proferido por uma imagem sem corpo. Quando a imagem morre, a bárbarie começa" (MONDZAIN, 2002, p. 78). Para funcionar, a propaganda precisa alcançar o êxtase, propagá-lo pelos corpos que são tomados de contágio. A perspectiva fusional faz Mondzain observar que, no filme *O triunfo da vontade* (Leni Riefenstahl, 1934), a sala de cinema e o estádio de Nuremberg, onde se desenrolam as ações do encontro do Partido Nacional-Socialista, se tornam um só espaço.

Não seria o mesmo que acontece entre o espectador da internet e os vídeos produzidos pelo Movimento Brasil Livre no contexto da ascensão da extrema direita no Brasil? Uma perda da autonomia através da identificação fusional promovida pelo espetáculo de atrações da "mitagem"? Sem o distanciamento adequado, portanto, não há espaço para o espectador reagir "com liberdade crítica ao funcionamento emocional do visível", afirma a autora (p. 51). É através dessa falta de distância que a eficácia propagatória dos vídeos de Arthur do Val se edifica na internet, atraindo espectadores e espectadoras pela insuflação da possibilidade de vivenciar quadros autorizados e pactuados de ódio narcísico. A "mitagem" se prolifera pela imagem, permitindo que todos tenham seus cinco minutos de ódio descarregado sobre os "petralhas".

> O poder quer sempre controlar o amor e o ódio. E, na medida em que a emoção visual está ligada a essas paixões, o dispositivo de mostrar, a forma escolhida de mostrar, o lugar dado à voz, o risco assumido num enquadramento, tornam-se gestos políticos onde se engaja o espectador em sua própria liberdade. A censura nunca poderá substituir, através de seus decretos, o lugar da educação do olhar e das exigências éticas das produções. (MONDZAIN, 2002, p. 57).

É por reconhecer o lugar da ética enquanto fundamento da imagem que interpela o espectador com o propósito de lhe proporcionar uma distância segura que propomos o quadro agonístico para a imagem como possibilidade de inscrição das práticas documentais dentro de um horizonte político democrático. A pactuação da cena se torna portanto algo circunscrito ao reconhecimento dessa dimensão. É por isso que Comolli, em sua saga analítica de observar os quadros imagéticos associados a oponentes, dedica tanto espaço a tentar compreender as condições de implementá-la. Ele fala justamente sobre a dificuldade de se instituir a cena a partir da contradição expressa pela aliança provisória e tática. Diferentemente da ficção, onde atores e atrizes encarnam os papeis de antagonistas a partir de um contrato de trabalho, se submetendo a regras e vontades do diretor ou da diretora, num documentário, o corpo do oponente não é transferido a um

terceiro, ele está lá "de verdade", em "carne e osso", "presença real diante da câmera, (...) pedaço de humanidade bem humanamente viva, até naquilo que ela teria de odioso ou detestável" (COMOLLI, 2008, p. 129).

Partindo da ideia do documentário como arte relacional, a questão do estabelecimento da cena se torna efetivamente central para a observação dos tipos de relações possíveis entre quem filma e quem é filmado(a). Recorte visual dentro do espaço, a cena se inscreve numa duração e se delimita pela moldura das quatro linhas que formam o quadro. Num documentário, ela tende a encontrar sua força no agenciamento de interações entre pessoas situadas em coordenadas específicas que determinam os papeis que desempenham a partir do que se lhes é possibilitado sentir, levando-as a agir em conformidade com a experiência em que se localizam. Em situações de adversidade, o pacto documental que possibilita a cena obedece necessariamente a uma dinâmica paradoxal em função da oposição existente entre as partes. Na maioria das vezes, esta oposição é anterior mesmo às trocas que se darão em cena. O antagonismo surge de coordenadas políticas divergentes com que se identificam os sujeitos e precisa ser considerado a fim de definir os termos em que podem transcorrer as interações do filme. Um dos principais fatores de desestabilização – ou, no limite extremo, de inviabilização – das cenas situadas no registro de adversidade é o potencial do conflito existente entre as partes.

Para Comolli, o constrangimento gerado pela imposição da cena consiste no fato de que, não importando o quão detestável possa ser o suposto "inimigo, é preciso com ele se entender e estabelecer uma relação como com qualquer outra pessoa filmada, amiga ou neutra". Encarnado enquanto ator social existente no mundo histórico, onde performa suas próprias ações para a câmera – e não como personagem fictício representado a partir de diretrizes dramáticas –, o opositor se vale do poder determinado pela agência que lhe é outorgada pelos procedimentos documentais para usar da prerrogativa de interferir sobre a cena, conduzindo-a à sua maneira dentro do espaço que ocupa e produzindo sua própria mise en scène[12], chegando ao extremo de poder, a cada momento, "por fim ao filme". Em resumo,

12Pelo simples fato de que elas aceitam ser filmadas, afirma Claudine de France, as pessoas observadas se colocam ativamente em cena e testemunham da intervenção do cineasta. "A observação do etnólogo-cineasta é sempre participante (…) e, reciprocamente, as pessoas filmadas participam do processo de observação porque elas intervêm na mise en scène do cineasta" (DE FRANCE, 1982, p. 4-5). É a partir da compreensão dessa implicação recíproca na cena que a autora propõe o conceito de auto-mise en scène: "Noção essencial em cinematografia documentária, que define as diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta no espaço e no tempo. Trata-se de uma mise en scène própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que as envolvem, ao longo das atividades corporais, materiais e rituais. A auto-mise en scène é inerente a qualquer processo observado". (DE FRANCE, 1982, p. 367).

> As negociações com o inimigo que se encarna a si mesmo e com o ator que encarna o inimigo não são, então, da mesma ordem. E o desejo não é o mesmo. Eu posso desejar o corpo de um ator e pedir que não deseje o corpo de seu personagem. [...] Diante do homem político, não posso dissociar o corpo filmado da ideia ou do poder que ele encarna. Eu rejeito aquilo que me repulsa, mas devo atar e não romper. Dependência do documentarista – mas ao mesmo tempo potência da relação, mais matricial do que na ficção. (COMOLLI, 2008, p. 129).

O dever de "atar" e "não romper" originam este estado de uma certa "dependência" do(a) documentarista em relação às personagens que filma. Trata-se de uma configuração comum a qualquer filme documentário, mas que pode se tornar problemática – ou por vezes até insustentável quando se trata de uma situação de adversidade. Como se resignar à vontade e aos interesses de uma pessoa de quem não apenas se discorda como também com quem podemos chegar a alimentar visões de mundo inconciliáveis? Pode o(a) documentarista, através do domínio que exerce sobre o filme, sobrepor sua visão de mundo à da pessoa filmada? Até que ponto é aceitável se negociar e fazer acordos com antagonistas para a realização de um filme – e como respeitar esses acordos ao longo do processo de realização do documentário até os limites da montagem?

Em suas reflexões, Comolli se refere a diferentes tentativas de responder a essas inquietações a partir de filmes que ele dirigiu sobre o Front National, partido de extrema-direita com inclinações xenófobas capitaneado nos anos 1990 por seu fundador, Jean-Marie Le Pen. Os principais arranjos implementados pelo realizador dizem respeito a uma tentativa de encontrar uma distância ideal em relação aos militantes do partido, evitando ao máximo uma relação de proximidade que poderia beirar o risco da "conivência ou complacência". Um esforço para encontrar contornos aceitáveis para a composição do que ele chama de "comunidade cinematográfica", ou seja, a reunião de personagens que compartilham a cena, sejam "amigos ou inimigos". Afinal, "a partir do instante em que são filmados juntos, a distância que separa amigo do inimigo é pura ficção, projeção, e não mais inscrição. (...) Como escapar dessa inclinação fatal do cinema que impõe que filmar juntos os adversários seja, consequentemente, aproximá-los um do outro (e ambos de mim)?" (p. 130).

As estratégias adotadas por Comolli para filmar os militantes do Front National foram se diversificando à medida que os experimentos fílmicos mostravam seus resultados. Assim, depois de sair traumatizada de "uma relação de familiaridade" com o grupo direitista no documentário *Marseille de père en fils*, a equipe decide adotar o princípio da "distância atenta" para realizar o filme *La Campagne de Provence*. "Nenhuma entrevista singular que não se fizesse no meio de todos, à maneira dos apartes no teatro". Usando sempre uma objetiva única de 20mm para filmar apenas "em circunstâncias públicas", o realizador se furtava assim de ter que negociar termos de

uma adesão das personagens ao filme, evitando o incômodo de fazer acordo com os oponentes a fim de assegurar sua presença e participação no documentário. "Para a palavra pública (a política), cinematografia pública" (COMOLLI, 2008, p. 130).

O que está em jogo, portanto, nos arranjos experimentados e descritos por Comolli, é uma administração da distância. Estar perto demais do oponente, tornar-se familiar a ele. Ou distanciar-se para se contentar em filmar apenas situações públicas, que não exigiriam negociações para o estabelecimento da cena. Se a ideia de familiaridade excessiva parece inadequada por incidir no risco de esvaziar os conflitos, a sua configuração oposta parece também desfavorável por dificultar as possibilidades de identificação com o outro como efeito da restrição a interações mais próximas. Quais seriam então as condições para implementação de uma cena que permitisse o equilíbrio entre os movimentos de aproximação e distanciamento, considerando seus riscos correlatos de, respectivamente, condescendência e separação? Já vimos que a dimensão ética é importante nos arranjos agonísticos por viabilizar a instalação de condições de confiabilidade, atributo indispensável à manutenção da cena. Da mesma forma, também observamos a importância das possibilidades de reconhecimento, princípio que atua no estabelecimento de uma reciprocidade. Passaremos agora a nos debruçar sobre a análise de um filme, a fim de verificar a forma como alguns desses parâmetros se situam na prática, podendo assim ampliar nosso escopo de observações.

A fim de debater os aspectos da modalidade agonística da imagem, iremos apresentar inicialmente a análise do curta-metragem *Audiência pública?*[13], realizado em 2014. Eu participei da direção coletiva do filme, ao lado de Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio, Pedro Severien e Luís Henrique Leal. O vídeo foi filmado e lançado no contexto da militância do Movimento Ocupe Estelita. À época, as pautas do direito à cidade ganharam fôlego em torno da contestação ao chamado Projeto Novo Recife. Capitaneado por uma consórcio de quatro construtoras, entre elas Queiroz Galvão e Moura Dubeux, o projeto contava com amplo apoio dos poderes públicos (judiciário, prefeitura do Recife, governo do Estado) e previa a construção de 13 torres numa área histórica do centro do Recife, um terreno de 10 hectares que pertencia à antiga Rede Ferroviária e onde estão localizados armazéns de açúcar, hoje desativados, construídos na primeira metade do século passado. O investimento, da ordem de 1 bilhão de reais, teria grande impacto sobre o local em termos sociais, ambientais e urbanísticos. Cercada por comunidades consideradas socialmente vulneráveis, como o Coque, Cabanga, Joana Bezerra, a área havia sido comprada pelas construtoras num leilão – posteriormente considerado ilegal pelo Ministério Público – e o projeto do condomínio

13 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HfOzcjSETYs>

de luxo estava aprovado em todas as instâncias tramitativas, mas em processos marcados por irregularidades. O Movimento Ocupe Estelita surgiu a partir da mobilização de vários setores da sociedade civil empenhados em enfrentar o Novo Recife e propor uma outra forma de ocupação para o espaço. Entre 2011 e 2016, o movimento se fortaleceu como frente de resistência a partir do amadurecimento dos debates em torno do direito à cidade, aglutinando também uma série de outras pautas de movimentos feminista, negro, antiproibicionista etc.

O vídeo *Audiência Pública?* foi realizado no contexto dessas mobilizações e debates. Em novembro de 2014, a prefeitura do Recife convocou a audiência para debater o projeto com a sociedade. Enquanto militantes, nós comparecemos ao encontro para filmar o evento e produzir material audiovisual voltado à defesa das pautas do movimento. A ideia era de realizar um vídeo que se inscrevesse no cenário da disputa de sentido, oferecendo uma narrativa antagônica ao discurso das construtores e do poder público. Uma estratégia que pode ser definida a partir da ideia de intervenção política no real, como sinaliza Nicole Brenez, destacando a ideia de eficácia histórica contida no cinema engajado.

> No fogo da ação, René Vautier definiu como 'cinema de intervenção social' um trabalho de instantaneidade performativa que visa o sucesso de uma luta e a transforma o concreta de uma situação de conflito declarado ou de injustiça estrutural. [...] Em médio prazo, o trabalho consiste em difundir uma contrainformação e agitar as energias. [...] A longo prazo, tratou-se de filmar, e assim conservar fatos para a história, constituir documentos, legar um arquivo e transmitir a memória das lutas às gerações futuras. (BRENEZ, 2017, p. 71)

Nossa intenção, já experimentada em outras produções, era de produzir um material de perfil mais didático, informativo e ao mesmo tempo persuasivo, ou seja, com um tom contra-propagandístico, que funcionasse ao mesmo tempo para marcar uma posição, reunir dados e argumentos, além de envolver os espectadores numa dinâmica emotiva. O rumo dos acontecimentos durante a audiência pública, no entanto, nos obrigou a um redirecionamento da abordagem, como veremos adiante. A opção de analisar o processo de produção deste vídeo se deve ao paralelismo que podemos observar entre algumas de nossas estratégias e o modo de produção adotado por Arthur do Val, no canal Mamaefalei. O objetivo aqui é mostrar como procedimentos que podem guardar semelhança entre si são capazes de produzir efeitos diferentes quando através de diferentes modos de imagem. Assim, avançamos também no sentido de definir a imagem agonística e observar seus parâmetros de funcionamento.

A audiência era considerada um fórum de debate mas, na prática, representava um espaço em disputa que era preciso ocupar para marcar o posicionamento contrário ao projeto, dando

visibilidade à luta de contestação. No fundo, funcionava como um "teatro" de participação em que o projeto e os rumos da cidade não eram efetivamente debatidos. Em função disso, um grande número de militantes do Ocupe Estelita se mobilizou para comparecer. A ideia era lotar o auditório de pessoas munidas de faixas, cartazes, camisas e preparadas para entoar palavras de ordem e realizar falas de enfrentamento ao projeto das empreiteiras. A militância engajada no movimento era plural, contando com arquitetos(as), urbanistas, advogados(as), sociólogos(as), jornalistas, lideranças históricas do movimento por moradia do bairro do Coque mas também uma presença predominante de universitários(as), sendo a maioria egressa da classe média branca recifense.

Diante do receio de a prefeitura restringir o acesso de militantes à audiência, nosso grupo chegou cedo e formou uma grande concentração de pessoas em frente ao auditório da Faculdade Fafire, onde se realizaria o evento. Até cerca de uma hora antes do horário previsto para o início da audiência, a militância de contestação ao projeto era maioria no local, mas o surgimento de um fato inesperado mudou a configuração do evento. Dezenas de moradores e moradoras das comunidades do Coque, Cabanga e Joana Bezerra começaram a chegar, formando uma frente ampla de pessoas presentes para se manifestar a favor do projeto. Essa repentina mobilização popular em apoio ao projeto era algo inédito desde o início das mobilizações em 2011, pois até então não havia surgido nenhum grupo organizado, com capacidade de produção de atos de rua, demarcando posição favorável ao Novo Recife.

Os moradores e moradoras chegavam ao local em diversos ônibus, que estacionavam em frente ao auditório para o desembarque dos manifestantes. Colhendo informações no próprio local, ficou claro para nós o que estava acontecendo: as empreiteiras haviam fretado os ônibus e mobilizado os moradores através de duas lideranças dos bairros que eram favoráveis ao empreendimento imobiliário. E mais: haviam pago um valor monetário a título de gratificação pelo comparecimento à audiência pública. Sua estratégia era formar, durante a audiência pública, uma frente popular de defesa do Novo Recife, a partir de argumentos como geração de emprego e revitalização da área abandonada, diretrizes que se organizavam em torno de valores expressos pelas ideias de progresso e modernidade. O objetivo principal era claramente midiático, a ideia era produzir a imagem de um projeto imobiliário respaldado pelo apoio popular.

A presença de um grupo significativo de pessoas favoráveis ao projeto desequilibrou o arranjo antes marcado pela presença majoritária de integrantes do Ocupe Estelita, além de desestabilizar nossas estratégias de contestação. Era difícil – ou até constrangedor – firmar um posicionamento contrário ao empreendimento quando dezenas de moradores empobrecidos de bairros vizinhos tomam partido do mesmo, clamando pelas oportunidades de trabalho que o projeto

supostamente ofereceria para eles. As novas circunstâncias também emergiam como um problema para a produção do nosso vídeo pois a "cena" montada pelas construtoras resultaria num vídeo com muito mais apelo e potencial de convencimento da opinião pública. A estratégia das empreiteiras tinha o efeito de instalar um contraste entre a materialidade tangível da demanda por empregos em oposição a argumentos que soam abstratos, como planejamento urbano, responsabilidade social, direito à cidade. Neste sentido, o gesto do consórcio imobiliário também estabelecia a oposição entre trabalhadores de camadas populares com "necessidades reais" e um grupo de arquitetos, urbanistas ou universitários de classe média com "elucubrações" distanciadas das questões que "realmente importavam".

Naquelas circunstâncias, as empreiteiras haviam conseguido criar um cenário que nos fazia ter que lidar com aqueles moradores e moradoras do Coque como adversários. Por mais que a luta do movimento Ocupe Estelita contra o Novo Recife estivesse implicada por um modelo de desenvolvimento urbano que visava beneficiar áreas como o Coque e seus moradores em suas diversas demandas – inclusive por empregos –, estávamos diante de um tensionamento inevitável com aquelas pessoas. Era preciso encontrar uma forma de encampar uma batalha que revelasse o papel das empreiteiras naquele jogo de articulação responsável por enganar e instrumentalizar uma população vulnerável em interesse próprio, através de manobras que atestavam da desigualdade e imoralidade da disputa. Como afirma Comolli, não basta mostrar a coisa, é preciso mostrar o enquadramento no qual ela está inserida. "Mostrar o enquadramento é também permitir ao espectador sair da fascinação, mergulhá-lo no interior da imagem" (COMOLLI, 2013, p. 280).

No calor do momento, eu e outros companheiros resolvemos partir para uma abordagem no corpo a corpo com os moradores e moradoras que desembarcavam dos ônibus. Nós passamos a interpelá-los sobre a audiência pública, visando assim demonstrar as manobras ocultas das empreiteiras. Com a câmera na mão, nos dirigimos aos manifestantes lançando-lhes perguntas como: "Vocês vieram debater o projeto Novo Recife?", "Sobre o que é esta audiência?", "Vocês são favoráveis ao projeto?". As respostas demonstravam que o grupo não tinha conhecimento sobre os assuntos, algumas pessoas chegaram a responder que estavam ali para protestar contra a ausência de posto de saúde no Coque. Outras evocavam uma ideia de "manifestação" mas sem saber dizer contra o quê. Eu passava de uma pessoa a outra sem parar de gravar, repetindo as mesmas perguntas e obtendo variações das respostas genéricas através de longos planos-sequências. O método de aproximação era invasivo e, neste sentido, análogo ao de Arthur do Val: eu não me identificava, chegava com a câmera gravando, não explicava para que era o vídeo e tampouco dava tempo aos entrevistados e entrevistadas de se organizarem para respostas mais refletidas. Uma maneira abrupta

de filmar, em certa medida agressiva e voltada contra pessoas expostas a vulnerabilidade social. E que, além disso, não estavam esperando por aquelas abordagens nem tampouco conheciam o objetivo das filmagens, não lhes dando tempo de perceber que as imagens iam de encontro ao próprio que as movia para aquele lugar. Eu estava consciente do gesto e, embora em conflito com a violência que ele provocava, permanecia convicto de que era a única forma de agir no momento a fim de desmascarar o ardil das construtoras.

O resultado se mostrava eficaz. Ao término das abordagens, nós tínhamos vários planos em que os manifestantes favoráveis ao Novo Recife podiam ser vistos como uma "massa de manobra" articulada pelas empreiteiras para ir à audiência pública defender algo de que não tinham efetivamente ideia. O objetivo, em termos práticos, de denunciar a "manipulação" das construtoras estava contemplado nas imagens. No entanto, surgiram problemas de natureza ética que nos levaram a refletir sobre os efeitos de circulação das cenas, principalmente no que diz respeito à representação das pessoas que nelas apareciam. Seria mesmo legítimo, para fins da luta política, dar visibilidade a sujeitos de uma população em situação de vulnerabilidade social na condição de pessoas que foram "compradas" para participar de um projeto? Se quiséssemos denunciar a estratégia das construtoras, teríamos mesmo que expor os moradores e moradoras daquelas comunidades? Mas como fazê-lo sem apresentar as "provas" reunidas nas imagens? Como poderíamos conciliar o senso de responsabilidade para com a luta – que nos intimava a fazer a denúncia – com um senso de responsabilidade para com as pessoas filmadas – que nos pedia parcimônia na exposição? Será que, entendendo a situação social daqueles sujeitos, deveríamos preservá-los da violência de uma denúncia através da imagem borrando seus rostos? Mas o ato de borrar também não incorreria numa associação de moradores e moradoras do Coque com o imaginário da criminalidade que usa o recurso a fim de proteger algumas identidades? E, ao mesmo tempo, baixar a cabeça para o fato de as construtoras "usarem" as imagens daquelas pessoas – sem que as disputássemos – não seria também uma forma de consentir com uma violência às próprias comunidades? Até que ponto conseguiríamos dar conta de todas essas preocupações se quiséssemos levar adiante uma luta, manifesta ali através da imagem, que considerávamos justa?

Perguntas como estas já nos atravessavam enquanto filmávamos. Mas se tornaram particularmente intensas no momento de editar o vídeo. Tratava-se da instância decisiva em que as associações entre as imagens iriam adquirir as sugestões de sentidos responsáveis por oferecer as chaves de interpretações através das quais o material seria lido quando circulasse. Ao mesmo tempo, era também durante o processo de edição que, passado o calor dos acontecimentos da audiência, podíamos voltar a assistir ao material com calma. Olhar para as imagens, nos deixar tocar

pelos rostos, pelos corpos, pelas vozes. Só que desta vez através de uma certa distância, sem o imperativo da ação exigida pelo momento, podendo enxergar melhor o outro, a nós mesmos, assim como as circunstâncias que nos reuniam e nos opunham naquele cenário. A quantidade de questões que enfrentávamos no intuito de viabilizar a circulação do filme em condições que nos parecessem razoáveis pode ser vista como expressão de duas modalidades éticas descritas por Max Weber e retomadas por Judith Butler (2017), que dizem respeito à responsabilidade de "assumir uma ação no contexto de um mundo social onde as consequências importam".

Butler aponta a distinção entre a ética da responsabilidade e a ética da convicção, afirmando que a segunda admite que determinado fim justifica os meios necessários para atingi-lo. Muitas vezes, a convicção implica o risco de se valer de meios moralmente duvidosos para tal propósitos. Já a ética da responsabilidade está afinada com as consequências da conduta humana no mundo e assume a responsabilidade por elas. Onde:

> A posição da "responsabilidade", portanto, é orientada pela conduta e realista. Weber termina por argumentar que algo da "ética da convicção" é necessário para a vocação política, e que a "ética da convicção e a ética da responsabilidade não se contrapõem, mas se completam e, em conjunção, formam o homem autêntico, isto é, um homem que pode aspirar à 'vocação política'". (BUTLER, 2017, p. 139, grifos da autora).

O cuidado que se articula a partir da observação das duas modalidades éticas oferece uma perspectiva para a elaboração do gesto político que não se preocupa unicamente com a meta a ser alcançada sem considerar as implicações de seu movimento na paisagem em que se inscreve. A categoria do adversário passa a exigir, neste contexto, que a alteridade seja compreendida num sentido amplo, a partir de suas singularidades e campos normativos em que se inscrevem suas ações. A imagem que fazemos do adversário convoca a uma ampliação das zonas de percepção oferecidas, não se restringindo apenas à superfície visível do conflito. Quase como se fosse preciso observar um fora-de-campo, apreendê-lo como espaço definidor das condições que envolvem o antagonismo. Não que o fora-de-campo precise ser levado ao regime de visibilidade da imagem, mas que passe a ser considerado também como foco de atenção em função da responsabilidade que o documentarista tem sobre as imagens que produz e seu efeito sobre os sujeitos convidados a participar dela. Diríamos, para efeito de comparação com o modo securitário, que os vídeos de Arthur do Val aderem a um modo superlativo da ética da convicção, justificando para si procedimentos de negação da dignidade aos sujeitos filmados em razão do objetivo político traçado pelo realizador. No horizonte agonístico, a ética da convicção é confrontada pela da responsabilidade de maneira a chegar num equilíbrio entre as duas.

Nos vídeos do canal "Mamaefalei", a dicotomia entre personagens expostos à execração em prol da afirmação celebratória do videoativista funciona segundo a lógica da condenação e da

acusação. Os modos de juízo se tornam, segundo Butler, "formas rápidas de postular uma diferença ontológica entre juiz e julgado, e ainda de se expurgar do outro" (p. 65). Como já apontamos, Butler vê no julgamento um empecilho à instalação de uma cena de reconhecimento. "A cena do juízo moral, quando se julgam as pessoas por serem quem são, estabelece invariavelmente uma distância moral clara entre quem julga e quem é julgado". Mesmo admitindo que a socialibilidade opera também a partir de julgamentos realizados na vida política, jurídica e pessoal, a autora defende que, no ato de repensar os termos culturais da ética, precisamos nos lembrar de que "nem todas as relações éticas são redutíveis a atos de juízo, e que a própria capacidade de julgar pressupõe uma relação prévia entre quem julga e quem é julgado". Se não atentar para essas questões, o juízo pode ser visto como uma forma de não correspondermos "às nossas próprias limitações", funcionando como a negação de uma base adequada para "o reconhecimento recíproco dos seres humanos como opacos para si mesmos, parcialmente cegos, constitutivamente limitados" (2017, p. 65-66). Segundo Comolli, os dispositivos de vigilância, que associamos ao modo securitário, são eficazes no exercício da dominação justamente por não envolver o contracampo e a liberdade supõe o gesto oposto a isso.

> Não é uma questão de câmera, mas de olhar. O olhar policial só pode suspeitar, denunciar, aprisionar etc. O olhar do homem livre – que ele se sirva da mesma câmera ou não – terá uma maneira de filmar, de enquadrar, de se mover que irá revelar que ele está do lado da liberdade. O enquadramento pode ser uma prisão, mas pode ser também uma maneira de convocar o extracampo, o não-visível, para 'abrir' a imagem. As câmeras de vigilância não fabricam extracampo (senão, para que serviriam?). As câmeras que servem para fazer filme solicitam permanentemente os limites do quadro e do extracampo. É da lógica do enquadramento enquadrar, isto é, limitar, fechar, comprimir etc. Globalmente, o cinema é um sistema disciplinar que se choca com a liberdade dos corpos filmados. Está portanto nas mãos dos cineastas contrariar a dimensão carcerária dos enquadramentos para fazer circular significados entre eles, entre a tela e o espectador. (COMOLLI, 2013, p. 286).

Observar os manifestantes que foram à audiência pública apoiar o projeto Novo Recife enquanto adversários permite que recuperemos também a ideia de vidas que se relacionam através de uma "precariedade compartilhada", conforme já sublinhamos, via Judith Butler, no primeiro capítulo. O conceito de adversário facilita essa compreensão na medida em que admite a instalação de um elo comum entre as partes, que pode ser visto como a própria interdependência constitutiva que nos associa uns aos outros. A rivalidade política, neste caso, inscreve os sujeitos num horizonte compartilhado onde a disputa não perde de vista a dependência mútua. Butler afirma que, se nos esquecemos de que estamos relacionados àqueles que condenamos, mesmo que *devamos* efetivamente condená-los, perdemos a chance de "ser eticamente educados ou 'interpelados' pela consideração de quem são e o que a sua individualidade diz acerca da gama de possibilidades humanas existentes, e ainda de nos preparar contra ou a favor dessas possibilidades". Pois somente quando o juízo é suspenso, nós podemos realizar "um tipo de reflexão que possibilita uma maneira

de nos tornarmos responsáveis e de conhecermos a nós mesmos" (idem, p. 65). A dimensão agonística da imagem, ao contrário da instância securitária, faculta o processo de implicação no outro ao considerar a interdependência e o caráter mutuamente constitutivo das relações. Em outras palavras, enquanto o modo securitário se funda e produz *isenção*, o modo agonístico requer *implicação*.

A implicação para com o outro pode ser vista como algo que existe e nos determina mesmo que não estejamos conscientes. Isto se deve primordialmente a nossa própria condição de habitar um corpo. Para Butler, o corpo é um fenômeno social: ele está exposto aos outros, é vulnerável por definição. "Sua mera sobrevivência depende de condições e instituições sociais, o que significa que para 'ser' no sentido de 'sobreviver', o corpo tem que contar com o que está fora dele" (2017, p. 53). E o que está fora dele são espaços e instituições formadas por outras pessoas, cujas decisões influenciam nossa capacidade de sobreviver e prosperar, assim como nós também influenciamos as delas. Para Butler,

> Se minha capacidade de sobrevivência depende da relação com os outros – com um "você"ou com um conjunto de "vocês" sem os quais não posso existir –, então minha existência não é apenas minha e pode ser encontrada fora de mim, nesse conjunto de relações que precedem e excedem as fronteiras de quem sou. Se tenho alguma fronteira, ou se alguma fronteira pode ser atribuída a mim, é somente porque me separei dos outros, e é somente por causa dessa separação que posso me relacionar com eles. Assim, a fronteira é uma função da relação, uma gestão da diferença, uma negociação na qual estou ligado a você na medida da minha separação. (BUTLER, 2017, p. 72 – frames).

Butler propõe que pensemos numa gestão da diferença – que surge a partir da separação – indicando a noção de interdependência como definidora da nossa existência. Ao chamar atenção para o fato de que a vida é vulnerável desde o início, a autora afirma que a precariedade surge com o próprio nascimento, quando o corpo solicita apoio de uma "rede social de ajuda" para continuar existindo e se desenvolver. "É exatamente porque um ser vivo pode morrer que é necessário cuidar dele para que possa viver", afirma a autora. Quando nasce uma criança, sua vida é celebrada a partir da "compreensão implícita de que a vida é passível de luto, de que seria enlutada se fosse perdida, e de que esse futuro anterior está estabelecido como a condição de sua vida". A separação se torna possível pela instituição de vínculos afetivos responsáveis pela manutenção desta vida. E o reconhecimento da precariedade compartilhada que nos liga uns aos outros introduz "fortes compromissos normativos de igualdade e convida a uma universalização mais sólida dos direitos que procure abordar as necessidades humanas básicas de alimento, abrigo e demais condições de sobrevivência e prosperidade" (idem, p. 50).

Dentro de uma mesma linha de conceber o horizonte filosófico em que se dão relações sociais, Denise Ferreira da Silva propõe que examinemos os fundamentos do pensamento moderno

no que diz respeito à articulação das diferenças culturais. Segundo ela, o ideário moderno se tornou responsável pela construção de uma imagem do mundo formado "como um todo composto de partes separadas, relacionadas através da mediação de unidades de medidas constantes e/ou de uma força violenta limitadora". Esta visão é responsável por criar uma falsa narrativa do "Outro" como perigoso e indigno, mobilizando medo e insegurança em função do caráter "formalmente independente" das partes que compõem o todo. Tais partes representariam unidades separadas geográfica e historicamente, ocupando "posições diferentes diante da noção ética de humanidade, identificada com as particularidades dos coletivos brancos europeus". Em seu texto *Sobre a diferença sem separabilidade*, a autora associa esse modo de pensar à crise europeia ligada à imigração e aos refugiados, mas também ao processo de impeachment de Dilma Rousseff. Neste processo, afirma a autora, os defensores do impedimento passaram a lançar "ataques morais contra os que apenas recentemente tiveram seus direitos reconhecidos com base na identidade social (de gênero, sexual, racial e religiosa)" (FERREIRA DA SILVA, 2016, p. 63).

Contra os fundamentos que determinaram a emergência deste modo de observar o outro, a autora sugere a elaboração de um programa ético-político que não reproduza a violência do pensamento moderno a fim de concebermos outras formas de socialização, capazes de "dissolver a ideia de coletividades humanas como 'estrangeiras' com atributos morais fixos e irreconciliáveis que as diferenças culturais engendraram" (FERREIRA DA SILVA, 2016, p. 58). Ao invés de um "Mundo Ordenado", Denise Ferreira sugere que pensemos no "Mundo como uma Plenitude", composição infinita em que "cada singularidade existente está sujeita a se tornar uma expressão possível de todos os outros existentes, com os quais ela está emaranhada para além do espaço e do tempo". Algo que exige uma mudança radical no modo como abordamos matéria e forma, repercutindo sobre nossa compreensão do próprio corpo. Sua proposta consiste em contemplar uma abertura ética a ser vislumbrada com a "liberação d'O Mundo para a imaginação", rompendo com a ideia da separabilidade.

Para chegar a essa formulação, a autora associa os fundamentos da produção do sujeito moderno aos paradigmas da física clássica que possibilitaram a separação cartesiana entre mente e corpo, atribuindo à mente uma natureza formal capaz de "determinar tanto a verdade sobre o corpo do homem, quanto sobre tudo aquilo que compartilha com seus atributos formais, como solidez, extensão e peso". Tais pressupostos, alinhados ao programa de Newton baseado numa concepção do conhecimento como possibilidade de identificação de leis que determinam o que ocorre às coisas observadas e aos acontecimentos (fenômenos), forneceram as bases para e elaboração do sistema filosófico kantiano, que continua influenciando projetos epistemológicos e éticos contemporâneos.

Algo que se manifesta principalmente através dos conceitos de separabilidade – "a ideia de que tudo o que pode ser conhecido sobre as coisas do mundo está compreendido pelas formas (espaço e tempo) da intuição e as categorias do Entendimento (quantidade, qualidade, relação, modalidade)" – e determinabilidade, definida como "a ideia de que o conhecimento resulta da capacidade do Entendimento de produzir *constructos* formais, que ele pode usar para determinar (isto é, decidir) a verdadeira natureza das impressões sensíveis compreendidas pelas formas da intuição" (idem, p. 60).

Ao associar a ética surgida deste aparato discursivo a uma reivindicação de certeza ativada, por exemplo, pela gramática racial europeia diante dos refugiados ou pelos ataques morais observados no impeachment de Dilma, Denise Ferreira sugere que passemos a avaliar como as descobertas trazidas pelo paradigma da física quântica nos convidam a "imaginar o social sem as distinções mortíferas do Entendimento e seus letais dispositivos de (re)ordenamento" (idem, p. 59). O que requer a liberação de pilares que sustentam seu modelo de verdade, como separabilidade e a determinabilidade. Neste sentido, a ideia da "não localidade" se torna central. Ela se refere a medidas da "propriedade de uma partícula (como a posição) que instantaneamente fornecem a medida de uma propriedade relacionada (como o *momentum*) de outra partícula, independentemente da distância entre as duas". Considerando a exposição, instituída pela não localidade, de uma realidade complexa onde tudo possui existência efetiva (espaçotempo) e virtual (não local), Denise Ferreira passa a reimaginar a socialização segundo um tipo de pensamento que não "reproduz as bases metodológicas e ontológicas do sujeito moderno, a saber, a temporalidade linear e a separação espacial", advogando pela percepção de um mundo que emerge pela ideia do "emaranhado", ou seja, segundo uma lógica em que as partículas existem umas com as outras, sem espaço tempo.

> Quando a não localidade orienta nossa imaginação do universo, a diferença não é uma manifestação de um *estranhamento* irresolvível, mas a expressão de um *emaranhamento* elementar. Isto é, quando o social reflete O Mundo Emaranhado, a socialização não é mais nem causa nem efeito das relações envolvendo existentes separados, mas a condição incerta sob a qual tudo aquilo que existe é uma expressão singular de cada um e de todos os outros existentes efetivos ou virtuais do universo. (FERREIRA DA SILVA, cc, p. 65, grifos da autora)

A postulação de um mundo formado enquanto "emaranhado" de entidades ou formas de vidas inseparáveis associa-se aqui à ideia da "precariedade compartilhada" para fundar as bases éticas de um projeto agonístico na imagem que se define enquanto meio de absorver e observar dinâmicas de conflitos vistas como imprescindíveis à existência social. Aproximar-se dessa cosmologia, mais do que ditar um repertório de valores que passem a constituir uma normatividade passível de aplicação no momento de se realizar um filme, nos sugere o exercício de uma prática cinematográfica que, com seu conjunto de ações, movimentos, desejos, escolhas e efeitos, pode se

constituir enquanto ato de reconhecimento mesmo dessas prerrogativas, se tornando simultaneamente um reflexo e um gesto de sua afirmação na própria vivência. Tal horizonte se anuncia enquanto desdobramento do gesto de implicação não só para com os sujeitos filmados, mas também para com o próprio processo de produção de sociabilidade representado pelo filme na triangulação existente entre quem filma, quem é filmado(a) e quem assiste. Realizar um documentário, segundo estes termos, vai além de um simples "olhar" distanciado sobre a alteridade, dando origem a um "participar" que não é apenas produzido enquanto efeito da dinâmica das relações exigidas pelo contato com o outro. A proposta de participação enquanto forma de intervenção passa aqui a ser concebida como dinâmica de produção e reprodução do mundo, não só tal como ele é, mas também como o desejamos possível.

A ideia de conhecer o outro, dentro do horizonte agonístico que supõe o enfrentamento de posicionamentos contrários, quando emerge à luz do mundo emaranhado ou da ontologia da precariedade constitutiva, mobiliza também, como contrapartida da implicação, a demanda recíproca de um conhecimento que se volta para si. Como diria Girard, ao comentar o desejo mimético, "é só o entendimento dos riscos da imitação que nos permite cogitar uma verdadeira identificação com o outro" (GIRARD, 2011, p. 23). Tal condição permite um escrutínio mais completo de si mesmo e do outro, mesmo admitindo a persistência de zonas de opacidade. O autor afirma que a teoria mimética contradiz a tese da autonomia. "Ela tende a relativizar até mesmo a possibilidade de introspecção: mergulhar em si mesmo é sempre encontrar o outro, o mediador, aquele que orienta meus desejos sem que eu esteja consciente" (GIRARD, 2011, p. 49).

Se o movimento de combate ao adversário passa a existir em termos dialógicos, ele instaura também um exame de nós mesmos. Esta base reflexiva para o conflito se traduz como uma disposição a perscrutar em nós aspectos de nossa identidade ou experiência que poderiam estar relacionados com o gesto crítico que dedicamos ao outro. Para Butler, esse questionamento que se volta ao próprio sujeito se dá em virtude da "interpelação ou questionamento" provocados pelo outro. Somente assim conseguimos chegar ao entendimento do quadro de referências moral que atua sobre nós. "Se dou um relato de mim mesma em resposta a tal questionamento, estou implicada numa relação com o outro diante de quem falo e para quem falo. Desse modo, passo a existir como sujeito reflexivo no contexto da geração de um relato narrativo de mim mesma quando alguém fala comigo e quando estou disposta a interpelar quem me interpela." (2017, p. 26). Assim, no vídeo *Audiência Pública?*, nos deparamos com a interpelação que os manifestantes pró-Novo Recife dirigiam a nós. Uma interpelação que surgiu, como dissemos, de forma inesperada e provocada por manobras das empreiteiras.

Sendo a assertividade que funda o posicionamento militante construída a partir da exclusão de ideias e predicados que determinam o campo antagônico, como agir quando o adversário se materializa em figuras de alteridade que representam a parcela empobrecida da população? Era preciso dar a ver a estratégia da construtora, claro, restitui-la ao campo do conflito do qual ela buscava se esquivar através do abuso do poder econômico, mas, ao mesmo tempo, nós continuávamos sendo interpelados pela presença imediata daquelas pessoas que atestavam, no simples ato de estar ali naquelas condições, a vulnerabilidade social a que são expostas. A denúncia de que os manifestantes haviam sido "pagos" não podia deixar de ser feita, mas ao mesmo tempo também precisava ser refletida em termos de uma investigação sobre o que ela dizia a nosso próprio respeito. No horizonte securitário, a cena convidaria a um julgamento, ao gesto de apontar a "corruptibilidade" do outro a fim de afirmar a nossa própria pretensa "incorruptibilidade": a estratégia seria de desconsiderar o quadro mais amplo de referências e determinações que incidem sobre a cena, reduzi-la à tensão do que é mostrado em sua superfície.

Neste sentido, reconhecer a vulnerabilidade social que expôs moradores da periferia, em grande parte negros e negras, a aceitarem ganhos financeiros para se manifestarem a favor do empreendimento imobiliário exigia de nós o reconhecimento da "invulnerabilidade" a ofertas ou ganhos desta natureza que nos permitia sustentar o gesto político crítico ao projeto. Era preciso ir além e, mais do que condenar ou justificar as ações do outro a partir do reconhecimento da vulnerabilidade, também olhar criticamente para o horizonte de possibilidades que fundava nosso próprio gesto, observando suas bases sociais, motivações e, também, os benefícios pessoais ou compartilhados que tirávamos do engajamento político.

Fotografias 27 e 28 – À esquerda, eu filma uma conversa com manifestantes enquadrando meus interlocutores e a mim mesmo. À direita, outra discussão durante a audiência pública.

Fonte: Vídeo Audiência Pública? (Movimento Ocupe Estelita).

Observar a desigualdade de condições seria, portanto, o primeiro passo para melhor processar a dinâmica do antagonismo que estava em jogo nas cenas. Djamila Ribeiro, ao discutir o conceito de lugar de fala a partir do entendimento da discursividade em termos foucaultianos, além de analisar o quadro de normatividades que incidem sobre as possibilidades de fala de sujeitos historicamente subalternizados, também chama a atenção para a as responsabilidades de sujeitos que ocupam espaços de poder. Evocando o lugar de fala como uma "postura ética", a autora afirma que saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade, pobreza, racismo e sexismo – e que tal demanda diz respeito também aos sujeitos em posição hegemônica.

> Entendemos que todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social. E, a partir disso, é possível debater e refletir criticamente sobre os mais variados temas presentes na sociedade. O fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de locus social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados. (RIBEIRO, 2017, p. kinle 730-733)

A autora sublinha ainda que, assim como pessoas negras vivem a experiência do racismo do lugar de quem é objeto dessa opressão, ou seja, de uma perspectiva que restringe as oportunidades, pessoas brancas vão vivenciá-lo do lugar de quem se beneficia dessa mesma opressão. Se é preciso que os sujeitos submetidos às estruturas de dominação, seja em função do sexismo, racismo, classismo, ou formas interseccionalizadas de opressão, consigam ter sua articulação narrativa referendada de maneira a disputar o sentido e a própria sensibilidade nas ordens discursivas, os sujeitos beneficiados por essas mesmas estruturas precisam passar a se enxergar enquanto corpos inscritos nas dinâmicas de poder que administram as oportunidades – de existência, logo também de fala – segundo termos desiguais. Um dos elementos que dificultam essa percepção é o fator ideológico, próprio das redes de produção de sentido que legitimam os privilégios, que acaba atribuindo às estruturas geradoras de desigualdade um aspecto de naturalização que tende a ocultar o caráter histórico e contingente dos próprios arranjos.

Tal fator pode atuar no sentido de fazer sujeitos submetidos à dominação não identificarem enquanto tal os efeitos de violências que sofrem. Do mesmo modo, mas a partir de uma lógica reversa, o benefício de privilégios também produz áreas de opacidade que podem tornar difícil o reconhecimento da violência produzida por sujeitos inscritos em locais de poder. Isso ocorre principalmente através de uma tendência a universalizar, ou seja, a não particularizar, a experiência determinada pelos padrões dominantes, fazendo dos mesmos projeções idealizadas que corresponderiam a um certo estado natural das coisas. Segundo Jota Mombaça, "a norma é o que não se nomeia, e nisso consiste seu privilégio". Para a autora, a não-marcação é o que garante às

posições privilegiadas (normativas) seu princípio de não-questionamento, isto é: "seu conforto ontológico, sua habilidade de perceber a si como norma e ao outro como espelho". Tornar a norma visível, explicitando sua estrutura e modo de funcionamento, corresponde a uma das estratégias de resistência que Mombaça propõe a partir da ideia de uma redistribuição da violência. Trata-se de um movimento de "confronto" e ao mesmo tempo de "auto-cuidado", gesto de desobediência racial e de gênero pensado como forma de sobreviver a uma guerra "declarada a nossa revelia, uma guerra estruturante da paz neste mundo, e feita contra nós[14]". Ao contrário dos corpos hegemônicos, que são acobertados por uma norma que os define em termos de universalidade, protegendo-os por um manto de não-nomeabilidade,

> o "outro" – diagrama de imagens de alteridade que conformam as margens dos projetos identitários dos "sujeitos normais" – é hiper-marcado, incessantemente traduzido pelas analíticas do poder e da racialidade, simultaneamente invisível como sujeito e exposto enquanto objeto. Nomear a norma é devolver essa interpelação e obrigar o normal a confrontar-se consigo próprio, expor os regimes que o sustentam, bagunçar a lógica de seu privilégio, intensificar suas crises e desmontar sua ontologia dominante e controladora. (MOMBAÇA, 2016, p. 11, grifos da autora).

Deixar-se interpelar pelos manifestantes pró-Novo Recife durante a audiência pública exigia portanto que olhássemos, enquanto diretores do documentário, para a cadeia de privilégios fixada por nossa experiência no mundo a partir do lugar de homens brancos, de sexualidade normativa e pertencentes à classe média. Cadeia de privilégios ainda mais potencializada – e não casualmente – por exercermos, naquela ocasião e em tantas outras, o controle do aparato cinematográfico, algo que nos conferia lugar ímpar no exercício das prerrogativas ligadas à distribuição de visibilidades e possibilidades de fala. Adbias Nascimento reflete sobre o quanto o domínio deste aparato sempre esteve nas mãos de sujeitos como eu e meus companheiros de filmagem:

> Desde os primeiros tempos da vida nacional aos dias de hoje, o privilégio de decidir tem permanecido unicamente nas mãos dos propagadores e beneficiários do mito da "democracia racial". Uma "democracia" cuja artificiosidade se expõe para quem quiser ver; só um dos elementos que a constituíram detém todo o poder em todos os níveis político-econômicos-sociais: o branco. Os brancos controlam os meios de disseminar as informações; o aparelho educacional; eles formulam os conceitos, as armas e os valores do país. Não está patente que nesse exclusivismo se radica o domínio quase absoluto desfrutado por algo tão falso quanto essa espécie de "democracia racial"? (NASCIMENTO, 1978, p. 46)

Ocupar um lugar na direção coletiva do documentário *Audiência Pública?* nos convocava, portanto, a olhar para nós mesmos a partir destas coordenadas e a agir segundo a responsabilidade que ela nos atribuía também dentro da luta política. Segundo Butler, o olhar para si mesmo precisa considerar que a "criação de si (poesis)" ocorre necessariamente dentro de "um modo de subjetivação (assujettisement)" e que, portanto, "não há criação de si fora das normas que

14 Artista, performer, escritora, Jota Mombaça se define como "uma bicha não binária, nascida e criada no Nordeste do Brasil". O "nós" de seu texto se refere grupos subalternizados em lutas de gênero, raça, classe etc.

orquestram as formas possíveis que os sujeitos devem assumir". Dentro do regime agonístico, a relação com adversários nos convida a pensar sobre "os limites do esquema histórico das coisas, o horizonte epistemológico e ontológico dentro do qual os sujeitos podem surgir". De maneira que "criar-se de tal modo a expor esses limites é precisamente se envolver numa estética do si-mesmo que mantém uma relação crítica com as normas existentes" (BUTLER, 2017, p. 29). Assim, passa-se a empreender uma compreensão crítica da "gênese social e seu significado", instituindo a deliberação ética como "intimamente ligada à operação da crítica" (idem, p. 26).

> Nossa capacidade de afirmar o que é contingente e incoerente em nós mesmos pode permitir que afirmemos outros que podem ou não podem "espelhar" nossa própria constituição. Afinal de contas, sempre existe a operação tática do espelho no conceito hegeliano de reconhecimento recíproco, visto que posso, de algum modo, ver que o outro é como eu e ver que o outro está fazendo o mesmo reconhecimento de nossa semelhança. Há muita luz no espaço hegeliano, e os espelhos têm a feliz coincidência de também agir como janelas. (BUTLER, 2017, escrita de si, p. 59).

Diante de um processo como esse, a fantasia de uma identidade militante inteiramente positivada já não parecia servir. O vídeo adquire um tom narrativo que reflete esses questionamentos. Inicialmente pensado como material de contra-propaganda, o documentário se tornou introspectivo, parecendo exigir uma pausa para observar a conjuntura, os contrastes, assimetrias. A distribuição diferenciada de vulnerabilidades se impunha sobre aquelas cenas, era preciso ampliar o quadro a fim de tentar situá-la. Levantar a bandeira do direito à cidade, ser de esquerda, se engajar em lutas pelo que considerávamos o bem comum exigia poder escrutinar também o privilégio da autonomia – financeira, temporal, política, profissional – de se posicionar naqueles espaços. Olhar para como a cena criada pela audiência pública – e nossa própria inscrição nela – era perversa. Perversa com as dezenas de desempregados e desempregadas que precisaram se curvar a oferta monetária e as promessas falaciosas das construtoras. Mas perversa também por reduzi-los a uma imagem em torno da qual se disputavam dois projetos políticos dos quais eles estavam alijados em sua possibilidade de participação autônoma. A produção de vulnerabilidade daquela população não era senão também parte da estratégia de manutenção de poderes e interesses que os convocava a participar da audiência naquela condição. Conseguiria refletir o vídeo sobre tudo isso?

A interpelação da alteridade, entendida num viés agonístico, convida a reflexões que olham para as estruturas a fim de confrontá-las entre si, colocá-las em atrito. Neste sentido, ela é capaz de promover uma reflexividade que abala a estabilidade das coordenadas com que normalmente conseguimos enxergar a nós mesmos. Ela amplia ou chega mesmo a ultrapassar a própria faculdade de enxergar atributos expressos por categorias predicativas dos sujeitos. A percepção em torno, por exemplo, da masculinidade e da branquitude são fundamentais para a localização de especificidades

políticas e históricas – ainda mais quando estes atributos tendem a passar desapercebidos em regimes de produção de subjetividade que trabalham para ocultá-los. Mas a interpelação a que Butler se refere na dinâmica do contato com a alteridade diz respeito a uma escavação contínua e mais profunda, que avança na direção do que ela denomina de "despossessão". Trata-se de um meio de liberação que "interrompe a narrativa autoconsciente sobre nós mesmos que procuramos fornecer, em um modo que muda nossa própria noção como autônomos e providos de controle" (BUTLER, apud SAFATLE, 2017, p. 184).

Fundada a partir do pensamento hegeliano, a ideia de despossessão atua como constituidora de "relações intersubjetivas fundadas na desarticulação de um princípio de identidade definido como posse (de atributos, de predicados, de narrativas, de objetos)". A fim de situar o termo, Safatle recupera a tradição que, segundo o autor, remonta a Platão e opera no sentido de compreender o desejo como manifestação da "falta". Esta falta é intuída no objeto que passa a atrair o sujeito ativado pelo impulso de encontrar aquele algo que lhe falta, fazendo com que sua essência seja, contraditoriamente, localizada não nele mesmo mas fora de si, ou seja, no objeto. Tal operação só se torna possível porque a consciência é uma atividade – não um ser –, que assume a função de colocar o sujeito em movimento, buscando preencher aquela falta através do objeto. Mas esta dinâmica não se funda sobre o propósito de oferecer saciedade pela apreensão do objeto, pois isso representaria a estagnação de um movimento que precisa estar sempre em curso – e sem o qual o sujeito não existe. É para poder continuar existindo enquanto atividade que a consciência precisa do desejo e, logo, do objeto. Através do desejo a consciência procura se intuir no objeto: "tomar a si mesma como objeto, este é o verdadeiro motor da satisfação". Ao procurar a si mesma através do desejo, a consciência em movimento revela, segundo Safatle, a natureza de sua "negatividade", que faz com que as determinações estejam sempre em falta em relação ao ser (SAFATLE, 2017, p. 181).

A consciência, compreendida em termos hegelianos, procura no outro "o reconhecimento da natureza negativa e indeterminada de seu próprio desejo". Neste sentido, "ser reconhecido pelo outro não implica ter assegurado meus predicados e atributos". Antes, afirma Safatle, implica encontrar no outro "a opacidade da infinitude que me constitui ao mesmo tempo que me escapa e a respeito da qual só posso voltar a ter alguma experiência à condição de me aceitar ser despossuído" (idem). Como num recompor-se permanente, o ser passa a se definir em sua negatividade pela experiência relacional, condicionado por uma processualidade que institui o outro como força motriz da consciência através do desejo. Segundo Butler, é por localizar-se primeiro fora para em seguida se tornar constitutivo do sujeito que o outro faz com que sejamos sempre outros para nós mesmos. Nesta dinâmica, nunca atingimos um fim ou um estado de plenitude, não há um momento

final em que retornamos a nós mesmos, selando uma existência definitiva e autônoma no seu centramento em si mesma. Na verdade, afirma a autora, se seguirmos a *Fenomenologia do espírito* (HEGEL, 1992),

> sou invariavelmente transformada pelos encontros que vivencio; o reconhecimento se torna o processo pelo qual eu me torno outro diferente do que fui e assim deixo de ser capaz de retornar ao que eu era. Desse modo, há uma perda constitutiva no processo de reconhecimento, uma vez que o "eu" é transformado pelo ato do reconhecimento. Nem todo seu passado é apreendido e conhecido no ato do reconhecimento; o ato altera a organização do passado e seu significado ao mesmo tempo que transforma o presente de quem é reconhecido. (…) O encontro com o outro realiza uma transformação do si-mesmo da qual não há retorno. (BUTLER, 2017, p. 41).

Tal compreensão do sujeito oferece-se como o avesso do autocentramento instituído pelo individualismo liberal, assentado sobre segurança e estabilidade. A condição de despossessão expõe o sujeito à vulnerabilidade estrutural dos encontros, sendo preciso atentar também para seus riscos. Segundo Safatle, a despossessão pode aparecer como expressão máxima de uma vulnerabilidade produzida pela insegurança social e civil, representando neste caso um modo de sujeição. Quando se manifesta dessa forma, precisaria ser combatida. Mas se, ao invés disso, ela surge em termos de uma política capaz de quebrar a substancialização do individualismo, ela pode se tornar um meio de liberação, na medida em que contribui para afirmar a produção de situações de "insegurança ontológica" (2017, p. 184). Em face disso, retomaremos a ideia da imagem agonística a fim de pensar como estes conceitos podem se relacionar com ela.

No primeiro capítulo, associamos as referências da imagem securitária ao afeto do medo, relacionando-o à figura de alteridade expressa pelo inimigo. Ao abordarmos a ideia de uma imagem agonística, determinamos que a figura de alteridade a que se reporta é definida pelo conceito de adversário. Tal categoria enseja uma relação de reflexividade do sujeito com o outro. Ao contrário da isenção prescrita pelo modo securitário, a dimensão agonística da imagem convoca a uma implicação, que passamos a buscar compreender à luz da dialética hegeliana do reconhecimento. Neste sentido, a imagem agonística opera segundo uma ética de também olhar criticamente para si a partir do gesto crítico que dedica ao outro. Através desse escrutínio, a dinâmica que identificamos é capaz de produzir quadros de uma despossessão que, tomada como atividade política emancipatória, nos leva a querer examinar qual o quadro afetivo que pode ser mobilizado a fim de se associar à dimensão agonística da imagem. A fim de direcionar essa busca, passamos a propor a evocação da leitura que Safatle faz do "desamparo" segundo termos freudianos.

O autor expõe que a investigação em torno do tema surge da necessidade de pensar a sociedade a partir de um circuito de afetos que não tenha o medo como fundamento. O gesto não é desprovido de risco: "pode parecer empresa fadada ao fracasso colocar uma 'paixão triste' na base

dos fundamentos libidinais do campo do político", afirma Safatle. Mas para ele, a leitura de Freud permite que façamos com o desamparo coisas bastante diferentes, desde transformá-lo em medo, angústia social, ou partir dele para produzir um gesto de forte potencial liberador. Diferentemente do medo e sua tendência a se resguardar do outro por um movimento imunitário voltado "contra toda violência que coloca em risco o princípio unitário da vida social", o desamparo, ao se deparar com a alteridade, não sugere necessariamente respostas baseadas em demandas de amparo. Ele também cria vínculos, segundo o autor, por despossessão e por absorção de contingências. Ao vivenciá-lo, deixamo-nos abrir a um afeto que nos despossui dos predicados que nos identificam, gerando uma "impotência" que é, na verdade, "forma de expressão do desabamento de potências que produzem sempre os mesmos atos, sempre os mesmos agentes" (SAFATLE, 2015, p. 26). Como se ele inaugurasse um momento de suspensão, um vácuo das diretrizes identitárias que permitisse uma reinvenção dos sujeitos, suplantando padrões de respostas normalmente condicionadas pelo medo.

Safatle parte da ideia de que para pensar novos sujeitos políticos precisamos pensar sobre como produzir novos corpos, pois "não será com corpos construídos por afetos que até agora sedimentaram nossa subserviência que seremos capazes de criar realidades políticas ainda impensadas". Para o autor, um corpo político produzido pelo desamparo é um corpo em contínua des-identificação de suas determinações, atravessado por antagonismos e marcado por contingências que desorganizam normatividades (idem, p. 26). Dessa forma, sua capacidade de dar origem a novas formas sociais existe na medida em que não se transforma em medo social e cria condições para a emergência de "acontecimentos que não sabemos ainda como experimentar". Enquanto o medo se refere à expectativa de um mal (Hobbes), ou seja, à "projeção futura de uma representação capaz de provocar formas de desprazer e violência", o desamparo instala uma estado de incerteza. Segundo Safatle, ele tem algo de um "desabamento das reações possíveis", "paralisia sem reação" ou mesmo de uma "extrema vulnerabilidade vinda do fato de estar fora de si, mas agora dependendo de um Outro que não sei como responderá" (idem, p. 68). Trata-se de um afeto que a psicanálise associa comumente à condição do bebê, ainda incapaz de responder por suas funções e inteiramente dependente do auxílio de adultos para sobreviver.

A análise freudiana aponta o desamparo como expressão de uma desproporção entre a avaliação que fazemos de nossas próprias forças e a dimensão que atribuímos à situação de perigo ou excitação em curso. Esta inadequação entre as avaliações conduz ao caráter traumático da experiência responsável por instituir uma perspectiva de indeterminação. Safatle examina a indeterminação sob o aspecto de uma temporalidade desprovida de expectativas. Contrariamente ao

medo e à esperança, que mobilizam projeções de acontecimentos respectivamente negativos e positivos, o desamparo não instaura um horizonte de coisas a vir, mas provoca uma impossibilidade de previsão. O sujeito se vê sem recursos e sem reações determinadas diante de um acontecimento que não é a atualização de seus possíveis, o que leva Safatle (p. 71) a falar de uma sensação de impotência ou de um estado de desabamento. De forma aparentemente paradoxal, é justamente na produção dessa vulnerabilidade que o desamparo passa a ser visto em seu potencial emancipatório. Pois se, em seu arrebatamento momentâneo, ele pode levar à paralisia, ele também abre as portas para uma ação voltada para o empoderamento dos sujeitos que passam a reconhecer sua própria vulnerabilidade mas não cedem a ela.

> Se, para Freud, admitir a vulnerabilidade do desamparo é condição fundamental para a emancipação social, isso ocorre porque não se trata aqui de uma experiência de resignação diante da vulnerabilidade, de demanda de cuidado por figura protopaternas de autoridade ou uma experiência de exploração política contínua do medo. O que temos em Freud é uma maneira de pensar os caminhos de afirmação do desamparo, com sua insegurança ontológica que pode nos levar à consequente redução de demandas por figuras de autoridade baseadas na constituição fantasmática de uma força soberana ou mesmo por crenças providenciais a orientar a compreensão teleológica de processos históricos. O desamparo nos mostra como a ação política é ação sobre o fundo de insegurança ontológica. (SAFATLE, 2015, p. 72-73).

É no sentido portanto de uma relação ao outro que tem o potencial de criar vínculos destituídos de medo, mas cientes da vulnerabilidade estrutural envolta pelo contato, que o desamparo pode ser associado ao modo agonístico da imagem. Pois a categoria do adversário, diferentemente da do inimigo, é capaz de mobilizar uma ação no sujeito que não seja pautada nem pelo ímpeto destrutivo nem pela demanda de proteção através de figuras de autoridade. Enquanto a manifestação securitária da imagem opera fazendo circular o medo do outro, ensejando sua eliminação ou mobilizando recursos de blindagem, a imagem agonística busca assumir a vulnerabilidade que experimentamos diante da alteridade como força para promoção de movimentos emancipatórios, que por sua vez se voltam para pensar e estabelecer novas formas sociais. Concebido em sua possibilidade de fomentar uma "coragem afirmativa" (idem, p. 74), o desamparo contribui para uma situação agonística nas relações estabelecidas pela imagem na medida em que se torna capaz de levar ao "engajamento diante da transfiguração dos impossíveis em possíveis através do abandono da fixação à situação anterior".

Em termos práticos, voltemos a observar como este horizonte de conceitos se desenha nas relações do documentário *Audiência pública?*. Dissemos que a inesperada irrupção de adversários que assumiam a figura de uma alteridade exposta a condições de subalternidade nos levou a uma espécie de estarrecimento momentâneo, responsável por uma reorientação das diretrizes audiovisuais. Mesmo diante deste fato, era preciso manter o gesto crítico, reafirmar a contraposição

ao projeto Novo Recife assim como denunciar as manobras das construtoras que resultaram naquela configuração do conflito. Sendo próprio da dinâmica do poder se abster do debate e implementar uma estratégia de representatividade – naquele caso, através da mobilização popular de moradores e moradoras de comunidades periféricas – que lhe permitia se resguardar de um debate sobre o qual não detinha propriedade argumentativa, exercendo persuasão somente através do poder financeiro, e ao mesmo tempo criando um falso protocolo de legitimação de suas demandas através de subterfúgios com apelo na opinião pública – a ideia de progresso e geração de empregos – entendíamos que o papel político do filme seria, justamente, explicitar tal estratagema.

No entanto, o tom mais explicitamente propagandístico (ou contra-propagandístico, como temos dito) do filme parecia sofrer um freio diante daquela encarnação dos propósitos e mecanismos do capital em figuras de vulnerabilidade social. O exame de nossa implicação no processo foi possível através da imagem, principalmente durante a montagem, quando as reflexões anteriormente expostas tiveram espaço para crescer e reverberar em nós. Durante a audiência, o incômodo das contradições era sentido, mas a tensão da disputa instava a um enfrentamento frontal que não deixava espaço para colocar em perspectiva as experiências. O gesto da montagem consistia numa tentativa de amplificar o posicionamento crítico ao Novo Recife – e ao próprio modo de operação das audiências, assim como aos dispositivos do poder, mas ao mesmo tempo considerar os paradoxos expressos pelos nossos lugares e pelos próprios manifestantes favoráveis ao projeto. Afinal, o gesto de reconhecimento de seu lugar não existe enquanto invalidação da crítica, mas pelo contrário, como uma forma de ampliá-la na medida em que passa a abranger a alteridade e o próprio sujeito. Neste sentido, a problematização em torno das condições de privilégio que sustentavam as possibilidades de alguns de nós[15], contrários ao Novo Recife, estarem se manifestando naquele momento era salientada pelo próprio contraste estabelecido pela confrontação entre os corpos e suas atitudes.

René Guedes é um dos líderes comunitários do Coque que vinha adotando posicionamentos favoráveis ao Novo Recife desde o início das contestações ao projeto. Ele se opunha a outros representantes da comunidade, como Valdimarta Lima, Rildo Fernandes, Moisés Francisco e Charque, expressamente contrários ao empreendimento e parceiros do Ocupe Estelita. No dia daquela audiência pública, René se mostrou um dos responsáveis pela articulação que levou, com a

15 É preciso considerar o Ocupe Estelita em sua heterogeneidade. Não era um movimento constituído apenas de pessoas brancas de classe média. Havia uma parcela expressiva da militância que vinha da periferia, assim como pessoas negras, pardas e corpos não normativos em termos de gênero. Uma manifestação da dinâmica dos dispositivos de racialidade e gênero, no entanto, fazia com que, mesmo dentro do campo contra-hegemônico, um grupo de homens brancos heterossexuais (eu e os companheiros que assinamos o filme juntos) tivesse vindo a ocupar um lugar protagonista nos arranjos de produção audiovisual.

gratificação financeira e os ônibus fretados pelo consórcio de construtoras, dezenas de moradores para se manifestarem favoráveis ao projeto. Se a maioria dos manifestantes pró-Novo Recife demonstrava estar alheia ao debate, podemos dizer que René tinha maior apropriação sobre o tema e as questões que o tangenciavam. Ele aparece em diversos momentos do vídeo: entregando panfletos para os manifestantes que desembarcam dos ônibus, insuflando moradores e moradoras com palavras de ordem, discursando ao microfone no interior do auditório – momento em que é silenciado por vaias e provocações dos manifestantes do Ocupe Estelita.

Esta cena representa um dos momentos capitais da audiência e do próprio vídeo. Quando René, que é negro, tomou o microfone, nossa militância começou a provocá-lo segurando cédulas ou fazendo gestos com os dedos que simbolizavam dinheiro, como uma forma de deslegitimar sua fala. O gesto aludia ao movimento de articulação de ônibus fretados com os moradores da comunidade – mas também ao próprio posicionamento político de René. Sintomaticamente feito com as mãos, parte do corpo que, ao apontar o dedo, serve de acusação, o gesto dirigido a René visava constrangê-lo ao designar, por um lado, sua suposta corruptibilidade, e por outro, seu posicionamento político tido como imediatista. Tal imediatismo se configuraria numa escolha de fazer o jogo do capital imobiliário, aceitando a (falsa) oferta de empregos como benefício primário mesmo diante de todos os efeitos negativos que a especulação engendrada pelo Novo Recife traria à comunidade do Coque. Em face de René, no calor do momento, não hesitamos em fazer gestos ofensivos, gritar palavras de ordem, chamá-lo de "pelego" – e as imagens subsistiram ao acontecimento como um testemunho de como nossa crítica a ele retornava também inevitavelmente como modo reverso de refletir as condições de possibilidade de nosso estar no mundo.

Fotografias 29 a 32 – Na linha de cima, René Guedes em confronto com militantes do Ocupe Estelita e discursando ao microfone sob gestos acusatórios e vaias. Na linha de baixo: à esquerda, militantes do Ocupe Estelita empunham cédulas de dinheiro; à direita, moradoras do Coque se manifestam favoráveis ao projeto Novo Recife.

Fonte: Frames do vídeo Audiência Pública? (Movimento Ocupe Estelita)

O confronto armado pelas cenas na montagem do vídeo expressava não só as contradições dos dois grupos antagônicos como também o caráter teatral da audiência pública, implementada como fachada de participação popular voltada para atribuir uma aparência democrática a um processo onde o que prevalece é o interesse das grandes empresas. Sem espaço para efetivamente absorver e fazer circular as demandas dos grupos ali representados, atentando para as especificidades das diversas pautas, a audiência se esvaziava num falso debate, inflamado pelas emoções do confronto, incapaz de produzir um contato que revelasse as efetivas zonas de interseção ou ruptura entre os interesses e subjetividades em jogo. Neste sentido, a audiência se revelava como mais um sintoma de um dispositivo estatal, compreendido em suas instâncias executiva, legislativa e judiciária, orientada para os interesses privados dos pequenos grupos detentores do poder econômico. A participação popular, longe de atender a uma demanda de construção conjunta ou espaço de acolhimento a reivindicações, se torna útil tão somente enquanto representação protocolar de um ideário democrático apenas aparente, vivenciado enquanto simulacro e distante de uma experiência efetiva.

Pensar a contradição dos moradores e moradoras das comunidades presentes na audiência pública significa refletir, junto a Judith Butler, sobre como a precariedade designa a "condição politicamente induzida na qual certas populações sofrem com redes sociais e econômicas de apoio deficientes e ficam expostas de forma diferenciada às violações, à violência, à morte". Mais expostas a doenças, pobreza, fome, deslocamentos e violência sem obter respostas de proteção à altura de sua demanda, elas se tornam reféns de dinâmicas violentas implementadas pelo próprio Estado, capturado por interesses particulares de poucos grupos econômicos.

> A condição precária também caracteriza a condição politicamente induzida de maximização da precariedade para populações expostas à violência arbitrária do Estado que com frequência não têm opção a não ser recorrer ao próprio Estado contra o qual precisam de

> proteção. Em outras palavras, elas recorrem ao Estado em busca de proteção, mas o Estado é precisamente aquilo do que elas precisam ser protegidas. Estar protegido da violência do Estado-Nação é estar exposto à violência exercida pelo Estado-Nação; assim, depender do Estado-Nação para a proteção contra a violência significa precisamente trocar uma violência potencial por outra. (BUTLER, 2017, p. 47, frames).

Antes de concluir a análise do filme, passamos a chamar a atenção para os rostos que aparecem nele. Como já dito, ao produzirmos imagens dos apoiadores do Novo Recife no contexto da audiência, nos deparamos com a possibilidade de borrar seus rostos como uma forma de protegê-los de uma exposição que considerávamos potencialmente negativa para eles. Não se tratava de uma dúvida de natureza jurídica, em função do risco de assumir imagens não-autorizadas, mas essencialmente ética. Essa questão foi objeto de vários debates, incluindo os momentos em que levamos as imagens gravadas na audiência para exibição no Coque, quando outros moradores e moradoras que não tinham comparecido ao evento passaram a analisar as condições em que se deu aquela mobilização. Durante a exibição, uma moradora põe em xeque a representatividade da comunidade na audiência em função das vantagens oferecidas às pessoas que concordaram em se manifestar favoravelmente ao projeto – vantagens que, segundo ela, foram recusadas por vários moradores. Através de debates como este, chegamos à decisão de que não deveríamos borrar os rostos, por considerar a interpelação que eles nos dirigiam e assim como o êxito da montagem em explicitar os mecanismos de cooptação impetrados pelo dispositivo do poder. Mas consideramos ainda a estigmatização que tal gesto poderia provocar em função do repertório iconográfico que produz sentidos de criminalização em torno do apagamento dos rostos de segmentos específicos da população. Neste sentido, desfocar a face daquelas pessoas seria um ato de violência que os inscreveria dentro de um imaginário em que este traço primordial do corpo que nos serve de demarcador da identidade é ocultado por um movimento voltado para lhe imputar culpa ou negar atributos de reconhecimento moral.

Butler se reporta a Emmanuel Levinas a fim de lembrar que é a face do outro que exige de nós uma resposta ética, fazendo que as normas que condicionam a reciprocidade do reconhecimento sejam ativadas "sob uma forma visual". Portanto, nossa capacidade de "reagir com indignação, antagonismo e crítica" dependerá, em parte, de como a norma diferencial do humano pode ser comunicada pelos enquadramentos visuais e discursivos. Segundo a autora, existem maneiras de enquadrar que mostram o humano em sua fragilidade e precariedade, que nos permitem de defender o valor e a dignidade humana, adquirindo assim uma função transitiva que nos torna suscetíveis a uma capacidade de resposta ética. Por outro lado, existem também enquadramentos que impedem nossa capacidade de resposta, produzindo ação negativa sobre o que não pode ser explicitamente representado. Esta segunda forma atua de acordo com as prerrogativas do poder, configurando

forças de “neutralização ou obliteração que nos impedem de conhecer e de reagir ao sofrimento causado, algumas vezes em nosso nome” (BUTLER, 2017, p. 118, frames). Diríamos, neste caso, que a primeira modalidade é observada na imagem agonística, enquanto a segunda pode ser vista como característica da imagem securitária.

Finalmente, concluímos afirmando que a montagem do filme buscou operar no sentido de se distanciar do calor das cenas, evitando o efeito de potencializar o choque das emoções. Cenário de ânimos inflamados, a audiência foi marcada por vários momentos de embates e exaltação dos corpos com palavras de ordem. Embora estes momentos estejam no filme, eles são confrontados com outros, de menor temperatura, com cuja associação busca-se dar a ver a gradação complexa de forças que atuavam sobre os corpos e espaços a fim de determinar suas posições. Neste sentido, a montagem aqui opera segundo um gesto contrário ao dos vídeos de Arthur do Val, que buscam justamente potencializar as emoções na apoteose da “mitagem”, criando quadros de identificação incorporativa. Ao fazer emergir uma rede de sentidos contraditórios, dando a ver a contingência de sua aparição, a montagem busca criar, como afirma Mondzain, um espaço próprio para que o espectador possa se relacionar com as imagens a partir da distância, do senso crítico, sem se deixar capturar pelo arrebatamento fusional, inscrevendo-se com autonomia no horizonte agonístico da imagem.

3.1 Cidade partida e vertical

As relações observadas no vídeo *Audiência Pública?* se deram em torno da emergência de uma alteridade adversária situada, em condições circunstanciais, na figura de sujeitos empobrecidos e expostos à vulnerabilidade social – que foram mobilizados pelos poderes a fim de esconder os reais adversários do conflito. Percebemos, através da análise do contexto, como a imagem agonística é capaz de produzir um estado de implicação, propícia ao gesto de reconhecimento. A disputa passa a operar também a partir do convite à reflexividade, podendo se acomodar em torno do afeto do desamparo. Neste tópico, passamos a nos interrogar sobre este quadro de referências quando a alteridade é expressa por sujeitos em situação de poder. Diante de tais circunstâncias, nos perguntamos se os mesmos parâmetros teóricos poderiam ser evocados: a ideia de uma ética fundada sobre a responsabilidade e o movimento reflexivo expresso pela implicação continuariam fazendo sentido? Se, por exemplo, ao invés de trabalhadores reivindicando oportunidades numa obra, tivéssemos que lidar com funcionários graduados da empresa responsável ou até com seus sócios, os donos do empreendimento, que outras referências poderíamos considerar a fim de avaliar as condições de existência para a imagem?

O vídeo *Recife MD* (2011) foi realizado por mim e Gabriela Alcântara também dentro do contexto dos debates em torno do direito à cidade e do Movimento Ocupe Estelita. Neste documentário de pouco mais de quatro minutos de duração, nós entrevistamos um alto funcionário da Moura Dubeux, empresa com atuação destacada no mercado imobiliário de Pernambuco e também uma das responsáveis pelo projeto Novo Recife. Àquela altura, em razão de seu avanço predatório sobre o território urbano, a construtora já era vista como peça antagônica no xadrez dos embates por um modelo de crescimento urbano mais socialmente responsável. O personagem do documentário era Toni Vasconcelos, que, além de engenheiro, era também gerente de marketing da empresa. Nosso interesse em entrevistá-lo residia na vontade de saber mais sobre a construtora, sua organização, estratégia, valores, concepção de cidade. Mas a ideia era principalmente de poder acessar isso através de uma pessoa, um funcionário que pudesse traduzir essas diretrizes dentro de uma elaboração de fala em tom mais coloquial. Ou ao menos através de um discurso que, embora preservasse aspectos de institucionalidade, fosse produzido através de uma interação direta, uma situação em que pudéssemos olhar para a pessoa e a ouvíssemos expressar os princípios ligados à atuação da empresa. Em suma, o que nos movia era o desejo de ver o ideário da empresa se encarnar em alguém.

A luta política era dirigida contra um modelo de cidade onde prevaleciam os interesses privados. Neste sentido, o objeto contra o qual lutávamos se inscrevia nas formas de visibilidade que as empresas colocavam em circulação através de signos voltados para referendar sua atuação. Como por exemplo suas logomarcas, anúncios publicitários (televisão, out-doors, internet etc), o discurso corporativo na imprensa, os próprios produtos comercializados (prédios, apartamentos, condomínios), assim como os efeitos que todos esses objetos tinham sobre a vida comum (segregação social, esvaziamento dos espaços públicos, insegurança, trânsito, impacto ambiental, intervenção paisagística etc). Todo esse espectro de projeções dos valores empresariais eram passíveis de ser materializados em imagens que poderíamos produzir para combater sua lógica. Mas ao mesmo tempo, esses elementos se estruturavam sobre um estatuto de impessoal que dificultava a identificação de representações de pessoas que respondiam por este projeto[16]. E nós sentíamos que precisávamos responder a isso com imagens.

Nesta época, eu e outro realizador, Felipe Peres, também militante de causas de esquerda, tínhamos criado um site chamado Vurto (www.vurto.com.br). Nele, divulgávamos vídeos de curta

16 Com o acirramento das tensões políticas, principalmente a partir da divulgação do projeto Novo Recife, vários sujeitos despontaram como representantes das empresas atuantes na implementação deste modelo de cidade, entre eles um dos sócios da Moura Dubeux, Eduardo Moura. No entanto, a estratégia de comunicação das construtoras continuava atuando no sentido de diminuir sua exposição, ainda mais no contexto de ampla contestação que eles enfrentavam. Neste sentido, os próprios gestores públicos acabavam se tornando advogados do projeto.

duração, produzidos em torno de temas políticos e com diversas experimentações de linguagem, ora flertando com a videoarte, o documentário, a ficção etc. A ideia era ter um espaço para escoamento de uma produção audiovisual engajada que não seguisse o protocolo de circulação dos festivais de cinema, circuito que nós reconhecíamos como importante em função da legitimação e da visibilidade que oferecia, mas que ao mesmo tempo era restritivo em termos de alcance e de fomento ao debate. Os "vurtos" – como chamávamos os vídeos veiculados no site – eram feitos dentro de um regime que considerávamos de urgência, envolvendo temas de relevância para o momento mas dentro de uma estratégia de produção visando efeitos imediatos. Remoções na época da Copa do Mundo, ameaça de festas populares com a expansão do Porto de Suape, corrupção, empreendimentos de grande impacto etc eram exemplos de assuntos que viraram vídeos. Nós filmávamos geralmente em um dia e divulgávamos no dia seguinte, sempre com equipe mínima, sendo muitas vezes somente eu ou Felipe. A urgência correspondia não só à temporalidade que visávamos imprimir na circulação do material como também à nossa própria capacidade de ação, considerando a necessidade conciliar o engajamento político na produção de filmes com demandas da vida pessoal cada vez maiores, como por exemplo o trabalho e as responsabilidades familiares. O vídeo *Recife MD* se encaixava portanto na dinâmica dos "vurtos".

Uma das diferenças entre o *Recife MD* e o *Audiência pública?* reside na maneira de implementar a cena. Enquanto no *Audiência Pública?* tivemos que lidar com abordagens invasivas que não davam margem a negociações ligadas à participação das personagens no filme, em *Recife MD* observamos uma estratégia de viabilização da cena através do pacto documental. Neste caso, eu e Gabriela telefonamos para a empresa Moura Dubeux e marcamos a entrevista com Toni Vasconcelos, nos identificando enquanto estudantes universitários que estavam produzindo um material no contexto de nossos estudos e que seria divulgado na internet. Ou seja, não nos colocamos na posição de militantes engajados num projeto antagônico ao da empresa. Essa forma de abordagem – que oculta determinados aspectos da equipe de documentaristas – pode se justificar enquanto estratégia de viabilizar a participação de determinados sujeitos nos filmes, levando em conta que se trata de pessoas muitas vezes de difícil acesso e com possíveis restrições a aceitar tomar parte de um filme que pode contrariar seus interesses ou interesses de seu grupo. Este modo de agir, embora eficaz enquanto estratégia de acesso, produz também consequências que precisam ser avaliadas em termos éticos ao longo do desenrolar do documentário, como veremos mais à frente.

Ao convidar Toni Vasconcelos, funcionário da Moura Dubeux, para o vídeo, nossa intenção não era fazer um filme sobre ele enquanto sujeito – sua história, experiências, lembranças, desejos –

mas sim de observar como a retórica corporativa da empresa se encarnava em alguém ligado à imaginação e execução deste quadro de referências. A entrevista foi realizada na sede da construtora, localizada no bairro de Boa Viagem, e durou cerca de meia hora. Na conversa, fizemos perguntas um tanto genéricas sobre a atuação e os planos da Moura Dubeux para o Recife, convidando nosso entrevistado a dissertar sobre assuntos com os quais tinha familiaridade. Nós o deixamos à vontade, sem interromper ou confrontar suas explanações, criando condições para que discorresse com autoridade sobre a forma como a empresa concebe sua atuação e relação com o desenvolvimento da cidade. Condizente com nossa apresentação enquanto estudantes, nós acolhemos as falas do engenheiro como se não tivéssemos conhecimentos ou posicionamentos próprios a respeito dos temas, assumindo uma postura de neutralidade que remetia também ao que se esperaria de repórteres fazendo uma matéria segundo os princípios de "imparcialidade" do jornalismo.

De um modo geral, o discurso de Toni Vasconcelos se estrutura a partir da concepção da cidade como um grande insumo a ser transformado em produtos voltados para atender demandas do mercado. Nós escolhemos alguns trechos que julgamos mais representativos da entrevista para compor a narrativa do vídeo. Neles, Vasconcelos parte de uma prerrogativa que identifica nas pessoas "alguns sentimentos e tendências que são universais", como por exemplo o desejo de "ter vista para a água ou para o verde", o que faz com que empreendimentos orientados para espaços como o mar, o rio, açudes ou parques sejam mais procurados "instintivamente": "Isso faz parte da programação genética das pessoas, assim como a altura". Considerando o solo como "matéria-prima" da construção civil, o engenheiro defende a verticalização como estratégia de gerenciamento de recursos que permite deixar as cidades menos adensadas, permitindo, na sua visão, maior aproveitamento da luz solar e da circulação dos ventos. Neste sentido, a verticalização seria uma "tendência global", que faz com que cidades grandes possam se tornar "cidades importantes no mundo". Para crescer, defende Vasconcelos, é preciso distinguir o que é "velho" do que é "antigo", a fim de poder eleger as áreas da cidade que precisam ser revitalizadas através de demolições e novas construções: "Não existe crescimento sem poda". Ao ser questionado sobre a Brasília Teimosa, comunidade economicamente empobrecida localizada na beira-mar do bairro do Pina e considerada pela prefeitura uma Zona Especial de Interesse Social (Zeis), o engenheiro amplia sua visão utilitarista do entendimento de espaços urbanos. Ele afirma:

> Brasília Teimosa é um local que se não se tivesse dado a ocupação que foi dada a ela, era um local excelente porque é um local cercado de água pelos três lados, né? Então assim, pela ocupação que foi dada a ela não se permite mais fazer um empreendimento imobiliário a não ser que haja uma intervenção severa do poder público que realmente rearrange aquele local e assim o disponibilize à cidade para um novo empreendimento. Então ela tá fadada a

> não passar daquilo, a não ser que haja uma intervenção severa do poder público, que o poder público ache que é importante que aquele local passe a servir à cidade, com hotéis, com marinas, com equipamentos que incentivem o turismo, né? Mas isso é uma visão de médio e longo prazo.

Além da dimensão instrumental do uso de espaços voltados a interesses do mercado, esta fala de Vasconcelos expõe a dinâmica de exclusão e desprezo às populações economicamente desfavorecidas. Para ele, os milhares de moradores e moradoras da Brasília Teimosa e toda a rede de significados, histórias, afetos, moradias e demais empreendimentos que edificaram no local a fim de definir suas possibilidades de existência e subsistência não passam de empecilhos ao avanço dos negócios. Ao clamar por uma "severa intervenção do poder público" para tornar aquela área "útil" à cidade, o engenheiro explicita as linhas-mestras da aliança do capital imobiliário com o poder público, revelando o pensamento que guia interesses por trás das políticas públicas. Neste trecho de sua fala, Vasconcelos se assemelha a um estrategista militar que avalia as condições que tem de avançar sobre um território que presume ser seu de direito – mas que vai exigir algum esforço para ser reconquistado.

A ideia de gentrificação é evocada por Pedro Severien enquanto "a transformação de uma área vazia, ociosa ou habitada pela classe trabalhadora nos centros urbanos para uso residencial ou comercial da classe média e da elite econômica". O autor localiza o fenômeno em bairros centrais do Recife, como Santo Antônio e São José, espaços onde a empresa a que pertence Toni Vasconcelos tem empreendimentos, como as chamadas Torres Gêmeas ou o próprio projeto Novo Recife. Severien associa os modelos de habitação à ideia de distinção, afirmando que o espaço edificado numa cidade reflete o lugar social de cada morador, mas não apenas na forma de um privilégio estático e ensimesmado. "As edificações com vários pavimentos constituem expressão física e simbólica das relações de poder, trazidas das casas-grandes onde habitavam os senhores de engenho. A altura em relação ao chão funda assim um vínculo entre o espaço e os corpos, dividindo de forma material e subjetiva os respectivos sujeitos sociais." (SEVERIEN, 2018, p. 24)

Para o autor, também integrante do Ocupe Estelita e um dos diretores do vídeo *Audiência Pública?*, a cidade do Recife é determinada por relações de poder "situadas apenas aparentemente num passado histórico". Tal compreensão da dinâmica da cidade se aproxima da percepção que Marielle Franco tem do Rio de Janeiro e das grandes cidades brasileiras em geral, que, na última década, passaram a ser administradas por seus governantes "como uma empresa", transformando o "espaço urbano em mercadoria". "O que também fortaleceu, a partir de um olhar militar, as políticas de controle e repressão violenta da população, para garantir os grandes negócios e proteger os trechos escolhidos para receber investimentos" (FRANCO, 2014, p. 120). A tendência resultante,

explica a autora, é de expulsão dos pobres para áreas distantes do Centro, através da remoção forçada de várias favelas.

Brasília Teimosa é considerada uma Zona Especial de Interesse Social, por isso manteve-se relativamente protegida da especulação imobiliária nos últimos anos. Quando Toni Vasconcelos se refere a uma "intervenção severa" do poder público que possa transformar o espaço em algo útil para a cidade, ele acaba evocando, embora não seja necessariamente esta sua intenção, o imaginário de militarização que atua sobre as áreas urbanas empobrecidas com vistas ao controle da população. Denise Ferreira da Silva explica que o Estado costuma marcar sua presença nos territórios periféricos através de forças militarizadas, agindo como se fossem espaços a serem "reconquistados". Em diversas comunidades do Rio, afirma a autora, a atuação de forças militares se tornou "o principal modo de governança dos territórios habitados pelas populações negra e parda economicamente expropriadas da cidade".

> O Estado brasileiro justifica o emprego da arquitetura de segurança que está se tornando o modo principal por meio do qual ele se ocupa das suas populações negras e pardas economicamente desfavorecidas. Minha análise dessas ocupações das favelas do Rio de Janeiro enfatiza como elas, uma vez colocadas como necessárias para a reapropriação desses territórios, constituem um modo de subjugação racial, mais precisamente uma violência racial, em cujo comando se encontra o Estado. (SILVA, 2014, p. 69)

Não seria forçado enxergar na fala de Vasconcelos, pela forma como ele desconsidera a vida de milhares de pessoas, a atuação do dispositivo de racialidade que, segundo Sueli Carneiro, atua na distinção das populações que gozam de vitalidade, daquelas sobre quem recai o signo da morte. "O biopoder não precisa da raça enquanto categoria socialmente institucionalizada para matar. Basta-lhe uma hostilidade e/ou desprezo socialmente consolidados em relação a um grupo social. Como uma espécie de automatismo associativo, esses sentimentos e representações tornam-se suficientes para orientar a distribuição das benesses sociais", formula a autora (CARNEIRO, 2005, p. 76).

A visão de Vasconcelos exigia de nós, realizador e realizadora, um posicionamento contrário. Como a entrevista foi realizada sem questionamentos, era natural que o tensionamento surgisse durante o processo de edição. E aqui, mais uma vez, precisamos atentar para a dimensão ética que baliza os procedimentos de feitura do documentário. A primeira questão diz respeito ao pacto que firmamos com o personagem: ao nos identificarmos como estudantes (escondendo nossa condição de militantes) e encaminharmos a entrevista sem questionamentos críticos, nós produzimos uma cena que deixou Vasconcelos à vontade para falar. Ele não precisava vigiar as palavras como possivelmente faria se soubesse estar diante de pessoas críticas a sua empresa. Num clima de relativa descontração, ele versou sobre os assuntos sem receio de dizer coisas que poderiam ser interpretadas como negativas para ele e a empresa que representava.

Enquanto realizadores, nós estávamos cientes disso e nos mantivemos numa situação privilegiada de interação na qual acabávamos por ter um certo domínio sobre as condições de produção de um discurso que nos interessava por revelar estratégias que julgávamos condenáveis. Trata-se de uma situação de interlocução que nós mesmos construímos e onde, embora ele estivesse à vontade, nós tínhamos as rédeas da situação. Numa situação como essa, o personagem tende a entrar num fluxo automático de fala, se permitindo acessar e elaborar informações a partir do estímulo provido pela escuta atenciosa que recebe de seus interlocutores – e da câmera. Era como se ele entrasse num devir-empresa, se tornando uma entidade híbrida entre o funcionário e a própria corporação da qual se sente parte constituinte, revelando seus interesses e propósitos sem amarras.

Se Vasconcelos e a empresa são responsáveis pelo discurso que produzem, assim como pelas ações que impetram no mundo, podemos dizer que, naquelas condições, nós também nos tornávamos responsáveis pela situação que agenciava aquela produção de sentidos. Logo, estávamos implicados pela existência daquela cena e suas repercussões no mundo. A compreensão da desigualdade sobre a qual se fundava nossa interação com o engenheiro se acentua ainda mais durante a edição, quando passávamos a ter o poder de induzir a intenção de sentido final das representações, podendo potencializar ainda mais o caráter que julgávamos insustentável das falas de Vasconcelos. Qual seria o limite para o gesto crítico naquelas circunstâncias? Poderíamos entender que o poder que exercíamos sobre as representações era apenas uma medida compensatória – e ainda assim em escala infinitesimal – do poder econômico exercido pela empresa e sua capacidade de intervenção sobre o mundo? Que a defesa dos interesses coletivos de que nos investíamos exigia que nós confrontássemos a perspectiva do engenheiro e da empresa sem receio de cometer um exagero frente à desproporção das forças envolvidas?

Nossa avaliação era de que a desigualdade do jogo não se resolveria nem tampouco seria reparada num filme. Que era preciso, sim, confrontar a fala do engenheiro mas, ao mesmo tempo, atentar para os efeitos que ela poderia ter em sua própria vida. E se ele fosse prejudicado em sua carreira em função da repercussão de sua fala? Se viesse, num limite extremo, a ser demitido? Essas hipóteses não podiam deixar de ser consideradas, mas tampouco podíamos deixar de pensar na violência produzida pela atuação da empresa. Aqui também, a produção de uma imagem no modo agonístico sugere o conflito entre as éticas da convicção e da responsabilidade. Dar visibilidade àquele modo de pensar responsável pelo que considerávamos um modelo produtor de desigualdade na cidade era como revirar pelo avesso o discurso institucional e corporativo, revelando suas dobras. A solução que encontramos foi de produzir imagens que refletissem, de forma quase pasteurizada, o ideário contido no discurso de Toni Vasconcelos. Imagens que fossem

simultaneamente ilustrativas e antagônicas, efeito que vislumbramos possível numa articulação entre a composição plástica e a temporalidade dilatada e que nos pareciam capazes de revelar uma representação em alguma medida distópica para o Recife: a distopia das empreiteiras.

Assim, o filme caminhava para uma aproximação arriscada com o formato institucional: se apropriava do discurso do engenheiro para também colocá-lo em dúvida ao expor suas fissuras, mas através de uma escritura delicada. Produzimos imagens da cidade que se fundavam sobre diretrizes rigorosas de composição, atentando para a proporcionalidade e a criteriosa distribuição dos objetos no espaço, mas ao mesmo tempo revelando um estado de vazio e solidão. Prédios elevados que se erguem no céu sem dialogar com o resto da cidade, ativando sensações de isolamento e distância. A vista do mar e do céu de Boa Viagem aprisionados por linhas de uma varanda que lhe servem de moldura como se privatizassem a paisagem. Calçadas da cidade sem fluxo de pessoas para traduzir um sentimento de abandono, expressando quem sabe a falência, inviabilidade ou contradição dos desejos expressos na fala do engenheiro. Todo um repertório visual que tenta traduzir o que Lúcia Leitão descreve como a "negação da rua". "Materializada na construção de muros altos, de guaritas eletrônicas hermeticamente fechadas, de espaços que se fecham para o convívio social", a negação da rua pode ser um elemento a mais na incitação da violência urbana "na medida em que reforça o sentimento de exclusão, e o ódio que o acompanha, de todos e de tudo que esteja alijado do espaço privilegiado da casa, do espaço privado" (LEITÃO, apud SEVERIEN, 2018, p. 24).

Em meio a essas imagens, um único movimento de câmera: uma panorâmica que começa sobre casas de Brasília Teimosa, uma delas em reforma, e segue girando em direção ao mar, como se o observador desse as costas para a vida no bairro atraído pela beleza da geografia natural – a metáfora da fabulação do lugar de fala do engenheiro e seu projeto securitário. As imagens foram usadas para cobrir as falas do funcionário da Moura Dubeux, filmado em seu escritório, mas através de uma duração que extrapola o que seria um tempo meramente ilustrativo, convocando a um escrutínio mais atento do desenho da cidade enquanto retrato infiel das promessas de bem-estar apresentadas pelo discurso corporativo.

Após ser lançado no sirte Vurto, o documentário *Recife MD* foi convidado a participar do festival Janela Internacional de Cinema do Recife. Ele abriu uma sessão do clássico *Laranja Mecânica* (Kubrick, 1971). O cinema São Luiz, que tem capacidade para 900 pessoas, estava lotado. Em seus curtos quatro minutos de duração, o filme provocou uma espécie de suspensão na plateia, como se o público não soubesse se o filme endossava a visão do engenheiro ou se posicionava contrariamente a ela. No meio da projeção, alguém soltou um grito perguntando se o festival era patrocinado pela Moura Dubeux. Quando chegou ao fim, o curta-metragem foi

aplaudido e vaiado com igual intensidade. Muitas pessoas ficavam sem saber exatamente como reagir, como se quisessem aderir ao filme mas desconfiassem de suas intenções, ou como se desejassem rejeitá-lo mas buscassem também reconhecer nele uma crítica. Ousamos dizer que o lugar do espectador estava perturbado, que o filme não lhe oferecia conforto ou segurança, seja através da adesão ou rejeição, e era necessário encontrar um posicionamento próprio frente àquilo. De certa forma, ele rompia com expectativas de quem esperaria uma condenação incisiva da empresa assim como tampouco era passível de ser enquadrado numa lógica institucional, de apologia ao ideário corporativo. Ao romper com a dicotomia que determinaria juízos estritamente positivos ou negativos, podemos dizer que o documentário buscava interpelar o público a um posicionamento crítico e ao mesmo tempo pessoal frente ao que assistia, sendo-lhe difícil se acomodar em uma situação previamente estabelecida.

Fotografias 33 a 36 – Frames do filme *Recife MD*.

Fonte: Site vurto (www.vurto.com.br)

3.2 Buscando quadros de emancipação

A imagem agonística, ao contrário da securitária, não se inscreve num quadro teleológico que demanda respostas planejadas do espectador. Ao rejeitar a ideia de eliminação de seus figurantes e situá-los enquanto interlocutores legítimos, de quem se pode discordar ou concordar, ela abre espaço para uma escala de reações diversas, que podem se alinhar ou não com a visão do

realizador ou realizadora. Neste sentido, a imagem abdica de um ideal de controle sobre a reação do público, ela não tem por objetivo produzir um posicionamento que coincida com o do realizador(a) ou gerar uma reação esperada e condizente com esta perspectiva. Como propõe Jacques Rancière ao examinar as referências para se pensar o espectador que designado segundo termos da emancipação intelectual, já não estamos no tempo em que um autor ou uma autora queira explicar a seu público "a verdade das relações sociais e os meios de lutar contra a dominação capitalista". Tal demanda, que inspira a arte política entendida num enquadramento ético que supõe o despertar dos espectadores para uma verdade revelada pela obra assim como sua consequente mobilização para reverter as injustiças anunciadas, opera a partir da instituição de uma separação entre as formas de inteligência observadas entre o artista e seu público.

Ao supor a passividade do espectador, restrito a uma condição de receptor, e sua alienação formal, já que aderente ao regime ilusório do espetáculo, esta forma de arte tem como princípio a pretensa capacidade de poder diminuir a distância entre o artista – um autêntico conhecedor da verdade – e o público – ignorante da verdade anunciada – em função do caráter revelador da obra. Separado do espectador pela inscrição em duas categorias de inteligência distintas, "a que sabe em que consiste a ignorância e a que não o sabe" (RANCIÈRE, 2012, p. 14), o artista passa a se relacionar com seu público a partir de uma distância que, paradoxalmente, ele próprio produz e ao mesmo tempo busca superar através da arte. Neste sentido, o artista busca um ideal de atuação do espectador que o retiraria de sua passividade e alienação mas partindo de uma desigualdade fundadora que separa aquele que sabe a verdade daquele a quem a verdade poderia ser ensinada. Tal modelo é considerado por Rancière como embrutecedor por não reconhecer a igualdade das capacidades de aprender que envolve os seres humanos. Somente a partir do reconhecimento desta igualdade poderíamos pensar em termos de espectadores emancipados, ou seja, não subordinados a uma lógica de artistas que pretenderiam obter respostas controladas do público, tornando-os ativos a partir de uma arte que os considera a prioristicamente dentro de uma ontologia de passividade tomada como ponto de partida e condição a ser superada.

Para Rancière, a emancipação começa quando passamos a questionar a própria ideia de passividade expressa pela oposição entre "olhar e agir". Ela começa quando "se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições". Ao olhar, o espectador também age, "ele observa, seleciona, compara, interpreta", relacionando o que vê com outras coisas que viu em outras cenas e lugares. Como o aprendiz, o espectador não é passivo, mas está sempre processando as informações e estímulos que recebe a partir de sua própria vivência, atribuindo e criando novas significações através de associações, justaposições ou confrontações.

Como afirma Rancière, ele "compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si", participa da performance "refazendo-a a sua maneira", podendo agir simultaneamente como espectador distante e intérprete ativo do espetáculo que lhe é proposto. Inscrito num quadro de inteligência igual à do artista, o espectador também produz a arte ao incorporá-la e modificá-la de seu próprio modo, assumindo uma posição de igual conhecedor capaz de intervir segundo seus próprios parâmetros sensíveis.

Trata-se, portanto, de reconhecer o próprio poder do espectador de agir, interpretar e produzir seus próprios sentidos a partir dos estímulos oferecidos pela obra. Segundo Rancière,

> é o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra. Esse poder comum da igualdade das inteligências liga indivíduos, faz que eles intercambiem suas aventuras intelectuais, à medida que os mantém separados uns dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar seu próprio caminho. (RANCIÈRE, 2012, p. 20-21).

Trata-se do mesmo poder reivindicado por bell hooks ao refletir sobre sua própria formação enquanto espectadora. A autora não isola sua experiência numa sala de cinema de sua condição de alguém que entende o poder do olhar na vida cotidiana como uma forma de resistência aos mecanismos de opressão. Desde muito cedo, afirma, os sujeitos inscritos em relações de dominação aprendem que há poder em olhar pela forma como dirigem sua visão a escrutinar o mundo, desafiando a lógica de submissão imposta pelos poderes. Ver, para a autora, é conhecer, mas também se relacionar, se insubordinar, questionar, julgar, reagir, oferecer um ponto de vista contestatório. "Os subordinados em relações de poder aprendem com a experiência que existe um olhar crítico, que 'olha' para documentar, que é opositivo. Na luta pela resistência, o poder do dominado para garantir o agenciamento ao reivindicar e cultivar a 'consciência' politiza as relações 'do olhar' – aprende-se a olhar de um certo modo para resistir", afirma (hooks, 2017, p. 3).

Entendendo o poder agenciador do olhar como uma forma ativa de participação no mundo, através do qual se negociam posições e inscrições das faculdades de fazer e falar no espaço sensível, a autora apresenta a experiência da relação com imagens segundo as mesmas diretrizes. Relacionar-se com um filme, portanto, não significa fruir de suas ofertas de prazer, sofrimento ou expiação, mas muitas vezes contrariá-las, entrar em choque com as mesmas, refutá-las. A posição do espectador se torna uma extensão de sua própria experiência de vida, não podendo ser dissociada de seu percurso enquanto ser social. Assim como atua ativamente na negociação de sentidos através de sua capacidade de cruzar novos dados com seu repertório pessoal, fruto de sua experiência existencial, a espectadora ou espectador lida com as imagens a partir da autonomia de sua própria inteligência em processar os signos que recebe, concordar com os mesmos ou não, aderir a sua

forma ou rejeitá-la. bell hooks cita como exemplo a forma como espectadoras negras frequentemente não aderem ao regime de identificação proposto pelas narrativas hegemônicas do cinema comercial, de matriz branca e masculina, vivenciando a experiência proposta pelos filmes muitas vezes através da dor e do sofrimento. Para uma parcela expressiva de mulheres negras, argumenta hooks, ir ao cinema significava enfrentar um encontro com a tela que "machucava". Foi-lhes preciso então desenvolver uma forma de participar daquele espaço a partir do reforço de um olhar que não se deixa seduzir pela imagem, um olhar de resistência que sabe virar as costas como forma de protestar.

> Ao verem filmes com um olhar opositivo, as mulheres negras tiveram condições de avaliar criticamente as construções cinematográficas da mulher branca como objeto do olhar falocêntrico e escolher não se identificar nem com a vítima, ou com o algoz. As espectadoras negras, que se negavam a se identificar com a mulher branca, que não aceitavam o olhar falocêntrico do desejo e da posse, criaram um espaço crítico em que a oposição binária proposta por Laura Mulvey da "mulher como imagem, o homem como portador do olhar" era continuamente desconstruído. (hooks, 2017, p. 6).

Assim, o espectador aparece munido de um aparato intelectual análogo ao do artista ou criador. Ele é capaz de construir sentidos para as representações a partir de coordenadas próprias, agenciadas com autonomia, podendo inclusive confrontar os significados pretendidos. Neste sentido, o quadro em que inscrevemos a imagem agonística se estabelece a partir do reconhecimento de aptidões intelectuais compartilhadas entre partes que se interpelam em regime de igualdade, instituindo um lastro de relações entre documentarista e espectadores inscritos num mesmo horizonte de possibilidades sensíveis. Diferentemente da imagem securitária, que convoca a uma relação unívoca ensejada pelo movimento de eliminação do inimigo, buscando a submissão do público, na maioria das vezes a partir da mobilização do medo, a sua doutrina de combate, a imagem agonística estabelece relações de conflito passíveis de adesão, contestação ou superação, instalando cenas onde o espectador é instado a atuar em conformidade com sua própria capacidade reflexiva, processando os estímulos que recebe segundo critérios autônomos.

O que pretendemos deixar claro com a formulação de um quadro teórico que fundamente a existência de uma dimensão agonística para a imagem é que, ao admitir reflexividade, ela é capaz de criar situações em que as posições são assumidas, mas a partir da mobilização de uma capacidade crítica transversal, que reconheça as singularidades e potencialidades dos sujeitos envolvidos na trinômio documental que se instala entre quem filma, quem é filmado e quem assiste. Trata-se de um tipo de confronto que, inscrito no horizonte da precariedade compartilhada e da inseparabilidade, busca dar a ver as violências e contradições operadas por estruturas sociais as mais diversas, criando pontos de vista que sejam capazes de modificar as percepções com que normalmente nos relacionamos com pessoas, espaços ou instituições. A imagem surge assim como

uma mediadora de experiências sensíveis responsável por produzir novos sentidos voltados para a vivência do comum. Este tipo de imagem não pode ser investido da ingenuidade de se querer reparar injustiças sociais a partir da afirmação de uma verdade irresistível que seria abraçada pelos espectadores, pelos próprios sujeitos filmados ou por autoridades competentes capazes de resolver problemas. Pouco afeita a panfletos, ela tampouco comporta uma teleologia provedora de resoluções, como também não oferece a ilusão de uma satisfação dos sentidos através da emoção catártica. Pelo contrário, ela é um meio para se vivenciar as contradições fundadoras de nossa existência com abertura para a implicação mútua. Sem ceder a apelos de certezas universais programadas para se impor sobre os outros pela força de seus argumentos ou de sua beleza.

A imagem agonística não se quer apolítica, neutra ou imparcial, ela toma partido entre as forças sociais que travam embates no mundo. Mas, embora posicionada politicamente, ela produz também incertezas, semeia dúvidas e interrogações, pois ao mesmo tempo que se deixa atravessar pela verdade do outro, também demarca a sua própria. Ela pode buscar inscrever a norma, produzir quadros que desarmem a eficácia do dispositivo, explicitem sua engenharia oculta, escrutinem o desejo. É uma imagem inconformada, que visa produzir instabilidade, deslocamentos, reflexões. Visa principalmente engajar os elementos da relação tripartida formada por documentarista, pessoas filmadas e espectadores num movimento ativo de implicação por questões que podem lhe dizer respeito nos planos político, afetivo e social de sua existência. Avessa à imobilidade, ela convoca a uma participação pela possibilidade de reconhecimento mútuo através de um embate que não visa condenar – embora possa fazê-lo – mas pretende evidenciar as conexões e rupturas que operam no âmbito do social e do sensível a fim de determinar experiências de vida e morte.

Assim ocorre, por exemplo, com o filme *Theodorico, imperador do Sertão*, (COUTINHO, 1978). Em sua trajetória de ao menos 26 documentários dirigidos, entre longas, médias e curtas-metragens, Eduardo Coutinho dedicou-se uma única vez a se debruçar sobre uma alteridade localizada num campo antagônico ao seu. Neste filme, o realizador se propõe a fazer um retrato audiovisual do personagem que dá nome ao filme, Theodorico Bezerra, latifundiário envolvido com política no Rio Grande do Norte. Típico "coronel" nordestino, Theodorico possuía fazendas de algodão e criação de gado, empregando centenas de pessoas que viviam sob um regime de servidão ancourado sobre a precariedade das relações de trabalho e subserviência política aos interesses do patrão. Podemos dizer que seu modo de filmar alguém com quem nutre divergências políticas se alinha à compreensão de Comolli segundo a qual o cinema é capaz de revelar e desdobrar nuances da relação entre a "ideia política e o corpo político".

> A partir do momento em que se encarna e se representa, um poder se torna sua própria caricatura. Nem é preciso forçar o traço, ele se força por si próprio. A sombra se desloca ao mesmo tempo que a luz. É o que eu sempre pensei sobre o poder filmado. Uma luva pelo avesso. Podemos ver as costuras, as carcaças. (COMOLLI, 2008, p. 127).

Assim, Coutinho empreende uma relação de empatia e cordialidade com Theodorico, deixando que o mesmo revelasse, nas explanações em torno de sua vida, as evidências de um modo complexo de exercer o poder e a dominação sobre seus trabalhadores. Paralelamente ao caráter flagrante das próprias performances de fala de Theodorico, as contradições eram salientadas por Coutinho através de enquadramentos precisos da situação de miséria em que viviam os agricultores e agricultoras, aspectos que eram confrontados ao discurso do latifundiário através de operações de montagem das imagens. Neste raro exemplo de documentário brasileiro inteiramente voltado para a alteridade contrária, Alexandre Werneck identifica a manifestação de um dos componentes centrais da filmografia de Coutinho: "sua atitude *compreensiva*". Empregando o conceito de *Verstehen* (compreensão), de Max Weber, Werneck propõe que mesmo ao fazer uma "denúncia", Coutinho não a faz na forma de uma "crítica destrutiva, acusatorial, cujo sentido seria puramente invalidar a existência do objeto criticado". Ao invés disso, empreende um "movimento gritante de busca de entendimento do funcionamento do *mundo* do outro" (WERNECK, 2017, p. 14). Vaticina o autor: "É preciso entender a atitude de alguém que, como Coutinho, se volta para o outro para ver como este pensa, por mais que não pense como ele: o cineasta sabe que não cabe explodir uma muralha antes que se conheça de que são feitos seus tijolos" (idem, p. 18-19).

Fotografia 37 – O latifundiário e político Theodorico Bezerra, filmado por Eduardo Coutinho.

Fonte: Rede Globo de Tevelisão.

A propensão à compreensão destacada por Werneck é confirmada pelo próprio cineasta ao discorrer sobre seu trabalho. "Creio que a principal virtude de um documentarista é a de estar aberto ao outro, a ponto de passar a impressão, aliás verdadeira, de que o interlocutor, em última análise,

sempre tem razão. Ou suas razões. Essa é uma regra de suprema humildade, que deve ser exercida com muito rigor e da qual se pode tirar um imenso orgulho" (COUTINHO, 2015, p. 230).

O ato de compreender, segundo Werneck, diz respeito a um tipo de análise em que "não se valora o que é analisado". Essa prerrogativa incide sobre a dimensão social dos aspectos observados. "Compreender pressupõe o fato de as ações dos outros terem os seus motivos, isto é, seus sentidos *per se*, seus próprios quadros de referência éticos, de modo que a compreensão se torna um fenômeno mais do que meramente cognitivo, isto é, se refere ao fato de sermos ou não capazes de percebermos os valores dos outros" (WERNECK, 2017, p. 20). Neste sentido, o ato de compreensão está imbuído da dinâmica que temos caracterizado na imagem agonística pela perspectiva de poder interpelar e ser interpelado. Ao exigir do sujeito que atente para as razões do outro, a compreensão convoca ao movimento de implicação. Segundo Werneck,

> agir socialmente é agir tendo em vista que o outro existe, está ali nos olhando e é alguém para quem olhamos. *Tomamos conta* uns dos outros, no múltiplo sentido de que *cuidamos*, *vigiamos* e *nos influenciamos*. Isso confere ao ato de compreender um papel primordial na vida, uma vez que é sempre preciso ter no horizonte *o que preenche* a maneira como o outro se coloca no mundo. (WERNECK, 2017, p. 20-21, grifos do autor).

Significa que o outro encontrará espaço para se expressar mesmo quando seus propósitos contrariam opiniões do documentarista, que por sua vez não age de forma isenta, como se fosse um simples receptáculo de expressões alheias às quais resta indiferente. O realizador reage, reposiciona a câmera, intervém quando acha necessário, opera através de associações de imagens que tensionem as formulações da personagem. Mas preserva não só um nível de respeito como também de interesse pelas razões e posicionamentos de seu interlocutor. É o que Coutinho faz ao longo do filme, mesmo quando se depara com preconceitos ou atos flagrantes da violência física e simbólica que Theodorico impõe aos trabalhadores e trabalhadoras dentro de seu regime de exploração da mão-de-obra. O cineasta acolhe as demonstrações dos mecanismos de dominação não apenas como uma forma de denunciá-las ao lhes dar visibilidade, mas também como uma maneira de desbravar mais profundamente as razões e determinações que modulam a experiência de mundo do personagem. Como afirma Werneck, ele dá corda mas "não para o outro se enforcar" e, ao mesmo tempo, não "sem julgamento", mas mobilizando uma complexa operação de reconhecer que "nas escolhas de discurso se manifestam quadros de referência – e, portanto, o mundo de sentidos outros que dão sentido ao mundo do outro" (idem, p. 24). Para o autor, a crítica corresponde a fazer uso da do dispositivo responsabilidade, da obrigação social – em geral tácita – de os atores responderem pelo que fazem.

> Se a crítica, nessa lógica, pede ao outro que se explique, isso significa que ela está disposta a ouvir, buscar compreender os motivos – e os quadros de referência abstratos, as moralidades – capazes de sustentar o feito. É, portanto, diferente de sua parente próxima,

> sua forma radical, a acusação, que simplifica essa complexidade moral para, de posse de um único quadro de referência, tomado como obrigatório, exigir a punição do outro, afirmando a absoluta impossibilidade de compreensão (WERNECK, 2017, p. 24).

Isso nos leva ao desafio de pensar a relação do documentarista com o sujeito filmado dentro do mesmo quadro de emancipação intelectual a que nos referimos anteriormente. Ao conceber a ideia de um espectador emancipado, Jacques Rancière recuperou os propósitos de Jacques Jocotot acerca da igualdade de inteligências verificada nas práticas pedagógicas e os aplicou ao entendimento da relação existente entre o criador e o público no âmbito das práticas artísticas. Nós propusemos que essa relação corresponde ao ideal das diretrizes associadas à imagem agonística no que diz respeito às posições que aproximam o realizador e os espectadores da obra. Agora, observando o modo de filmar adotado por Eduardo Coutinho em *Theodorico, imperador do Sertão*, passamos a investigar a possibilidade de vincular o princípio da emancipação intelectual não só ao espectador como também ao próprio sujeito filmado, encerrando assim uma relação tríptica envolvendo documentaristas, personagens e público dentro de um quadro de reconhecimento que afeta as três partes e se torna responsável pela instituição de um sentido comunitário ligado à produção e circulação das imagens.

Ao ser convidado para escrever sobre o documentário *Theodorico* para uma série de publicações sobre a obra de Eduardo Coutinho, eu me propus a realizar um exercício de criação em que, me colocando no lugar do realizador, imaginei uma carta que este escreveria a seu personagem quase quarenta anos depois do lançamento do longa-metragem. No texto (PEDROSO, 2017), o "eu-Coutinho" se dirige ao "você-Theodorico" tentando rememorar as circunstâncias da filmagem a fim de compartilhar com o latifundiário alguns dilemas enfrentados durante o processo de produção do filme e que não puderam ser divididos na ocasião. Para pensar o texto, eu parti da hipótese de que o pacto implementado por Coutinho junto a Thedorico não deixava totalmente clara uma possível posição política antagônica do realizador em relação ao latifundiário. Essa hipótese se funda na observação das relações estabelecidas nas cenas, onde, amparado pela lógica da compreensão, Coutinho demonstra empatia e interesse em conhecer a rotina e o pensamento do personagem. Essa é a postura que o cineasta costuma adotar na maioria de seus filmes e em *Theodorico* não é diferente. "Devemos ir a esses encontros o mais vazio possível de ideologias e do próprio passado, para saber realmente as razões do outro, já que as minhas não interessam", afirma o realizador, se referindo ao ato de filmar (COUTINHO, 2005, p. 132).

Além disso, há depoimentos do próprio personagem de Theodorico que atestam da atitude acolhedora e pouco propensa a críticas que Coutinho empenhou durante a filmagem. Em sua primeira fala, por exemplo, quando se apresenta aos espectadores se dirigindo diretamente aos

mesmos, Theodorico afirma estar gostando de participar do filme porque "eles estão televisionando dentro da simplicidade, televisionando gado, agricultura, conversando com os moradores e também me fazendo certas perguntas, mas tudo dentro de uma simplicidade e todos nós gostamos de atenção". Pelos termos que adota, como por exemplo a ênfase que dá à ideia de simplicidade, podemos inferir que Theodorico encontrava-se à vontade durante as filmagens, sem receber questionamentos críticos. Ele finaliza sua apresentação dizendo: "Não há quem não goste de agrado. E eu gosto."

A condução das filmagens sugeria portanto ao personagem de Theodorico que o documentário estava sendo feito em conformidade com seus propósitos, interesses e modo de pensar. Essa situação é análoga à experimentada no curta *Recife MD* – onde o engenheiro Toni Vasconcelos, diante de nossa postura de não contestá-lo, possivelmente esperaria ver um produto final que endossasse todos seus pontos de vista. Por ter alguma experiência em cenas como estas, me propus a comentar o filme de Coutinho como se fosse o próprio realizador explicando ao personagem o porquê de o documentário não ter saído totalmente ao seu "agrado". No texto, eu comento as condições de filmagem das cenas considerando algumas obstruções determinadas pela dinâmica relacional, concluindo que as interações mantidas com Theodorico podem ter de fato contribuído para que ele criasse expectativas de uma narrativa coadunada a seus desejos. Também desenvolvo um raciocínio que leva à observação do momento da montagem como espaço para um posicionamento crítico de Coutinho que evitaria o filme se tornar um institucional em defesa do modo de vida do latifundiário, destrinchando as razões que impossibilitavam a expressão desse ponto de vista durante as cenas. Mas é no início da carta que o "eu-Coutinho" imaginário tece considerações que vão nos ajudar a apontar uma relação fundada sobre o reconhecimento da emancipação intelectual do personagem, gesto que aponta para o caráter dialógico da imagem agonística.

Reportando-me ao começo das gravações com Theodorico, eu divido com o fazendeiro a insegurança diante da tarefa de fazer o filme. "Mesmo experiente", digo a Theodorico assumindo a voz do cineasta, eu "não sabia como filmar" – e "foi preciso então que você me ensinasse fazê-lo". A ideia de que são os personagens que nos ensinam como filmá-los não é propriamente de Coutinho. É uma suposição minha que flutua entre o empirismo, a intuição e a teoria – e que me ocorreu enquanto eu escrevia o texto em que buscava assumir o ponto de vista do realizador se dirigindo a Theodorico. Aprender a filmar com as pessoas que nós filmamos parte do entendimento de que o "saber filmar", quando se trata de documentário, não é um conhecimento adquirido anteriormente a ser replicado indiscriminadamente pelo(a) documentarista a cada nova realização.

Não se trata de uma habilidade completa e definitiva, centrada no realizador e passível de repetição como se o simples domínio da linguagem cinematográfica fosse suficiente para chegar a bom termo. Pelo contrário, o "saber filmar" é um tipo de habilidade, ou conhecimento, que poderia dispensar mesmo qualquer instrução formal prévia sobre linguagem ou narrativa. Pois a filmagem de um documentário é uma atividade essencialmente dialógica que só se consuma através da colaboração do outro – colaboração esta que não parte de atributos racionais mas muitas vezes do simples "impensado dos corpos", como afirma Comolli (2008). O saber, aqui, se relaciona portanto com a dimensão que lhe atribuída por Rancière: trata-se de uma posição diante do outro.

Enquanto tal, ela pode conceber o outro como objeto passivo e alienado, afeito a receber os movimentos do sujeito cognoscente, ou alguém ativo que interfere diretamente sobre as ações, agindo com autonomia na fabricação dos processos. Essas duas formas de conceber a alteridade sinalizam para distinções fundamentais nas práticas documentais. Para Gilles Deleuze, elas são responsáveis por instituir a diferenciação entre o documentário clássico e o moderno. No texto *As potências do falso*, o filósofo francês descreve o princípio do "discurso indireto livre", modalidade proposta pela literatura moderna e transportada para o cinema pelo italiano Pier Paolo Pasolini sob a forma de uma "subjetiva indireta livre". Através da reformulação do modo de organizar os pontos de vistas – objetivo e subjetivo – dentro do filme, a subjetiva indireta livre opera a partir do estabelecimento de uma indiscernibilidade entre o que vê a câmera (objetividade) e o que vê o personagem (subjetividade). Trata-se de um mecanismo que relativiza a centralidade enunciadora da câmera (e logo do sujeito que a comanda, o cineasta), colocando-a numa espécie de patamar de igualdade com a perspectiva do próprio personagem, resultando no entrelaçamento entre as duas instâncias que tem como efeito direto a perda de primazia de uma sobre a outra. Aquilo que o personagem vê (e por conseguinte sente, ouve, experiencia, vive enfim) liberta-se da condição de objeto da razão e do desejo de uma instância controladora superior (da câmera, do cineasta), ascendendo a um novo estágio da distribuição de forças dentro do filme – um embaralhamento dos regimes de vidência que atua no combate a uma compreensão da verdade do cinema enquanto categoria rígida e monolítica.

Para Deleuze, a narrativa passa então a se desvincular de um ideal de verdade em que constituía sua veracidade, tornando-se uma "pseudo-narrativa", um poema, uma narrativa que simula ou antes uma simulação de narrativa. "As imagens objetivas e subjetivas perdem sua distinção, mas também sua identidade, em proveito de um novo circuito onde se substituem em bloco, ou se contaminam, ou se decompõem e recompõem" (DELEUZE, 2005, p. 181). Aplicando esses conceitos ao campo do documentário, o autor francês propõe a instituição de novas

coordenadas para entender o diálogo entre ficção e realidade, documentaristas e personagens, advogando por uma cartografia em que essas categorias deixam de ser concebidas como objetos sólidos, impermeáveis e quase excludentes entre si, e passam a operar num regime de mútua contaminação e reciprocidade.

> Quando se aplicava o ideal ou modelo de verdade ao real, muita coisa mudava, pois a câmera se dirigia a um real preexistente, mas, em outro sentido, nada tinha mudado nas condições da narrativa: o objetivo e subjetivo foram deslocados, não transformados; as identidades se definiam de outra maneira, mas continuavam definidas; a narrativa continuava veraz, realmente-veraz em vez de ficticiamente-veraz. Só que a veracidade da narrativa não havia deixado de ser uma ficção (DELEUZE, 2005, p. 182).

Deleuze se propõe a observar a interrelação entre cineastas e pessoas filmadas partir os filmes do canadense Pierre Perrault e do francês Jean Rouch. Em ambos os cineastas, a decisão de se dirigir a personagens reais estaria ligada ao desejo de atacar verdades preestabelecidas, ideias dominantes. Mas esse gesto não podia se dar, curiosamente, através da tentativa de eliminar a ficção e sim de aceitá-la, libertando-a do modelo de verdade que a penetra, buscando na função de fabulação a forma de antagonizar este modelo (DELEUZE, 2005, p. 182). Para o autor, o que se opõe à ficção não é o *real* ou a *verdade*, já que esta pertence aos dominadores, mas efetivamente a *função fabuladora* dos pobres, "na medida em que dá ao falso a potência que faz desde uma memória, uma lenda, um monstro" (Idem). Através da noção de fabulação, Deleuze passa a explorar um entendimento em torno dos papéis possíveis e dizíveis de cada sujeito, documentaristas e pessoas filmadas, que extrapola a unicidade de categorias estanques. Tal processo só se torna possível em função da interseção que se opera entre os sujeitos, ambos permanentemente entregues a um processo de se "tornar outro". Assim como faz a personagem quando se põe a fabular, o cineasta "torna-se outro quando 'se intercede' personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles" (idem, p. 183).

Para Deleuze, a fórmula clássica de Eu=Eu e Outro=Outro deve ser suplantada pela ideia de Eu=Outro. É o que também constata Coutinho quando afirma que, às vezes, quanto mais impessoal é o documentarista, mais pessoal ele está sendo. "Tudo isso é um jogo e, na verdade, resulta em personagens que são o nosso encontro, meu e daquela pessoa, porque não é ela, nem sou eu. (…) Pode-se dizer que esse jogo não tem limites. 'Eu' não é 'eu' puramente" (2005, p. 132). O mesmo observa Jean Rouch ao conceber a ideia de cine-transe, conceito que baliza Deleuze em sua teorização da fabulação. No texto *On the vicissitudes of the self, the possessed dancer, the magician, the sorcerer, the filmmaker, and the ethnographer*, Rouch aponta para a transformação do(a) próprio(a) documentarista ao aderir aos rituais que observa. Evocando Dziga Vertov, ele defende a câmera como um novo órgão de percepção, responsável pela introdução da "visão

cinemática". O(a) documentarista adere a este modo de visão a partir da incorporação da câmera como uma forma de, a exemplo dos demais participantes do ritual, também tornar-se outro, um novo corpo dotado de uma sensibilidade deslocada, propensa à conexão afetiva com os demais participantes da cena. Neste encontro, instala-se um espaço comum de confluência de sensibilidades articuladas pela dinâmica própria do momento, inaugurando algo como um estado cinemático, ou mesmo luminescente, dos corpos.

> A cada momento do cinema direto, uma atitude fílmica (*ciné-attitude*) se manifesta. Contrariamente aos filmes de ficção roteirizados, o cineasta do direto precisa estar pronto a cada momento para gravar de forma mais eficaz as imagens e sons. Retomando a terminologia de Vertov, quando eu faço um filme, eu cine-vejo (*ciné-vois*) sabendo os limites da lente e da câmera; assim como eu cine-escuto (*ciné-entends*) levando em conta os limites do microfone e do gravador; eu me cine-movo (*ciné-bouge*) para encontrar o ângulo certo ou realizar o melhor movimento; eu cine-edito (*ciné-monte*) através do material bruto, pensando como as imagens podem ir bem juntas. Em uma palavra, eu cine-penso (*ciné-pense*). (ROUCH, 2003, p. 98, tradução minha).

Em Rouch, os corpos dançam e a câmera também: sua cinesia é ditada pela cadência dos corpos que acompanha. O movimento vai tateando seu ritmo e forma a partir do encontro entre as diversas habilidades corporais envolvidas. Pernas, braços, abdômen. Tudo importa para chegar ao compasso, do ritmo da respiração à contração da panturrilha. A coreografia surge singular, fruto daquele encontro. Cada corpo investindo sua presença e se deixando afetar pela presença alheia. Gestos, toques, cadência: o cine-transe se dá pelo encontro entre as ondas emanadas por cada organismo. Ainda que carregue a memória de outras coreografias já realizadas, aquela ali será única pois sobrevinda do momento. E a câmera, mais do que testemunha, é também dançarina, parte integrante e implicada naquele embalo: o cine-movimento opera segundo um engajamento total das partes.

Tal enlaçamento é responsável por subtrair qualquer pretensão de auto-suficiência do corpo que opera a câmera: ele precisa do outro para encontrar seu movimento, é a dinâmica da alteridade que aponta o percurso a ser percorrido por quem filma. É neste sentido que o "saber filmar" não é algo completo em si mesmo. Ele não se separa do outro por um regime de distinção em que um lado é detentor do saber e outro lhe é ignorante, mas ambos contribuem, a partir do conjunto de suas habilidades, para a construção daquele processo. A personagem não é passiva e muito menos alienada no jogo, mas sujeito inscrito nos mesmos parâmetros de inteligência que afirmam sua capacidade de produzir a partir da comparação, associação, imitação ou confrontação. Podemos, com Suely Rolnik, destacar a ideia de vulnerabilidade como central neste processo de conexão: ela é a "condição para que o outro deixe de ser simples objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os

contornos cambiantes de nossa subjetividade". Romper com a "anestesia" ao outro torna-se um expediente fundamental às práticas artísticas em sua política de subjetivação. A capacidade de abrir-se ao outro estaria ligada a posicionamentos políticos, mas também à observação de estruturas corporais sensíveis.

Rolnik aponta estudos da neurociência que dividem nossos órgãos de sentido segundo duas capacidades: cortical e subcortical. Enquanto a primeira corresponde à percepção, nos permitindo apreender o mundo em suas formas, projetando sobre elas as representações de que dispomos e preservando assim o mapa de sentidos vigentes, a segunda diz respeito à possibilidade de reconhecer "o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações". Segundo a autora, a repressão desta habilidade no nosso campo sensório se deve à imposição do paradigma racionalista. Num mundo desencantado, os corpos teriam assistido a atrofia de algumas de suas capacidades sensíveis para sucumbir ao império das relações lógicas de causa e efeito racionalmente comprováveis. Rolnik propõe chamar de "corpo vibrátil" a aptidão desenvolvida pela capacidade subcortical de cada um de nossos órgãos de sentido. "O exercício desta capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem. Com ela, o outro é uma presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos" (ROLNIK, 2006, p. 3).

Compreender essa relação com a alteridade se torna uma prática fundamental na realização de um documentário. Significa aceitar que o outro é um agente ativo na engenharia da imagem. Como afirma Comolli, o trabalho documentário tem início no desejo do outro de que haja filme. "Filmar aqueles que se dispõem a isso, que se entregam por meio de um dispositivo que eles propõem e pelo qual eles seriam também – ou primordialmente – responsáveis" (COMOLLI, 2008, p. 54).

> Antes de tudo, organizar o menos possível, e, nos momentos de graça, não organizar mais nada. Deixar, então, nossos personagens, sozinhos ou juntos, se encarregarem da organização de suas intervenções e aparições em cena. Responder às duas proposições em vez de fazê-los entrar nas nossas. Como se, em uma ficção, em vez de mandar os atores trabalhar, seguíssemos a lógica dos personagens: não se trata mais de "guiar", mas de seguir. (COMOLLI, 2008, p. 54).

Visto dessa forma, o "saber filmar" não pode ser exclusivo nem excludente porque não é um exercício impermeável. Ele precisa se deixar atravessar pelo mundo e pelas pessoas que o habitam. "O filme não é o que 'vai se fazer'. Ele está sempre-já em curso", propõe Comolli, defendendo que não devem haver conversas prévias, nem observação preliminar daquilo que vamos filmar. "No primeiro encontro, eu quase impediria as pessoas de falar: eu filmo. Já estamos no filme", argumenta o autor e realizador. Seria como radicalizar a ideia de que, em seu ofício, os

documentaristas nunca estão suficientemente preparados(as) pois o momento da filmagem abarca propriedades fundadas sobre a relação com o outro no agora, ou seja, no imponderável. Para Comolli, é como se o(a) documentarista se entregasse a uma "de postura de *não-saber*" quando filma, pois "as pessoas filmadas se encontram em situação de gerir o conteúdo de suas intervenções, de se colocar em cena. (…) Elas se encarregam da mise en scène, a tornam pesada ou leve, a realizam com suas insistências, com suas maneiras de dar sinais" (COMOLLI, 2008, p. 56, grifo meu).

O quadro emancipatório em que se inscreve a alteridade no âmbito das práticas documentais torna-se portanto tributária da dimensão dialógica enxergada por Mikhail Bakhtin na obra de Dostoiévski. Elaborada a partir da ficção literária, a concepção de Bakhtin em torno do dialogismo se mostra fecunda quando aplicada ao plano do documentário, reportando-se às relações entre quem filma e quem é filmado. Segundo o autor, o traço fundamental da produção artística de Dostoiévski reside no fato de que suas personagens principais "*são não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante"* (BAKHTIN, 2015, p. 5, grifo do autor). Esse princípio está ligado à cosmovisão do romancista russo que afirma a "consciência do outro como sujeito investido de plenos direitos", portador de uma consciência plenivalente, ou seja, articulada segundo critérios próprios, que não são subjugados aos ditames do autor. Tal consciência emerge dentro de um regime de coexistência com outras consciências com as quais está em constante diálogo e interação, formando uma rede de vozes que caracterizam a polifonia. Neste sentido, a consciência da personagem é insubmissa e reivindica sua existência num patamar de igualdade em relação às outras vozes com quem interage.

"A consciência nunca se basta por si mesma, mas está em tensa relação com outra consciência. Cada emoção, cada ideia da personagem é internamente dialógica, tem coloração polêmica, é plena de combatividade e está aberta à inspiração de outras", expõe Bakhtin (idem, p. 36). Criar uma personagem, neste terreno ficcional, significa liberá-la para uma organização própria de suas aptidões emocionais e sensíveis, emancipando-a das especificidades próprias do autor, que deixa de transferir ou delegar suas convicções pessoais para o universo subjetivo contido na diegese. As personagens ganham vida numa rede de interrelações, uma constelação de pontos que se influenciam mutuamente, levando a ações e reações em cadeia, mas encontrando em cada unidade um ponto de vista específico capaz de ler e interpretar o mundo em sua volta – assim como a si mesmo – através de referências que são suas. Assim, o que deve ser revelado e caracterizado não é o "ser determinado da personagem, não é a sua imagem rígida, mas o *resultado definitivo de sua*

consciência e autoconsciência, em suma, *a última palavra da personagem sobre si mesma e sobre seu mundo*" (idem, p. 53, grifos do autor).

A caracterização da personagem deixa de ser uma prerrogativa do autor, fundada sobre a perspectiva da exterioridade que o mesmo exerce sobre ela, mas se torna um ato de reflexão da própria personagem sobre si. Ou seja, é a partir da interioridade que se acessa a exterioridade – e não o contrário. A consciência se reveste de uma "autoconsciência" capaz de elaborar e propor leituras de si e do mundo derivadas de suas próprias experiências: a personagem interessa enquanto "ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma, como posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante" (idem, p. 52). Segundo Bakhtin,

> Além da realidade da própria personagem, o mundo exterior que a rodeia e os costumes se inserem no processo de autoconsciência, transferem-se do campo de visão do autor para o campo de visão da personagem. Esses componentes já não se encontram no mesmo plano concomitantemente com a personagem, lado a lado ou fora dela em um mundo uno do autor, daí não poderem ser fatores causais e genéticos determinantes da personagem nem encarar na obra uma função elucidativa. Ao lado da autoconsciência da personagem, que personifica todo o mundo material, só pode existir no mesmo plano outra consciência; ao lado do seu campo de visão, outro campo de visão; ao lado de sua concepção de mundo, outra concepção de mundo. (BAKHTIN, 2015, p. 56).

O enredo se estabelece sobre uma base de isonomias que exigem contrapontos equivalentes para sua confrontação. O que não significa dizer que o autor deva renunciar a sua própria consciência em favor da eclosão dos pontos de vistas equipolentes das personagens. Segundo Bakhtin, ele é instado a uma "ampliação incomum, o aprofundamento e a reconstrução dessa consciência para que ela possa abranger as consciências plenivalentes dos outros". Isso porque, enquanto numa estrutura monológica o autor atua levantando suspeita em torno dos pontos de vista de que não partilha, objetificando-os, dentro de uma estrutura polifônica sua atividade se manifesta no fato de "levar cada um dos pontos de vista em debate a atingir força e profundidade máximas, ao limite da capacidade de convencer" (p. 78). Mas ao aprofundar a expressão dos valores de cada ponto de vista, o autor precisa simultaneamente "manter a distância", sem afirmar as ideias das personagens a ponto de "fundi-las com sua própria ideologia representada" (p. 95).

Fazer-se presente, portanto, a partir de um mergulho nas especificidades de determinado ponto de vista, sem se deixar confundir com o mesmo. Este talvez seja o desafio posto ao documentarista empenhado no arquitetura da imagem dialógica. Diríamos que a implementação de tal recurso nas relações de um documentário exige mais do que simplesmente uma abertura à escuta. O acolhimento da alteridade passa pela potencialização do exercício de sua capacidade de definir os próprios contornos da imagem, se valendo dos recursos que lhe são disponibilizados e de que usufrui, consciente ou inconscientemente, através da dinâmica da auto-mise en scène. Com seu

corpo, sua fala, seus gestos ou entonações, a personagem guia a escritura do filme, ensinando ao realizador como filmá-la. O conjunto de seus atributos associado à prerrogativa de sua consciência se torna responsável por conduzir a sensibilidade do documentarista, associando-se a ela, complementando-a, atraindo sua atenção e oferecendo-lhe indicações do que olhar, do que ouvir e sentir. Tomada em sua plenivalência, a consciência da personagem sobre si e sobre o mundo, sua percepção do próprio ser e dos seres em sua volta, se tornam ativos que passam a guiar a construção da imagem do filme, estabelecendo seu estatuto por compartilhamento ou interseção.

Aprendemos a filmar com as pessoas que filmamos na medida em que reconhecemos sua atividade enquanto também produtora no processo de filmagem. A personagem não é passiva, mas produz a si mesma através da ficcionalização expressa pela fabulação. Ela agencia signos que se tornam expressões de sua singularidade, obrigando o documentarista a agir de igual maneira. O sujeito filmado se insurge contra a própria passividade contida na regência do verbo filmar: ele não é apenas filmado mas é também filmador na medida em que seu conjunto de competências abrange habilidades e conhecimentos proeminentes na confecção da imagem, sua forma de ocupar sensivelmente o espaço. A personagem também "filma" quando reconhecemos que ela é ativa, e não mero objeto do olhar de quem manuseia a câmera. Não há controle unilateral sobre a câmera, mas partilha de posições que se complementam em diálogo. O sujeito não mais estritamente filmado mas também filmador interpela a câmera com seu olhar, com seu corpo, fazendo-o mover-se conforme seus próprios atributos.

Passamos a observar uma dinâmica de emancipação intelectual, fundada sobre o reconhecimento de inteligências que atuam segundo princípios igualitários, quando o documentarista entende que não está apenas vendo, mas também sendo visto. Não está apenas observando mas também sendo observado. Interpelando e sendo interpelado. Pois não é através de sua capacidade de "ver" – e traduzir em signos cinematográficos – aquilo que a personagem "mostra" de si e do mundo que o realizador efetua sua tarefa de filmar. É pela abolição da separação entre o ver e o ser visto, o fazer o ser feito, que ele pode passar a reconhecer algo que existe para além de seu próprio reconhecimento: o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo, que leva a uma reconfiguração aqui e agora da divisão entre espaço e tempo, trabalho e lazer (RANCIÈRE, 2012, p. 23). A emancipação supõe, no gesto cinematográfico do documentário, a dissociação da lógica separatista. Assim como o aluno deve aprender do mestre algo que ele não sabe; o sujeito filmado se torna personagem na medida em que compõe uma linguagem a partir do "não-saber" do realizador. Ao abrir mão do controle sobre a ação das personagens (ou seja, ao abrir mão do roteiro e da mise en scène centrada

em sua capacidade unilateral de manipular o espaço e o tempo), o documentarista renuncia a uma intenção inflexivelmente demarcada. O filme se torna então a terceira coisa entre o filmador e o filmado: “aquilo de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade de causa e efeito” (idem, p. 19).

Se na imagem securitária a auto-mise en scène tende a ser exercida como um movimento de negação da própria cena pelas personagens, que se recusam a participar dela, na imagem agonística os sujeitos filmados encontram espaço para ocupação do quadro segundo princípios dialógicos. Sua autoconsciência se impõe enquanto parâmetro para um ponto de vista sobre si e sobre o mundo, sendo acolhida e respeitada pelo documentarista, que endossa a capacidade intelectual de um igual. É o que verificamos em *Theodorico, imperador do Sertão*, quando Eduardo Coutinho deliberadamente se deixa conduzir pelas performances do latifundiário. Para Werneck, a característica mais revelante da obra consiste justamente no ato do cineasta de praticamente entregar o filme a seu entrevistado, “deixando a ele decidir o que deve ser dito e pensado, o que deve ser visto”. Coutinho se curva à personagem como uma forma de permitir a expressão máxima da plenivalência de sua consciência, trabalho investigativo focado no profundo interesse pelo outro e suas razões. “Vemos, assim, uma interferência do diretor relativamente pequena, apenas com perguntas e intervenções na montagem, praticamente consequentes da vontade do coronel” (WERNECK, 2017, p. 18). Vemos, talvez, um exercício profundo do dialogismo na imagem, um gesto de reconhecimento da emancipação intelectual, em que o diretor se permite aprender a filmar com quem, em teoria, nada sabe a respeito deste ofício.

Fotografia 38 – Theodorico Bezerra na abertura do filme de Eduardo Coutinho: ele filma ao ser filmado.

Fonte: Rede Globo de Televisão.

3.3 Corpos-arquivos da antiga máquina de morte

Passamos portanto a identificar, através de sua dimensão dialógica, a imagem agonística como aquela capaz de promover uma abertura a pontos de vistas constituídos a partir da consciências plenivalentes, fundadas por quadros referenciais próprios a cada sujeito, responsáveis por uma percepção de si e do mundo colocada em interação com consciências concebidas sob os mesmos parâmetros. Apresentamos a ideia de que, segundo esses postulados, o documentarista pode enxergar seu ofício sob o prisma de uma atividade sempre completada pelo outro, aquele que lhe intercede, orientando seus sentidos, atraindo sua atenção, impondo sua própria presença e sensibilidade reconhecida sob o estatuto da emancipação intelectual. Uma relação em que o saber do documentarista se revela incompleto e destinado a encontrar na colaboração do outro sua consumação. A premissa de aprender a filmar com quem filmamos, observada na relação estabelecida entre Coutinho e Theodorico pela forma como este encontrou espaço para conduzir o filme através de uma auto-mise en scène de relevo proeminente, pode ser detectada também em outros documentários fundados sobre indícios agonísticos da imagem.

É o que pretendemos verificar em *S21 – A máquina de morte do Khmer Vermelho*, documentário dirigido pelo cineasta cambojano Rithy Pahn e lançado em 2003. Rithy Pahn é um sobrevivente do holocausto impetrado em seu país durante a ditadura comunista do Khmer Vermelho. Em 1975, quando os guerrilheiros do Khmer tomaram Phnom Penh, capital do Camboja, Pahn, então com onze anos de idade, e toda sua família foram deportados para um campo de trabalho forçado na zona rural do país. Não foi um caso isolado: o deslocamento de famílias das cidades para plantações fazia parte do programa de reformas sociais implementado pelo regime comunista e visava transformar o país numa sociedade sem classes fundada no trabalho agrícola auto-suficiente. Enquanto milhões de pessoas eram enviadas aos campos de arroz, escolas e hospitais eram fechados, a propriedade privada era abolida e iniciava-se uma brutal perseguição aos inimigos – ou supostos inimigos – do regime.

O pai de Rithy Pahn, professor de escola primária, encaixava-se no perfil de pessoas que eram olhadas com desconfiança pelo Khmer, que considerava como uma ameaça os intelectuais ou simplesmente pessoas com um grau de instrução formal mais elevado. Enviado ao campo com sua família, ele não resistiu às condições de vida na lavoura, onde era imposta uma jornada de trabalho de doze horas diárias, com metas de produtividade draconianas. Depois do pai, foi a vez da mãe, do irmão e da sobrinha do diretor morrerem em meio à insalubridade, falta de assistência de saúde e exaustão provocada pelo trabalho. A dizimação da família Panh tampouco foi um caso isolado: estima-se que 1.4 milhão de pessoas (dados da Anistia Internacional) sucumbiram durante o regime

do Khmer Vermelho, que foi liderado por Pol Pot e durou de 1975 a 1979. Metade das mortes registradas no período estaria relacionada à catástrofe alimentar causada pela organização econômico-produtiva do país. A outra metade dos mortos foi deliberadamente exterminada pelos instrumentos de repressão do regime.

Rithy Pahn conseguiu sobreviver fugindo para um campo de refugiados na Tailândia em 1979, quando tinha quinze anos de idade. Do país vizinho, partiu para o exílio na França onde passou a estudar cinema no Institut des Hautes Études Cinématographiques de Paris. Em 2003, depois de uma trajetória bem-sucedida de filmes com circulação em importantes festivais internacionais, dirigiu o longa-metragem *S21 – A máquina de morte do Khmer Vermelho*. O nome do documentário faz menção ao centro de detenção onde foram torturadas e executadas cerca de 14 mil pessoas, sob a acusação de crimes políticos. No filme, Pahn confronta antigos carrascos da unidade carcerária a dois sobreviventes da violência praticada no local, fazendo também um apurado levantamento dos arquivos produzidos pela instituição acerca de seus prisioneiros. O processo de realização do documentário consumiu cerca de dez anos, entre a ideia original, a pesquisa das personagens, formação da equipe, viabilização logística das gravações e montagem das cenas.

Profundamente implicado pela vivência do genocídio, Rithy Pahn enxerga nos filmes a possibilidade de produção de uma memória do horror a partir de testemunhos tomados das mais diversas fontes, sejam os sobreviventes, os perpetradores ou as próprias vítimas, que falam através dos arquivos, de suas histórias e até mesmo de seu desaparecimento. O conjunto de sua obra, que inclui uma dezena de filmes – entre documentários e ficções –, é marcado por um movimento obstinado de tentar "compreender" a história e as condições que possibilitaram a emergência da cena genocida. "'Compreender', nos dois sentidos do termo: tornar inteligível e 'prender junto' o humano e o inumano, a expulsão monstruosa das vítimas para fora da humanidade como um acontecimento que se situa no centro do que nós chamamos 'pensar'" (ROLLET, 2013, p. 208). A ideia de *S21* surgiu enquanto Pahn rodava cenas de outro documentário na antiga unidade prisional. Ele estava filmando com Vann Nath, um dos dois únicos sobreviventes da matança implementada no cárcere. Vann Nath foi poupado da morte em função de suas habilidades de artista plástico. Ao identificar seu talento de pintor, a direção do presídio passou a encomendar dele quadros que representavam os chefes da unidade ou situações que lhes interessavam. Quando foi liberto, atormentado pelas cenas que presenciou no local, Vann Nath passou a produzir pinturas que mostravam as reais condições do cárcere, denunciando os maus tratos, torturas e execuções em suas telas. Rithy Pahn estava gravando com o pintor uma entrevista sobre sua produção artística, quando

foram surpreendidos pela chegada de Him Houy, antigo carcereiro que chegou a ocupar também uma posição na direção do presídio, sendo responsável por torturas e assassinatos perpetrados com as próprias mãos.

Pahn relata que o encontro de Vann Nath com Him Houy não estava programado e que deixou o pintor bastante perturbado num primeiro momento. Depois de um tempo em silêncio, Nath se dirigiu a Houy, pegou-o "pelos ombros e o levou para ver os quadros. Ele o conduziu de uma tela à outra perguntando se as atrocidades descritas pelas pinturas traduziam honestamente o que os prisioneiros sofriam" (PAHN apud ROLLET, 2013, p. 204). Para Sylvie Rollet, este confronto fortuito surgido da interpelação de uma vítima a seu antigo agressor ofereceu as bases para a realização do documentário *S21*. "Se a iniciativa de fazer o filme é do cineasta, sua realização só foi possível porque o próprio sobrevivente tem o desejo de interrogar seus carrascos", explica. Interessado no testemunho que esse tipo de interação poderia oferecer para a observação das micro-relações que determinaram o genocídio, o diretor logo passou a se debruçar sobre a memória oferecida pela presença dos antigos carcereiros.

Segundo o realizador, o cinema é dotado de uma capacidade particular de acionar a memória dos corpos, expressa pelos gestos, ao construir cenas adequadas à sua expressão. "Como os corpos se lembram?", se pergunta Rithy Pahn. O caminho para a resposta foi indicado pelos próprios khmers. Ao tentar lhe explicar qual era seu trabalho na prisão, um dos antigos guardas não "conseguia fazer frases para dizê-lo… Todas as vezes, um gesto vinha prolongar as frases" (idem, p. 18). Ao despertar para a continuidade e indissociabilidade entre a palavra e o gesto oferecido pelo ex-carcereiro para ativar sua própria memória, Rithy Pahn começava a descobrir com ele como poderia filmar suas personagens. Mais uma vez aqui, o cineasta precisa se despir de seu pretenso saber, de seu lugar de autoridade no domínio das cenas, a fim de se deixar afetar pelas indicações oferecidas pelo outro, que passa a pavimentar o caminho a seguir com vistas à articulação de uma cena efetivamente dialógica. É o corpo filmado que conduz a câmera e não o corpo que filma. O cineasta consente ao aprendizado sistemático que se põe em curso a cada plano, a cada cena, a cada filme – ou se perde em sua própria ignorância.

Fotografia 39 – Antigos carrascos revisitam arquivos em S21.

Fonte: S21, dirigido por Rithy Pahn.

É assim que a escritura documental de *S21* vai desenhando sua forma. O documentário constrói cenas onde as partes antagônicas podem entrar em contato, travar embates, confrontar seus pontos de vista, se interpelar mutuamente. Vann Nath expõe suas pinturas aos antigos guardas, os mesmos revisitam os espaços onde trabalhavam, passam a examinar antigos documentos, registros de entrada, fichas dos detentos. São interrogados pelos arquivos, pelos outros corpos, e passam a ter que escavar a própria memória a fim de tomar consciência de seus atos. Nos momentos mais marcantes do filme, os ex-carrascos passam a reencenar os rituais de tortura, as intimidações, a agressividade. Para Sylvie Rollet, a excepcionalidade do documentário reside no recorte que ele opera através dos sujeitos eleitos como interlocutores. Enquanto uma linhagem dominante de filmes-testemunho se volta para o gesto de escuta das vítimas de atrocidades históricas, acolhendo sua memória e experiência como zona de resistência diante da catástrofe, *S21* se investe do arriscado movimento de mobilizar o lado antagônico, representado pelos torturadores e assassinos que estavam a serviço do Estado. Mencionando um retorno do cineasta à origem do "crime metafísico", Rollet argumenta por um desejo, da parte de Rithy Pahn, de investigar "a operação de exclusão que teve como resultado a expulsão das vítimas para fora da humanidade", voltando seu olhar para os perpetradores.

> Essa reversão deve ser estendida em todas as suas implicações. É no olhar dos carrascos que suas vítimas se tornaram "outra coisa que não homens". Assim, será necessário tornar sensível o que resta hoje desse olhar nas palavras, nos gestos, nas reações dos antigos khmers vermelhos. Mas esse olhar deve ser retornado para que apareça seu reverso ou seu duplo: a desumanização que atingiu tanto o torturador quanto sua vítima ao mesmo tempo. (ROLLET, 2013, p. 202-203).

Interessa-nos especialmente no documentário S21 observar o processo adotado por Rithy Pahn a fim de filmar os antigos torturadores. Em seu texto *Sou um agrimensor de memórias*, o

cineasta fornece elementos que se mostram alinhados ao quadro de referências que estamos estabelecendo para a imagem agonística, notadamente no que diz respeito ao dialogismo. Pahn entende que o documentarista precisa encontra a distância adequada, no sentido de que o filme não pode se tornar "nem exploração política, nem complacência masoquista, nem sacralização". Para que se consolide enquanto "ponto de referência", a memória deve "continuar sendo humana": "O que busco é a compreensão da natureza desse crime e não o culto da memória". Concebendo o filme como um questionamento – e não uma resposta ou uma demonstração – Pahn afirma procurar criar situações cotidianas em que as personagens possam contar o que tiveram que sofrer, mas a partir de um enquadramento o mais "humano possível". Para o cineasta, a entrega precisa ser total, pois "mais do que criar, filmar é 'estar com', de corpo e alma...", podendo assim fornecer um "olhar interior" à memória coletiva do Camboja (PAHN, 2013, p. 67).

O investimento no "olhar interior" através do movimento de "estar com, de corpo e alma" reflete a busca pela expressão da consciência de si plenivalente, responsável também por interpretar o mundo em sua volta. No caso dos ex-torturadores, a manifestação desta consciência enfrentava o obstáculo da culpa pelos crimes cometidos. Para Freud, a culpa exerce papel fundamental na articulação da vida individual com o convívio social, sendo determinante para a formação da cultura. A gênese dessa articulação pode ser observada na própria ideia de desamparo, ou seja, na condição de dependência dos cuidados de outros em face da fragilidade constitucional do sujeito. Extremamente dependente da mãe nos primeiros momentos da vida e da família ou instituições sociais nos anos seguintes, a criança precisa se adequar ao conjunto de regras e determinações impostas por esses grupos, o que muitas vezes contraria seus desejos elementares. Freud sugere que a personalidade do sujeito é definida pela forma como ele vivencia os conflitos surgidos deste choque de interesses.

Em *Totem e tabu*, o autor realiza uma primeira análise da ideia de culpa, associando-a à formação da cultura. Entendendo o tabu como uma forma de "proibição primeva forçosamente imposta por alguma autoridade de fora", Freud descreve a interdição como uma forma de controlar as pulsões que poderiam constituir um perigo para a ordem social. O tabu passa a representar aquilo que é perigoso, impuro mas ao mesmo tempo também sagrado, alimentando medo e fascínio em igual proporção e constituindo o que Freud chama de "ambivalência emocional" expressa pela atração e repulsa. Pois se aquilo que é considerado tabu não deve ser tocado e precisa ser mantido a distância, ele deve ao mesmo tempo ser constantemente lembrado e temido, por se referir à permanência no inconsciente da vontade de querer violá-lo. "O poder mágico atribuído ao tabu baseia-se na capacidade de provocar a tentação e atua como contágio porque os exemplos são

contagiosos e porque o desejo proibido no inconsciente desloca-se de uma coisa para outra." (FREUD, 1974, p. 29).

Ao examinar os efeitos de regulação social que as proibições exercem sobre a atividade humana dentro do totemismo, Freud refere-se ao tabu como "método comum de legislação nas comunidades por ele afetadas" (1974, p. 33), descrevendo também observâncias que se aplicam ao tratamento de inimigos. O autor afirma que, contrariamente ao que se poderia imaginar, os povos "selvagens ou semi-selvagens" estudados não agem segundo uma "crueldade desinibida e implacável" em relação a seus oponentes, mas seguem normas de conduta que podem ser distribuídas em quatro grupos: (1) o apaziguamento do inimigo assassinado; (2) restrições sobre o assassino; (3) atos de expiação e purificação por parte dele e (4) certas observâncias cerimoniais (1974, p. 30). O autor acredita que os povos em questão são "dominados por um temor supersticioso dos fantasmas dos assassinados", de onde decorreriam os ritos de apaziguamento assim como as restrições, atos de expiação e observâncias cerimoniais que visam a "afugentar os fantasmas das vítimas que estão perseguindo seus assassinos" (1974, p. 31). Observando os ritos em diversas populações da Oceania e da Ásia, Freud conclui que os impulsos expressos para com um inimigo não são unicamente hostis, mas também "manifestações de remorso, de admiração pelo inimigo e de consciência pesada por havê-lo matado", o que o leva a afirmar que: "É difícil resistir à ideia de que, muito antes de uma tábula de leis ter sido legada por qualquer deus, esses povos estavam de posse de um mandamento vivo: 'não matarás', cuja violação não passaria sem punição" (1974, p. 33).

A culpa por ter cometido assassinatos se torna um tormento para os antigos carrascos do S21 na medida em que eles se investem de uma justificativa exterior para a prática dos crimes, evitando ter que encarar a responsabilidade pelos mesmos. Dessa forma, preferem abdicar de sua autonomia enquanto sujeitos e transferir a responsabilidade a superiores, a partir da alegação de que estavam apenas "cumprindo ordens". O próprio Him Houy, ao ser entrevistado por Pahn na casa de seus pais, em sua aldeia natal, busca isentar-se das responsabilidades. "Se eu matei pessoas, se foi por vontade própria então foi ruim. Mas eu recebi ordens. Eles (*os agentes do Khmer Vermelho*) me aterrorizaram com suas armas e com o seu poder. Então não é ruim. O mal vem dos líderes que deram as ordens. Lá no fundo eu tinha medo do mal, medo de morrer." O discurso se torna recorrente na fala dos ex-funcionários da prisão. Diante disso, Pahn parte para um trabalho de insistência e cruzamento das perspectivas, um esforço para ativar uma consciência individual da responsabilidade dos sujeitos, como se esta fosse condição para a estruturação de uma memória coletiva que desse conta da história sem máscaras. Com filmagens que se estenderam por três anos,

o cineasta se dedicou a trabalhar os relatos de todos os episódios mencionados a partir das diversas testemunhas, aprofundando cada ponto de vista. “Deixei que cada ex-trabalhador do S21 tivesse a possibilidade de modificar ou de completar suas declarações, mas diante dos arquivos e dos testemunhos dos sobreviventes, principalmente o de Vann Nath, era difícil para eles se entrincheirarem por trás de uma mentira” (PAHN, 2013, p. 70).

Escavar a memória significava o desafio de atravessar a culpa e olhar para as responsabilidades a partir de uma implicação pelos fatos. A fim de convencer os ex-carrascos a participarem do filme, Rithy Pahn adotou um procedimento de transparência. Propôs a eles um pacto em que manifestou francamente o caráter adversativo de sua posição em relação a eles. Um modo de negociação portanto diferente de *Recife MD* ou de *Theodorico, o imperador do Sertão*, filmes em que os posicionamentos antagônicos não são revelados às personagens antes ou durante a gravação das cenas. Ao tornar claro seu antagonismo, Rithy Pahn avança na direção de criar uma equanimidade entre quem filma e quem é filmado, relação que se estabelece a partir da plena compreensão do caráter opositor que envolve as partes. A fim de instituir um estado de simetria que distribui de maneira igualitária a percepção recíproca que um lado pode ter sobre o outro, o cineasta deixa claras as condições de participação das personagens, avisando-lhes por exemplo de que o filme não era “nem um tribunal, nem uma tribuna política”. E que seu papel, enquanto realizador, não era de julgar, perdoar ou apagar as faltas dos culpados. Mas que, ao mesmo tempo, ele também estava inscrito nesta história e tinha uma posição contrária à deles: “Que eu não era neutro e que não estava do lado deles”.

> Alguns se encolheram na sua arrogância, repetindo que não eram culpados de nada, que não fizeram mais do que obedecer ordens. Em geral, esses se negaram a dar detalhes e a falar das suas próprias experiências. Pertencem à terrível classe dos criminosos que levam seus segredos para o túmulo. Outros, que compreendiam que foram escolhidos e formados pelo Angkar[17] para se converterem em uma máquina de destruição, tinham necessidade de falar. Onde deixavam sua parte humana quando levantavam a mão para golpear ou matar outro homem? O que passava por suas cabeças? (PAHN, 2013, p. 69).

Ao deixar claro seu posicionamento, o cineasta instala um processo de “seleção” de personagens que separa as pessoas que aceitam participar daquelas que não querem. Desta forma, apenas as que sentem algum desejo de vivenciar o processo do filme irão se engajar nele. Essa estratégia concede e reconhece a autonomia das pessoas com quem se relaciona. Ao mesmo tempo, atua no sentido de produzir o espaço da cena segundo um grau de transparência que afeta e determina os corpos que o ocupam. É por ter consciência sobre o papel que estão desempenhando que as personagens podem balizar seu comportamento, sabendo como agir ou se portar diante das situações. Seu desejo de participar do filme é referendado por uma segurança que passam a ter

17 Angkor: a “organização”, trata-se da denominação com que o regime se referia a si mesmo.

diante de um acordo que deixa claras as intenções e condições de cooperação. A transparência decorrente dos termos do acordo favorece o engajamento das personagens em performances que visam auscultar o corpo em busca de memórias impressas na matéria viva. Pois, como constatou Rithy Pahn, quando a palavra revela sua ineficiência em relatar o horror, é a vez do corpo acessar suas marcas. Era o que acontecia por exemplo com um jovem ex-guarda que só conseguia dar testemunho através de "slogans" aprendidos durante o treinamento. "Custava-lhe descrever seu trabalho sem gritar. Soltava as palavras num tom duro e brusco, e acompanhava-as com gestos, como se outra mecânica da memória tivesse sido posta em marcha." Quando convidou o jovem para reencenar suas ações, o cineasta foi surpreendido por um homem que "se projetara mais de vinte anos atrás, 'revivendo' as cenas com uma precisão alucinante e segundo uma cronologia minuciosa" (idem, p. 71).

O caráter agonístico se apresenta então no encontro e confronto dos detentos sobreviventes e seus antigos carrascos dentro de condições igualitárias, transparentes e isonômicas. O gesto de Rithy Pahn, além de trabalhar com as fissuras, a oposição entre as personagens, atua também para inscrevê-las num campo comum. Estabelece assim a ideia de sujeitos separados e em conflito, mas dentro de uma modulação distinta da que os opunha quando eram vítimas e carrascos. Naquele momento, em meio às torturas e assassinatos, as vítimas estavam amputadas de dignidade, usurpadas de sua condição de humanidade. A operação cinematográfica posta em prática consiste em firmar o encontro a partir de coordenadas compartilhadas e fiadoras de um reconhecimento recíproco. Para Sylvie Rollet essa demarcação começa com o modo de posicionar a câmera. Ao atribuir aos corpos o mesmo espaço cênico, sem separá-los através de um campo e contracampo que os colocaria em regime opositor, o cineasta afirma "suas inclusões comuns à humanidade". Recusando a ideia do filme enquanto um tribunal, Pahn afasta as diretrizes de um cenário jurídico que teria tido como "único resultado a inversão do olhar que os carrascos possuíam antigamente em relação aos detentos, considerados culpados tão logo fossem detidos". Segundo Rollet, o que quer o cineasta "não é a inversão, mas a *revolução do olhar*: não julgar, mas tentar compreender como 'isso' foi possível" (ROLLET, 2013, p. 209, grifo meu).

A inscrição num horizonte comum como condição de uma dignidade partilhada é o que permite o trânsito das consciências que se interpelam. Sylvie Rollet observa nisto a "recomposição sustentável de um laço social". Assim como as vítimas recuperam a dignidade ao construírem um espaço autônomo e seguro dentro do processo fílmico, os antigos carrascos adquirem no mesmo um veículo para acessar e examinar uma consciência que eles afirmam ter sido usurpada pelo regime dos Khmers. Neste sentido, é como se o documentário lhes possibilitasse também recuperar sua

autonomia como sujeitos – mas a condição para isso passa por enfrentar diretamente a atrocidade dos atos que cometeram. Reinscrever os carrascos e vítimas no campo de uma mesma humanidade, no entanto, não consiste em confundi-los ou torná-los intercambiáveis. Segundo Rollet, permitir aos ex-agentes da repressão reencontrar a humanidade é "lhes devolver seu livre arbítrio, quer dizer, confrontá-los às escolhas que eles podiam fazer e não fizeram; confrontá-los ao fato de que eles mataram homens e não 'outra coisa que não homens'". Dessa forma, o processo do documentário se torna também um chamado à singularidade e responsabilidade na execução das diretrizes do regime, exigindo uma implicação dos sujeitos na história.

A alegação de não responsabilidade em função do cumprimento de ordens, discurso adotado por muitos dos antigos guardas do S21 (Him Houy, Prak Khân, Kieu Poev Ches…), reverbera também posicionamentos de altos funcionários nazistas quando confrontados com instituições responsáveis por julgar seus atos. Em comum, os carrascos do S21 e os funcionários nazistas possuíam o fato de terem servido a projetos políticos totalitários. Principal linha de defesa nos tribunais de Nuremberg, a alegação de estar executando ordens foi também a justificativa adotada por Adolf Eichmann ao ser julgado por uma corte israelense nos anos 1960. O julgamento foi acompanhado por Hannah Arendt, resultando em análises que a autora agrupou na obra *Eichmann em Jerusalém – Um relato sobre a banalidade do mal*. Capturado por um comando israelense na Argentina, o antigo tenente-coronel nazista foi o responsável pela logística do transporte de milhões de pessoas para os campos de extermínio durante a Segunda Guerra Mundial. Ele organizava os comboios, assim como o cadastramento das vítimas, buscando realizar as tarefas com o máximo de eficiência e zelo. Acusado no Tribunal de Jerusalém de crimes contra o povo judeu, crimes contra a humanidade e crimes de guerra, entre outros, Adolf Eichmann declarou-se, em todos os casos, "inocente, no sentido da acusação". Sua defesa se baseava na ideia de que ele estava apenas cumprindo as ordens do Estado na Alemanha sob domínio do regime imposto pelo Partido Nacional-Socialista, o que levou Eichmann a afirmar que se considerava "culpado perante Deus, mas não perante a lei" (ARENDT, 2013, p. 32).

> Era assim que as coisas eram, essa era a nova lei da terra, baseada nas ordens do Führer; tanto quanto podia ver, seus atos eram os de um cidadão respeitador das leis. Ele cumpria o seu dever, como repetiu insistentemente à polícia e à corte; ele não só obedecia ordens, ele também obedecia a lei (...). Como além de cumprir aquilo que ele concebia como deveres de um cidadão respeitador das leis, ele também agia sob ordens – sempre o cuidado de estar "coberto" –, ele acabou completamente confuso e terminou frisando alternativamente as virtudes e os vícios da obediência cega, ou a "obediência cadavérica", como ele próprio a chamou. (ARENDT, 2013, p. 152).

Nas reflexões que conduz sobre a defesa de Eichmann e o modo como o mesmo descreveu seus atos durante o regime nazista, Arendt cunha a expressão "banalidade do mal" para se referir

aos efeitos de mecanismos de massificação, industrialização e tecnificação das decisões nas organizações humanas, originando uma manifestação do mal que não pode ser observada sob a perspectiva moral ou religiosa, mas eminentemente política. Eichmann não era o monstro sanguinário que se esperava ver na figura de alguém responsável por encaminhar milhares de seres humanos à morte. O que a máquina industrial de extermínio nazista implementava era uma gestão logística da eliminação de pessoas através de aparatos técnicos de reprodução seriada. Neste sentido, Eichmann aparecia muito mais como um burocrata, homem comum de atributos ordinários, destoando da imagem de um perseguidor implacável do povo judeu movido por um ódio insaciável.

Sylvie Rollet argumenta que assistir, na prática, à operação de "não-pensamento" dos antigos guardas de S21 significa tornar inteligível sua submissão ao poder totalitário (p. 225). Ao reencenarem no documentário as sessões de interrogatório, tortura e execução, os antigos guardas se tornam "corpos-arquivos" (idem) que revelam o automatismo persistente de suas ações numa motricidade corporal testemunha do passado de exposição aos efeitos da organização totalitária. Para Arendt, a estrutura de um regime totalitário, para permanecer inteira, exige que seus membros fanatizados se tornem inatingíveis pela experiência e pelo argumento, que sua identificação com o movimento atinja um conformismo total que chegue ao ponto de destruir sua capacidade de sentir (ARENDT, xx, p. 288). Impondo "lealdade total, irrestrita, incondicionável e inalterável" a cada membro, o totalitarismo opera pela ruptura dos laços sociais – da família, da amizade, da camaradagem – a partir, por um lado, da instituição do terror que ameaça quem se opor à sua lógica e, por outro, pela promessa de que a "organização abrangerá, no devido tempo, toda a raça humana", anunciando um projeto inescapável de unidade total. Atomizados e isolados, os indivíduos só "adquirem o sentido de terem lugar neste mundo quando participam de um movimento, pertecem ao partido". Pois o "domínio total, que procura sistematizar a infinita pluralidade e diferenciação dos seres humanos como se toda a humanidade fosse apenas um indivíduo, só é possível quando toda e qualquer pessoa seja reduzida à mesma identidade de reações" (idem, p. 372).

Como poderia o cinema observar esses efeitos e ao mesmo tempo buscar desarmá-los, lutar contra eles, combater a ameaça, sempre potencial, de sua reaparição ou mesmo de sua persistência nos corpos? Reduzidos a uma mecânica corporal de severa obediência, os ex-carrascos que aparecem em *S21* ainda preservam, mais de 30 anos depois do crime genocida, vestígios da doutrina que os absorveu. Para Sylvie Rollet, o modo quase automático com que os ex-carrascos se entregam à atuação no filme, seja na leitura de relatórios, entrevistas ou encenações das práticas de tortura, dá a impressão de que eles não se tornaram ainda inteiramente "sujeitos" assumindo seus gestos. "O

filme nos impele assim a pensar junto o tornar-se humano do carrasco e sua inumanidade ainda presente." Só que o pensar "junto" não significa "reconciliado". (ROLLET, 2013, p. 221). A câmera, a mesma que incita as performances, põe os corpos em movimento e se deixa guiar por eles, estabelece sua escritura a partir do repertório de ações dos antigos guardas, mas também precisa saber se desalinhar do fluxo de experiências do passado. Seu lugar se situa no centro dos conflitos, entre carrascos e vítimas, entre o passado e o presente. É portanto decisiva na articulação dos tempos e experiências para a produção de futuro. Mas sua adesão aos fatos também solicita comedimento, interrupção, pois deve responder às atrocidades com um horizonte em que elas sejam rechaçadas. Neste sentido, a escrita fílmica permite articular dois espaços distintos:

> o espaço do corpo-arquivo do carrasco e o espaço de seu deciframento pelo espectador. Essa fratura é essencial na medida em que faz aparecer a memória dos torturadores como radicalmente diferente da memória das vítimas. Enquanto o trabalho de pintor permite a Vann Nath produzir uma representação do passado ao mesmo tempo para ele e para nós, a imagem que nos oferecem os guardas de sua desumanização só existe para nós. É também nesse afastamento que pode aparecer algo da Catástrofe. O corpo-máquina de Poev, o pensamento ainda tomado em uma representação corporal em Prak Khân, tornam manifestas as condições da instrumentalização dos homens por uma ideologia com a qual eles literalmente "fizeram corpo". (ROLLET, 2013, p. 222)

A câmera, embora retome esses corpos, não pode por sua vez fazer corpo com eles. Precisa também criar distância, abrir espaço para reflexão. Ela acompanha, provoca, ativa, mas não adere e, nas situações limítrofes, recua. É o que acontece, por exemplo, na cena em que Prak Khân reencena sua conduta no tratamento de prisioneiros. Num plano-sequência de mais de três minutos, ele entra e sai diversas vezes de uma cela, gritando como se se dirigisse a antigos detentos. Reclama de sua atitude, cobra deles obediência, leva água e comida, mas falando sempre num tom ríspido, condenatório. A câmera segue o ex-guarda em todos os seus movimentos mas, em meio às idas e vindas do personagem, ela não ousa entrar na cela, detendo-se sempre na porta de entrada. Ao comentar a cena, Rithy Pahn explicou que se o cinegrafista tivesse entrado na cela, ele teria pisado os prisioneiros. É a consagração, pelo cinema, do valor do testemunho. Assim como o corpo vivo merece respeito e se presta a uma leitura para o entendimento da História, o corpo morto, desaparecido, ausente do espaço, se faz também presente pela imagem como testemunho a ser evocado e reverenciado de um tempo que, embora passado, ainda não acabou.

3.4 Por uma comunidade agonística

Por mais de uma vez, mencionamos a ideia de uma comunidade instituída pela imagem agonística atuando no sentido de promover trocas entre as pessoas envolvidas na sua produção e circulação, a saber documentaristas, sujeitos filmados e espectadores. Observamos como, a depender das práticas implementadas em sua ativação, esta categoria de imagem pode estar relacionada à concepção de emancipação intelectual que estabelece vínculos entre as diferentes

unidades que tomam partido entre si durante os processos de realização. A fim de finalizar esse capítulo, vamos ampliar a perspectiva da dimensão comunitária com vistas a situar melhor os efeitos que este tipo de imagem busca produzir. Como já salientamos, o agonismo se estabelece como forma de dar vazão ao conflito e ao dissenso enquanto práticas políticas vitais para a constituição dos sujeitos, mas preservando um elo comum que busque evitar a degeneração em uma guerra que resulte em violência destrutiva.

Marion Froger concebe o documentário como um conjunto de práticas relacionais responsáveis pela instituição de laços sociais. Essas práticas se originam em trocas de natureza as mais diversas, gerando ações recíprocas que aproximam e repelem as pessoas, mas fazendo com que se estabeleçam vínculos entre elas. Tal dinâmica pode ser verificada tanto no que diz respeito às relações envolvendo documentaristas e sujeitos filmados quanto espectadores. "Somos levados a constatar que a prática documental mobiliza relações sociais de diferentes naturezas – interpessoais e públicas, profissionais e amadoras, contratuais e voluntárias – gerando produção cultural e serviço social baseados em trocas econômicas, laços afetivos etc." (FROGER, 2009, p. 219). Para a autora, o conjunto das práticas é impassível de inscrição num quadro único e fixo, jurídico e funcional, mas deve entrar em diálogo com as regras de cada terreno que ocupa enquanto produção comercial, prática artística, discurso social, instrumento político ou ação midiática, entre outros.

Nesta cadeia de múltiplos sujeitos e modos relacionais que o documentário põe em contato, importa para a autora a dimensão de um comum que se estabelece quando os sujeitos se veem implicados pela dinâmica relacional, seja com a câmera ou com a tela. Tal implicação é responsável por abolir a distância entre o espectador e o discurso. Neste caso, o documentário pode ter seu viés discursivo neutralizado a fim de dar vazão à interlocução comunitária. Analisando os documentários produzidos entre 1960 e 1985 dentro do Ofício Nacional do Filme (ONF) do Québec, a autora observa que, ultrapassados os limites de uma institucionalidade que pairava no horizonte como ameaça despotencializadora das obras, os filmes eram feitos segundo prerrogativas que visavam aproximar e estabelecer zonas de implicação entre os sujeitos. O filme se tornava capaz de afetar os sujeitos na medida em que abarcava espaços habitados pelos mesmos, onde eles poderiam eventualmente se ver e quem sabe até filmar. "A interlocução se sobrepõe à recepção na medida em que o sujeito deixa de sentir o discurso como produzido sobre ele, mas quando se sente pertencente ao filme tanto quanto à sala onde assiste a ele" (idem, p. 133). Não na condição de um ser evanescente, onisciente, ubiquitário, mas enquanto alguém de carne e osso que poderia empunhar a câmera ou aparecer diante dela. Quando o discurso dá lugar à interlocução, cria-se um vínculo entre espectadores, cineastas e sujeitos filmados: os três passam a possuir um mundo em comum. E o

“comum passa a importar mais do que a racionalidade que me oferece os fatos ou a autoridade de quem os apresenta”.

Portanto, o procedimento artístico pode ser considerado comunitário no sentido preciso de que cria um comum, independentemente de instâncias políticas que atuem sobre o espaço em partilha. Para Froger, o aspecto comunitário oferece uma forma ao que se ouve, se vê e troca em determinada época, determinado local, a fim de transformar em público aqueles que ouvem, veem e realizam as trocas. “Os cineastas, assim como os sujeitos filmados e os espectadores são motivados pela ideia de um mundo comum – ou melhor, por uma experiência comum – que não podem lhes oferecer nem as construções institucionais da comunidade, nem o jogo ordinário das relações sociais dos meios profissionais ou de proximidade” (idem, p. 104). Em muitos sentidos, a prática do documentário, assim concebida, é capaz de orientar o surgimento de estruturas de democracia participativa, como observada em associações comunitárias do Québec, estabelecendo relações de cooperação, autogestão e trocas não lucrativas. Neste quadro, as práticas passam a se balizar também por pressupostos ligados à economia do dom.

Segundo Froger, se observarmos o dom como forma arcaica de sociabilidade, hoje substituída por relações econômicas, jurídicas, religiosas e morais que passaram a assegurar diferentes funções sociais, podemos conceber as práticas documentais, enquanto modalidades de oferta e aceitação de dons envolvendo trocas entre documentaristas, sujeitos filmados e espectadores, tornando-se as mesmas responsáveis pela estruturação de vínculos comunitários. Mutuamente implicados pelos processos de produção e circulação dos filmes, os sujeitos participantes encontrariam no dom uma empresa de produção e comunicação capaz de “significar” ao outro o valor que se lhe atribui, assim como a importância do vínculo social que os une, ensejando cenas afeitas à ideia de reconhecimento. “A ideia é que o dom tem a ver com o reconhecimento do valor do outro enquanto tal. Ao doar ou receber o dom, eu confirmo ao outro seu valor” (idem, p. 226).

Um dos pontos centrais da economia do dom – e que nos interessa particularmente em se tratando da imagem agonística – é o valor que ela atribui à confiança. Como vimos, a possibilidade de estabelecer vínculos de confiança é determinante para a emergência da cena documental e portanto uma das características que distingue o princípio securitário do agonístico na imagem. Em se tratando do pacto documental, uma pergunta não cessa de voltar: como pode alguém aceitar participar de um filme cujos dispositivos cinematográficos são controlados por um adversário? Decerto, abundam situações em que o caráter adversarial que orienta o contato entre o documentarista e o sujeito filmado é ocultado, como vimos em *Recife MD* ou *Theodorico, o*

imperador do Sertão. Há também casos em que o pacto se estabelece a partir de uma mentira, sendo a mesma entendida como vetor necessário para viabilizar a aproximação a um grupo ou a um tipo de comportamento social expresso por sujeitos que supostamente não aceitariam tomar partido do filme caso fossem claramente postas suas reais condições e posicionamentos de seus realizadores. É o que acontece por exemplo com *Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro, 2008), em que o diretor afirma ser um publicitário famoso para conseguir acesso a moradores e moradoras de coberturas, ou *Vista Mar* (Pedro Diógenes, 2008), onde a equipe afirma a corretores imobiliários ser contratada por um empresário paulista para registrar imóveis de seu interesse. Tais filmes, analisados por Mariana Souto a partir do que chamou de "dispositivos de infiltração" (SOUTO, 2016), estabelecem um protocolo de "confiança" entre documentaristas e sujeitos filmados a partir de mentiras deliberadamente instituídas que se sustentam ao longo da filmagem, gerando problemas éticos para a produção e circulação do filme dentro do regime comunitário.

Num filme como *S21*, no entanto, onde nos chama a atenção a transparência do pacto estabelecido por Rithy Pahn com os ex-torturadores, podemos nos perguntar como, diante da franqueza do realizador em revelar um posicionamento antagônico a suas personagens, os antigos guardas aceitaram tomar parte do processo do documentário. É fato que os ex-funcionários da unidade prisional que aceitaram participar possivelmente viviam atormentados pela culpa e podem ter encontrado no documentário uma forma de enfrentar a questão como um procedimento de superação pessoal. Mas por que tomar parte de um processo desses dentro de um regime de visibilidade que exporia aspectos tão sensíveis de sua existência a toda a sociedade? Como lhes foi possível confiar no realizador e não ceder ao medo de que este viesse a prejudicá-los implementando representações ainda potencialmente mais negativas de suas ações? Para Marion Froger, é justamente pelo fato de o documentário se estruturar enquanto exercício de poder sobre a entrega do outro que se abandona que ele oferece ainda mais recursos para o favorecimento de vínculos comunitários.

Exposto ao risco máximo de traição, o sujeito filmado se entrega ao ato do filme documentário num regime de completa vulnerabilidade que exige inteira confiança. Sua "dignidade de ser", expressa também a partir de seu rosto, pode ser vista como uma oferenda que faz ao realizador ao se entregar a um dispositivo sobre o qual não tem controle. Segundo Froger, diante de tais circunstâncias, a única forma de estabelecer confiança e implementar relações sociais é a partir da "aposta do dom". Aqui, a "incondicionalidade do gesto de doar é a condição para a possibilidade da relação social", pois trata-se de se abrir à "incerteza do retorno". O ganho da socialidade pode ser vista então como o ganho obtido a partir de se assumir o risco de perder tudo. Tal paradigma

ligado ao dom é responsável por criar uma socialidade em rede, ligada à aposta do dom e à confiança e estruturada sobre um eixo horizontal e não vertical (idem, p. 228).

> Tudo isso conduz a instalação de um regime de "dívida positiva" entre os membros da rede de dom, ou seja, uma relação com a comunidade intensificada por laços interpessoais advindos do dom. Essa dívida positiva dispõe de um sentimento de reconhecimento que não se traduz em obrigação de retribuição direta, mas pode se traduzir em desejo de oferecer por sua vez algo a outras pessoas. A comunidade estaria ligada a um desejo, mais do que à obediência a regras instituídas, e encontraria raízes na valorização do vínculo com o outro. Assim, ao invés de querer reconstruir a sociedade com base em indivíduos livres de qualquer dívida (perspectiva do individualismo), passamos a compreender a comunidade a partir da dívida positiva, contraída nas relações interpessoais de dom e voltada para os outros, dentro de um desejo de dar que responde à impossibilidade, ou simplesmente à incongruência, do reembolso. Uma comunidade de doadores, é o que torna possível a dívida positiva criada pelo sistema de dons; uma comunidade de indivíduos livres aos olhos da comunidade, que não devolvem nunca o que devem a seus doadores, mas que estão sempre devendo aos outros em função dessa dívida impagável. (FROGER, 2009, p. 232).

A prática documental se vê assim ativadora de um circuito de reciprocidades envolvendo os três grupamentos centrais de pessoas envolvidas em seu processo de produção e circulação. Rompendo com as modalidades de geração de valor imposta pelo mercado ou até pelo Estado de direito, a rede de trocas suscitada pelos filmes supõe uma experiência relacional capaz de estabelecer seu próprio quadro de referências e gestos que serão atribuidores dos valores de reconhecimento interpessoal. Entendido como forma de mediação coletiva, o circuito de produção e circulação do documentário interpela o espectador em seu ativo de doador e recebedor, onde, ao reconhecer o dom, ele se sente instado a também doar. Passa então a atribuir a essa "forma relacional sua chance de se tornar motor de vínculo social" capaz de se reportar ao conjunto de produções e circulação dos documentários (idem, p. 234).

É por fazer ver às pessoas seu vínculo estabelecido por uma implicação comum, mesmo dentro da diferença e da adversidade, que a imagem agonística se torna capaz de revelar as dimensões de interdependência ou inseparabilidade que instituem as relações sociais. Trata-se de uma imagem capaz de apontar as fraturas, mas também as aproximações, levantando um repertório de sensibilidades que tangenciam a possibilidade do estar próximo ou afastado, mas de todo modo implicado. É neste sentido que, nas palavras de César Guimarães, as "comunidades de cinema" são capazes de ligar os separados "sem preencher a distância que se abre entre eles" (GUIMARÃES, 2015, p. 48). Pois a comunidade, a fim de constituir o comum, precisa também preservar as singularidades, devendo portanto afastar qualquer ideia de unificação ou fusão. Guimarães propõe um diálogo com Jean-Luc Nancy para sugerir a emergência de comunidades políticas fundadas sobre a ideia de "laço social por dar", onde a arte pode atuar no sentido de redefinir o comum, "desestabilizando a distribuição dos lugares e das identidades, dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, da palavra e do barulho" (idem, p. 47).

Guimarães enfatiza que a implicação realizada a partir da experiência de olhar estabelece a imagem como mediadora mas para sustentar as distinções, desajustes e dissensões que estão longe de qualquer conciliação. Ele apela a Mondzain a fim de ressaltar a heterogeneidade constituidora das formas que a imagem coloca em contato. "Ver em conjunto é uma aprendizagem das vizinhanças, uma experiência da hospitalidade a partir de uma separação irredutível onde se constrói a frágil junção do heterogêneo", afirma Mondzain (apud GUIMARÃES, p. 48). Para o autor, só é possível falar em "comunidades de cinema" se a imagem se tornar instância tanto de partilha quanto de divisão; se ela renunciar às figuras do Tudo e do Uno; se ela abrigar tanto a reciprocidade quanto a cisão entre os que a produzem (como criadores ou atores) e os que a experimentam como espectadores (idem). Pois a operação de pôr em comum realizada pelos filmes não promove nenhuma harmonização das diferenças ou comunhão entre os separados, assim como não sutura as identidades divididas nem recompõe os liames esgarçados. Ao invés disso, as comunidades dão a ver "as muitas fraturas do comum" (idem, p. 50). Segundo o autor,

> O advento da comunidade como invenção do comum só pode se dar, entretanto, sob o modo de uma incessante demanda de formas cinematográficas sempre por criar, indeterminadas e indetermináveis, abertas em sua destinação. Não há como identificar, de antemão, as cenas de constituição do comum, que só podem existir à medida que são inventadas pelos filmes; não podemos distinguir a priori onde estão as cenas de dissenso que eles inventam; só podemos notar sua aparição imprevista em um campo social e, a partir daí, avaliar a perturbação que introduzem no sensível comum a uma comunidade (GUIMARÃES, 2015, p. 49).

Foi em busca deste projeto agonístico e comunitário através da imagem que se deu a realização do documentário Por trás da linha de escudos, como veremos a seguir.

4. Interlúdio – A bandeira em chamas.

Fotografias 40 e 41 – A decapitação simbólica de Eduardo Campos no curta *Em trânsito.*

Fonte: Símio Filmes.

Uma das dificuldades do curta-metragem *Em trânsito* era ter que lidar com a insegurança relativa ao uso da imagem do então governador Eduardo Campos no filme. Primeiro, havia o medo imediato: o projeto era financiado com verba estadual. A nosso ver, era inevitável que o governo reagisse ao filme com alguma retaliação. Frente a esse receio, algumas pessoas da equipe hesitavam em colocar o nome nos créditos. Elas até acreditavam no gesto crítico movido pelo filme, mas ponderavam também o risco de eventualmente prejudicar sua carreira. Eram profissionais que muitas vezes precisavam assumir trabalhos institucionais no próprio governo, algo que os levava a temer por restrições de oportunidades caso se vinculassem a um filme como este. De minha parte, essa insegurança pesava principalmente enquanto risco de não conseguir aprovar mais projetos no fundo estadual de cultura (Funcultura), o mesmo aliás que havia oferecido o aporte para o curta em questão. Era um risco que eu precisava bancar com meus sócios na produtora Símio Filmes, Daniel Bandeira e Juliano Dornelles, pois se houvesse retaliação institucional ela provavelmente recairia sobre a empresa, afetando também os projetos deles. Meu papel enquanto diretor do filme envolvia então, além da concepção e decisão sobre questões artísticas, um esforço de articulação entre equipe e parceiros a fim de levar adiante o gesto político e artístico, considerando as possíveis consequências implicadas.

Superado o medo de eventuais retaliações, havia também outra questão ligada ao uso da imagem de Eduardo Campos. Este, mais propriamente ético. Seria mesmo adequado personalizar a crítica ao Estado na figura de seu gestor? Por que ele e não outra pessoa? Que efeitos aquela imagem suscitaria? Durante a produção, por diversas vezes, pessoas da equipe me procuraram para dividir inquietações como esta. As pessoas se preocupavam com o próprio Eduardo Campos, com sua família, seus filhos. O que eles sentiriam a ver uma imagem do pai sendo degolado? Seria

mesmo politicamente relevante e legítimo bancarmos a produção daquela imagem no mundo? Não eram questões triviais e, enquanto diretor, eu precisava lidar com elas a cada vez que apareciam. O exercício se tornava ainda mais difícil na medida em que eu mesmo também compartilhava dessas dúvidas e era afetado a cada conversa a esse respeito. No entanto, em determinada altura, depois de muitos diálogos, as decisões já haviam sido tomadas e o filme precisava existir. As dúvidas, embora persistissem entre algumas pessoas, não podiam mais ser acolhidas dentro de um regime de partilha. Enquanto diretor, era meu papel bancar o gesto artístico para a equipe e convencer as pessoas de que precisávamos seguir adiante. Para quem hesitava, havia dois caminhos possíveis: executar as tarefas exigidas por sua função no filme ou abandonar o projeto e ceder o lugar a alguém disposto a fazer o trabalho. O papel de diretor, neste caso, exigia de mim a dureza de oferecer essas duas opções. Sem isso, era o próprio filme que estaria ameaçado.

Deixar claro esses caminhos para as pessoas que continuavam experimentando dúvidas na equipe era também uma forma de fazê-lo para mim mesmo, de me convencer da importância de dar continuidade ao projeto, assumir as consequências pelo gesto crítico. Assim como eu, cada integrante do grupo, ao permanecer engajado no processo, precisava encontrar sua própria forma de lidar com as questões. Nosso trabalho, como qualquer outro, exige que empenhemos nossas habilidades para a execução de tarefas que geram efeitos diversos no mundo e sobre os quais temos responsabilidades. Para assumir a decapitação simbólica de um líder político, era preciso avaliar as implicações daquele gesto com nossas próprias vidas e estar disposto a enfrentar seus resultados possíveis. E ao perceber aquela ação como passível de provocar dor ou sofrimento, precisávamos nos interrogar sobre seus efeitos em nós mesmos, até que ponto os defendemos, até que ponto os suportamos. De alguma forma, se quisermos mesmo dar continuidade a alguma atividade envolta por contradições, somos demandamos a pesar a importância de conflitos cuja difícil resolução pode inviabilizar as ações desejadas. Pois se resolvêssemos aplicar a mesma sensibilidade a todas as situações que aparecessem à nossa frente, correríamos o risco de terminar simplesmente paralisados.

Essa é a dinâmica natural de qualquer filme, por mais que em alguns deles os problemas se mostrem mais evidentes do que em outros. Seja um documentário ou uma ficção, sempre haverá algo parecido com uma decapitação simbólica que vai causar incômodo ou dúvidas, alimentando estados de hesitação. Quando isso deixa de acontecer, significa que nós já estamos a tal ponto adestrados pela rotina que nos tornamos autômatos a executar tarefas sobre as quais abdicamos de exercer o pensamento crítico ou a implicação emocional, estado das coisas em que tudo se torna naturalizado e aceitável. O excesso de segurança, muitas vezes fruto da própria experiência, pode se

tornar um problema que nos impede de avaliar as situações de forma mais ampla, servindo como uma anestesia que bloqueia a dor e, logo, a sensação. Neste sentido, uma equipe de cinema, por lidar constantemente com o ato de criação, processo que envolve a "invenção de blocos de movimento/duração", como afirma Deleuze (1999, p. 3), está sempre enfrentando situações que envolvem conflitos os mais diversos que precisam ser gerenciados individual ou coletivamente. Eles induzem a uma gestão permanente dos afetos, um movimento de direcionamento da sensibilidade para objetos que nos atravessam, com os quais nos relacionamos e sobre os quais assumimos responsabilidades.

Diante deles, podemos optar por permanecer sensível ao mundo ou simplesmente nos deixar anestesiar para agir no modo automático. Embora nem sempre tenhamos tempo ou espaço para refletir criticamente sobre o rumo de nosso trabalho, trata-se de uma escolha que se impõe mesmo quando não queremos ou quando não nos damos conta dela. Uma equipe de cinema é uma construção social e histórica determinada pelas condições das experiências que vivencia, o meio em que se inscreve e as relações estabelecidas entre os sujeitos que a compõe, agindo segundo seu repertório pessoal de sensibilidades disponível e transformado a cada nova situação. Neste sentido, a equipe pode muito bem se tornar uma máquina de dinâmica infalível, modelada hierárquica e funcionalmente segundo os ditames do paradigma industrial, estabelecido sobre a especialização da mão-de-obra e serialização da produção, uma ferramenta eficaz de transformar ideias em produtos segundo uma lógica de minimização de perdas e maximização de ganhos. Uma equipe assim estruturada oferece pouco espaço para dilemas pessoais. Os protocolos de atuação já estão todos prontos e quem não se adequar a eles, desempenhando a contento as tarefas demandadas, é naturalmente expulso do grupo. A equipe pode, no entanto, se estabelecer a partir de dinâmicas mais flexíveis e horizontais, onde o processo importa tanto quanto o resultado e as questões subjetivas encontram mais espaço para se expressar. Talvez nem sempre seja possível escolher entre trabalhar num regime ou em outro, mas é importante que saibamos com alguma objetividade onde estamos nos engajando a fim de pensarmos nossa adequação aos espaços e as responsabilidades de que resulta essa participação, tanto no que diz respeito a nós mesmos quanto aos outros.

Mas o que acontece é que mesmo essa equipe mais flexível, horizontalizada e atenta ao processo interno, em algumas situações, vai precisar tomar escolhas que podem eventualmente suscitar contrariedades em seus membros. Seu estado de atuação natural já supõe uma sensibilidade seletiva que elege objetos sobre os quais se debruçar em função das metas a serem alcançados. Dificilmente um documentarista conseguiria colocar uma imagem no mundo se não se anestesiasse para determinadas situações. "Talvez as pessoas boas não devam fazer documentários", alerta

Viktor Kossakovsky (2015, p. 247). Pois levar um filme a bom termo significa necessariamente estar disposto a provocar algum dano, alguma dor, praticar alguma violência, tanto mais quanto não se pode estar plenamente consciente do arco completo dos efeitos gerados pela obra no mundo e nas pessoas. Há sempre uma opacidade, em si e no mundo. É parte do ofício ter que administrar essas consequências e, a depender da função que ocupa dentro da equipe, a pessoa pode se sentir mais ou menos responsável por elas – mas não pode nunca pretender se isentar por completo. Seguir adiante com o filme significa, portanto, aderir a uma organização de sensibilidades capaz de responder com eficácia às contradições, conscientes ou não, empreendidas pelo gesto documental. Significa aceitar a condição de uma sensibilidade determinada pela atenção a determinados objetos ou situações em contraposição à negligência para com outros – uma modulação de afetos pautada pela necessidade que move cada sujeito ou grupo em sua jornada pelo mundo.

* * *

Dentro de minhas vivências com cinema, reflexões como estas começaram a ganhar mais atenção em 2013, durante a produção do curta *Em trânsito*. E se intensificaram durante a militância no Movimento Ocupe Estelita, onde arranjos de produção audiovisual implementados a partir de dinâmicas coletivas onde a autoria individual era questionada ensejavam uma maior distribuição de responsabilidades e implicações por entre os integrantes das equipes. Mas se elas são evocadas nesta tese é sobretudo em função do papel que tiveram durante a produção do longa-metragem *Por trás da linha de escudos*, com particular intensidade na etapa de pesquisa do filme, realizada em agosto de 2016. A ideia de fazer um documentário com o Batalhão de Choque havia surgido cerca de dois anos antes, após a reintegração de posse do Cais José Estelita, também no quadro da militância do Ocupe Estelita.

A reintegração, determinada pelo desembargador Márcio Aguiar, da 4ª Câmara Civel do Tribunal de Justiça de Pernambuco, foi cumprida no dia 17 de junho de 2014 por mais de 200 policiais militares pertencentes ao Batalhão de Choque, ao Regimento da Polícia Montada (cavalaria) e à Companhia Independente de Policiamento com Cães (canil). A operação de retirada das pessoas que ocupavam o terreno há mais de 40 dias foi rápida e precisa. As três unidades policiais responsáveis pelas ações de Controle de Distúrbio Civil (conjunto de táticas empregadas para contenção e dispersão de multidões) haviam estudado previamente o terreno e as características da ocupação. Enquanto o dia raiava, bombas de efeito moral eram deflagradas pelo pelotão de choque de forma coordenada ao movimento da cavalaria, não deixando outra opção para os ocupantes senão correr em debandada para fora do terreno. Mesmo após a desocupação do

espaço, no entanto, a militância do Ocupe Estelita e o policiamento de Choque continuaram se enfrentando em combates que se estenderam ao longo do dia inteiro.

Assim como outros companheiros e companheiras, eu participei das ações filmando os conflitos. A determinação do Batalhão de Choque parecia ser de tentar eliminar qualquer movimento de reunião de pessoas que pudesse representar uma tentativa de retomar o terreno. Durante todo o dia, centenas de militantes do Ocupe Estelita foram chegando ao local, de modo que a polícia teve que pedir reforços a fim de conseguir lidar com a pequena multidão que se aglomerava no local. A militância buscava organizar assembleias de rua a fim de decidir os novos passos do movimento. Mas a cada tentativa de reunião, o Choque empregava suas armas de dispersão: tiros de borracha, gás lacrimogênio, spray de pimenta, cassetete. Os feridos eram socorridos no próprio local ou encaminhados a unidades de saúde próximas. Muitos eram levados também ao Ministério Público, a fim de formalizar denúncia contra os excessos da polícia.

Foi na temperatura desses acontecimentos que eu vivenciei uma situação que me marcou e acabaria por influenciar o modo com que eu resolveria me relacionar com o Batalhão de Choque durante as filmagens do documentário *Por trás da linha de escudos*. Trata-se de um plano-seqüência que registrei durante o conflito. Nele, eu capto o momento em que um pelotão de policiais deflagra um longo jato de spray de pimenta sobre um grupo de manifestantes sentados à sua frente. Ao perceber a agressão policial, eu acelero o passo até chegar perto de João Vale, amigo meu que estava no meio dos militantes e que recebeu o jato de spray em pleno rosto. Caminho até me sentar um pouco atrás dele, com a câmera apontada para os policiais. Pela primeira vez neste dia, eu experimentei uma sensação que me acometeria ainda algumas vezes naquele 17 de junho e que eu já havia sentido em outras situações de protesto/confronto com a polícia: a de que a câmera de filmagem poderia também servir como uma espécie de escudo contra as forças opositoras.

Naquele momento, eu intuitivamente acreditei que o "bloqueio" oferecido pela minha câmera apontada para a polícia tinha funcionado e, num gesto quase automático, decidi me reposicionar acompanhando o próprio movimento dos policiais, quando estes se moveram para uma posição sobre a calçada lateral. Voltei a me sentar na frente dos soldados, com a câmera ligada, enquanto eles permaneciam imóveis com os escudos impostos à minha frente. A imagem resultante dessa reorganização dos corpos não é muito diferente da anterior. Sem João em primeiro plano, eu capto em contra-plongée o paredão formado pelos escudos retangulares, negros e blindados dos policiais – uma disposição que eles chamam de "formação em linha", a mais usada em combates de rua. Na parte superior do quadro, um céu azul sem nuvens. Na inferior, as pernas dos policiais, protegidas por caneleiras, encerram a sensação de blindagem dos corpos. Permaneci ali, sentado

diante da linha de escudos e segurando a câmera, durante cerca de trinta segundos. Quando me pareceu que a hostilidade daquele momento havia cessado, me levantei e fui me agrupar ao núcleo de militantes que estava a meu lado.

Fotografias 42 a 44 – Três momentos do mesmo plano-sequência. No primeiro quadro, João Vale, de camisa branca, é atingido pelo spray de pimenta. O segundo quadro apresenta meu ponto de vista sobre os soldados ao me sentar atrás de João, que aparece cabisbaixo em primeiro plano. A terceira imagem mostra os policiais reposicionados: eu filmo por cerca de trinta segundos o paredão de escudos blindados imposto à minha frente.

Fonte: Símio Filmes.

Revendo a imagem depois dos confrontos, passada a tensão dos enfrentamentos e gozando da tranquilidade de uma ilha de edição climatizada, detive-me sobre aqueles trinta segundos em que

estive sentado, imóvel, diante da linha de escudos do Choque. Aquele trecho que impressionava pela estranha sensação de espelhamento. Havia, claro, um abismo de diferenças. Enquanto eu me encontrava em estado de vulnerabilidade trajando roupas cotidianas, os corpos dos soldados estavam inteiramente revestidos de uma armadura inviolável que dificultava até o contato visual. Eu empunhava uma câmera digital de apenas 600 gramas, que se desmancharia em pedaços no primeiro golpe de cassetete, ao passo que eles estavam armados e protegidos por escudos pesando mais de dez quilos de aço e *kevlar*. Eu agia guiado por minha intuição e meus sentimentos – eles, de seu lado, obedeciam normas táticas pré-estabelecidas em treinamento. E, no que concerne motivações subjetivas, podemos dizer que eu estava ali de forma voluntária e movido por um ideal político, enquanto eles agiam na condição de funcionários a serviço do Estado, sendo remunerados financeiramente e seguindo expediente de trabalho.

Apesar das diferenças entre os dois lados, era também perturbador constatar o inesperado espelhamento que parecia incidir sobre nós. A primeira sensação era, como já apontei, a de empunhar a câmera como uma espécie de escudo. A exemplo do que muitos(as) militantes já sentiram durante ações de enfrentamento com forças policiais, eu experimentava ali o sentimento de que a câmera podia me proteger – não só a mim como também a quem estava em minha volta. Em sua capacidade de flagrar o acontecimento e constituir prova de eventuais abusos cometidos pelos policiais – ou da violência pura e simples, mesmo quando não empregada de forma irregular –, a câmera adquire a faculdade de contrabalancear o jogo desigual de forças durante um enfrentamento deste tipo e pode se tornar um agente inibidor de agressões. Ela intimida, impõe respeito, mas atua silenciosamente. Seu potencial dissuasivo age a partir de sua própria contenção. A câmera não dispõe de recursos ofensivos, ela não atira, não explode, não solta gás. Sua natureza é passiva, interior, ela atua como testemunha da inscrição de objetos visíveis distribuídos à sua frente no espaço-tempo. Mas dispõe do poder de oferecer pontos de vistas a narrativas que disputam o sentido na história. Ou de, numa esfera mais imediatista, influenciar a opinião pública ou decisões de órgãos de controle da atuação policial, a exemplo da corregedoria, fato que leva soldados e soldadas e temer sua presença.

Eu empunhava a câmera-escudo diante dos policiais buscando uma proteção inibidora de novas agressões enquanto eles levantavam os escudos para se proteger do poder ofensivo que reconheciam possuir a câmera contra eles próprios. Neste caso, podemos imaginar que os escudos dos soldados funcionavam como um dispositivo de anonimato. Além de proteger os corpos contra eventuais ataques físicos, eles atuavam no sentido de ocultar a identidade, fator que dificulta a responsabilização em casos de irregularidades. Ativado o espelhamento entre corpos que se protegem com diferentes artefatos – escudos, câmera –, havia ainda um outro elemento que atiçava

minha curiosidade investigativa sobre aquela situação. Um elemento que diz respeito à percepção que cada lado poderia se fazer do outro, assim como das próprias condições de observação. Os soldados nos viam através de uma pequena janela retangular de vidro blindado disposto na parte superior de seus escudos. De minha parte, eu os enxergava através de um monitor de quatro polegadas que refletia as imagens captadas pela objetiva da câmera. Nos dois casos, a visão que se tinha do outro era instrumentalizada para o combate: o oponente passa a ser visto como um alvo que devemos atacar e como uma ameaça frente à qual devemos nos defender. O corpo de combatentes opera num modo de sobrevivência, administrando sua própria capacidade de agressão e proteção e encontrando na visão um dos sentidos centrais para a manutenção de sua integridade diante do outro.

Os soldados do Choque dispostos numa formação em linha diante do terreno do Estelita, eu sentado com a câmera em frente a eles: naquele instante, eu só pensava em fazer imagens que se voltassem contra os policiais, expondo sua ação como atestado da violência empregada pelo Estado para defender interesses privados em detrimento dos públicos. Eles, possivelmente, estavam pensando em terminar logo aquele serviço e voltar para casa. Naquele 17 de junho, no final da manhã, eu estava a menos de dois metros de distância dos policiais, mas havia entre nós uma barreira insuperável: além dos posicionamentos contrários, câmera e escudos se repeliam mutuamente, criando um fosso abissal entre as partes que se enfrentavam.

Revendo aqueles 30 segundos de imagem na ilha de edição, a ideia de espelhamento se tornava ainda mais clara e insuflava o desejo de fazer um filme que pudesse investigar aquela forma de alteridade que se escondia atrás dos escudos. Como aquela ação policial, tão injustificável aos meus olhos, poderia se tornar a tônica das atividades cotidianas daquele grupo de soldados e soldadas? Algo que para mim era da ordem do excepcional e que para eles possivelmente não passava de um cotidiano banal e repetitivo. Eles chegavam ao ponto de naturalizar aquilo que me parecia absurdo? De que maneira aquelas pessoas chegaram se engajar nessas atividades? Como age o treinamento para permitir que executem aquilo que eu julgava inaceitável: atirar contra uma população desarmada em plena luta por direitos? Será eles(as) experimentariam alguma crise por fazerem seu trabalho, alguma hesitação, arrependimento ou culpa?

* * *

A pesquisa para o documentário *Por trás da linha de escudos* se iniciava, portanto, a partir de uma estranha cena de reconhecimento ocorrida em pleno combate. Durante as quatro semanas de pré-produção, a produtora Ariana Gondim visitava regularmente o Batalhão de Choque a fim de identificar personagens e conhecer melhor sua rotina para que pensássemos numa abordagem

narrativa possível. Ela me relatava suas descobertas e nós conversávamos sobre os novos encaminhamentos da pesquisa. Vez por outra, eu ia pessoalmente ao batalhão, acompanhando Ariana a fim de conhecer algum policial e acompanhar situações cotidianas. Posso dizer, desta vez falando apenas por mim mesmo – e não me projetando na voz de outro documentarista – que eu não tinha ainda ideia de como filmar aquelas pessoas e andava um tanto atormentado com isso. Seria o caso de ter que aprender a filmar com o próprio Choque? De nos deixar conduzir pelos sentidos que balizam sua existência, o movimento que assume seus corpos na empresa da repressão social? Como me seria possível direcionar o aparato fílmico à tentativa de "compreender" o soldado ou soldada e ao mesmo tempo demarcar uma posição contrária a eles? Entender suas razões sem anular as minhas?

Pensar em termos da instituição parecia mais fácil: um filme voltado para os espaços, um observacional tributário de Frederick Wiseman que buscasse demonstrar o funcionamento da corporação. Apreender sua natureza funcional através do mapeamento de seus protocolos, operações e rotina e ao mesmo tempo direcionar o gesto crítico sobre a estrutura – e não necessariamente sobre os indivíduos. Mas isso me afastava da perspectiva de tentar compreender o próprio soldado, seus motivos pessoais e a forma como lida com seu trabalho, analisando o conjunto de conflitos, dúvidas, satisfação, orgulho, medo ou outros sentimentos suscitados pela atividade. No projeto do filme que submeti ao edital de financiamento, eu argumentava por um modo de filmar que conciliasse as práticas observacionais e interacionais (NICHOLS, 2008). Um procedimento híbrido que permitisse o aprofundamento em diversos níveis da lógica que atravessa o espaço e os corpos, fazendo com que se influenciassem mutuamente. Seria um filme que misturaria entrevistas com personagens e observação da rotina da instituição. A equação, porém, incorria no risco de não conseguir aprofundar nenhuma das duas perspectivas, resultando numa abordagem incompleta sob os dois aspectos.

Foi então que comecei a me deixar levar por outra chave de interpretação das situações observadas. Possivelmente sob o efeito da sensação de espelhamento experimentada durante a cena dos escudos registrada durante a reintegração de posse do Estelita, eu fui passando a adotar algo como uma perspectiva especular para observar o batalhão. A nova abordagem consistia em estabelecer um paralelo entre a dinâmica do Choque e o nossa própria organização enquanto equipe de cinema. A comparação pode parecer inadequada em função da diferença entre as atividades desenvolvidas por cada campo, mas se revelava um método eficaz de criar uma possibilidade de atravessamento ou interseção entre atividades movidas por finalidades antagônicas que tendiam a se excluir mutuamente. Durante a pesquisa, eu me arrisquei a desenvolver um paralelismo entre a

polícia e a própria equipe de filmagem, ensaiando analogias entre as funções que cada um de nós desempenhávamos na produção de um filme e a organização de cada soldado ou oficial dentro da corporação policial. Tratava-se de um exercício intenso de implicação que buscava examinar os parâmetros usados pelos outros para se definir em função de suas atividades profissionais, ao mesmo tempo que procurava identificar indícios de movimentos similares em nossa própria experiência, fazendo as diferentes dinâmicas reverberarem umas sobre as outras.

Embora fundadas sobre naturezas e objetivos distintos, a nossa formação enquanto equipe tinha em comum com um pelotão de Choque a relação hierárquica, a distribuição de funções, as metas de trabalho, disciplina de horários, regras específicas de conduta para cada integrante etc. Estes eram os aspectos mais evidentes. Mas o mais importante para mim era a compreensão de que cada pessoa passava, em sua respectiva área de atuação, por algum tipo de preparação que a credenciava a exercer sua função. E que essa preparação não dizia respeito apenas a habilidades técnicas a serem adquiridas (manusear uma arma, no caso do soldado; adequar o diafragma à luz ambiente, por exemplo, no caso do diretor de fotografia), mas principalmente a uma organização dos afetos que correspondesse às demandas éticas de cada tarefa a ser desempenhada.

A comparação entre atividades tão discrepantes se dava portanto através das formas de adequação afetiva de cada sujeito ao exercício de sua função a partir das especificidades éticas que cada uma suscitava. Esse método nos oferecia um meio de nos aproximar de algo aos nossos olhos tão inexplicável e insustentável quanto a atuação do Batalhão de Choque e seu arsenal de repressão. Seria impossível pensar essa aproximação se continuássemos nos apoiando apenas em nossas opiniões e impressões acerca do outro, fundadas na sua rejeição. Manter-se estritamente presos a nossa organização referencial resultaria no aprofundamento de uma diferenciação que já estava posta de partida. Para efetivamente empreender o gesto de conhecer o outro, era preciso mudar o escopo de percepção, se investir de referenciais compatíveis com os quadros que desejávamos investigar. Cumprindo uma espécie de continuidade com o ato de nos projetarmos no universo da atividade policial, era preciso também investir na lógica reversa, ou seja, investigar em nossas próprias atividades o que poderia haver de "policialesco" nelas. De alguma forma, isso nos obrigava a atentar para os momentos em que nossas práticas podiam se tornar repreensíveis, escapando da normatividade consensual que determina as ações cotidianas. Se percebíamos os policiais como autoritários e violentos, precisávamos examinar em que medida tais termos podiam também se aplicar a nós, se estariam presentes em nossas atividades ou disposição afetiva, mesmo quando não os identificássemos claramente.

Neste contexto, as reflexões desenvolvidas durante o processo do curta-metragem *Em trânsito* passaram a ser mobilizadas como subsídios dentro do método relacional desenvolvido na fase de pesquisa do documentário *Por trás da linha de escudos*. Eu me remetia à forma como nós havíamos hesitado diante da decapitação simbólica de Eduardo Campos. A fim de fazer nosso trabalho naquele momento, nós precisamos resolver o dilema ligado ao gesto de agressividade, superar os conflitos resultantes do mesmo a fim de assegurar a continuidade do filme. A degola do boneco de papelão, embora simbólica, era um gesto inscrito sob o interdito da violência. Por guardar relação de similaridade com seu referente, a imagem nos atraía, capturava nosso desejo e ao mesmo tempo nos impunha a proibição de violá-la. Ela nos intimidava na mesma medida em que nos desafiava. Pois cortar a cabeça do governador em sua forma imagética era também uma maneira de referendar o seu valor totêmico, que remetia não só a Eduardo Campos como também a representações arquetípicas da autoridade patriarcal expressa pela figura masculina em posição de poder.

Em cada pessoa da equipe de *Em trânsito*, embora através de diferentes formas e intensidades, era a um assassinato primordial que a cena da degola confrontava. E para praticar esse assassinato, todos nós tivemos que adequar nosso repertório afetivo a fim de justificar para nós mesmos a legitimidade do gesto e assim conseguir filmar a cena. Era preciso encontrar uma justificativa – artística, política, profissional, qualquer que fosse – a fim de nos autorizar a praticar aquela morte – ainda que simbólica – mas que, no fundo, nós desejávamos de forma latente sob o véu de uma economia libidinal restrita pelas proibições da sociabilidade. Faca na garganta, a lâmina percorre a folha de papelão e, embora sem fazer jorrar sangue, libera pulsões reprimidas no interior de nosso arcabouço instintivo. Filmar enquanto forma de amar, matar ou morrer – a imagem oferece modulações distintas para os desejos que atravessam nossa existência em suas dimensões conscientes e inconscientes, facilitando um trânsito entre o visível e o não visível de nossas experiências.

Examinar nossos próprios dilemas frente a questões de vida e morte – embora, insistamos, dentro do escopo restrito a relações de natureza estritamente simbólica – nos permitia dirigir questionamentos à ação do sujeito policial fundados sobre um movimento de implicação que exigia uma suspensão, mesmo que circunstancial, das dinâmicas que já descrevemos nos termos da "acusação" e do "julgamento", procedimentos que se fundam sobre a instalação de um quadro de superioridade sobre o outro. Embora tendo o policial que lidar com situações destoantes das nossas, pelo fato de envolver a vida e morte física de outras pessoas, o tipo de questionamento que fazíamos acerca de nós mesmos poderia de alguma forma se aplicar a ele também? Não teria o policial que

adequar sua sensibilidade às determinações impostas pelo trabalho que exerce, administrando as formas polêmicas que surgem da inadequação entre a vida social com suas restrições pulsionais e a atividade profissional que solicita deles a prática recorrente de uma violência autorizada ou mesmo incentivada enquanto modo de estar no mundo? Quais mecanismos subjetivadores poderiam estar envolvidos num contexto como este? Que tipo de conflitos isso poderia ensejar neles e como eles lidam com a questão?

Aceitar o pressuposto de que o modo de ser do policial não é uma determinação inata de sujeitos univocamente propensos à prática da violência mas uma construção social resultante de uma gestão de afetos que orientam as especificidades de sua performatividade é estabelecer como ponto de partida o reconhecimento de uma similaridade ontológica que nos aproximava e ao mesmo tempo nos permitia identificar uma diferenciação que não significava uma ruptura pois preservava um lastro de algo comum entre nós. Isso não quer dizer que a corporação não aja seletivamente no sentido de escolher sujeitos com inclinação anterior à prática da violência. Mas observar a existência e manutenção dessa gestão de afetos permitia nossa aproximação e habilitava a alteridade policial enquanto interlocutora para o exercício, manifesto em termos agonísticos, do documentário enquanto prática social e política voltada para a investigação e transformação do nosso mundo. Pois é ao estabelecer essas coordenadas para o reconhecimento da alteridade que ela passa a importar enquanto vida implicada por outras dentro da comunidade. Uma vida que, ao ser colocada a serviço da destruição de outras por meio de um projeto de proteção seletiva das vidas passíveis de reconhecimento enquanto tal, se torna central na economia de formas sensíveis produzidas para habitar um comum que não suponha a exclusão e eliminação dos entes mais vulnerabilizados socialmente.

É por estar investida da autorização da prática violenta – que leva, no limite, a perpetrar a morte – que a vida do policial pode ser também vista através de uma gestão corporal cuja sensibilidade é fundamental para reverter a necropolítica. A reconfiguração afetiva do corpo policial se torna uma diretriz, dentro de uma escala de transformações estruturais de diversas ordens, importante para a interrupção da seletividade das vidas que importam. Caminhar nesse sentido significava inscrever o documentário – em seu processo e resultados – dentro de uma disputa não só pelo sentido da instituição policial como também pela sensibilidade dos corpos que a habitam e a fazem. Implicar-se como uma forma de solicitar a implicação do outro, dentro de um movimento que demanda transformações das duas partes.

A busca por um elemento mediador comum entre nós e os policiais se tornava uma maneira de construir um olhar que os determinasse enquanto pessoas dotadas de uma sensibilidade fundada

sobre bases comuns à nossa, porém modelada pela instituição com vistas à execução das tarefas que desempenhavam. Renunciar a essa busca significava abdicar, de antemão, ao estatuto humano daquelas pessoas, se resignando a seu estatuto de máquinas insensíveis de provocar sofrimento em outras pessoas. Em termos políticos, nosso movimento visava reconhecer o caráter embrutecedor da instituição policial sobre os corpos, mas ao mesmo tempo refletir ou dar a ver uma busca por um estado de sensibilidade a ser recuperado, uma sensibilidade que pudesse ser compartilhada em termos de arranjos sociais que não suscitassem a eliminação de formas de vida, oferecendo, em última instância, um questionamento frontal ao próprio caráter militarista da corporação. Associado ao referencial da guerra, fundado sobre a estrutura organizacional e simbólica do Exército, o caráter militar da polícia favorece a criação de representações de partes da população como inimigos a serem combatidos e eliminados. Poderia o documentário, com seu repertório de procedimentos, contestar a instituição do militarismo através de uma ação desmilitarizada? Combater a dimensão securitária de uma prática social fundada sobre a exclusão a partir de uma tecnologia de imagens baseada no agonismo? Essas eram algumas das perguntas que emergiam no horizonte do método em que desenvolvíamos a pesquisa, embora os vocabulários das formas securitária e agonística não nos estivessem ainda disponíveis.

O método comparativo adotado como tentativa de promover implicação se apoiava sobre a identificação e associação entre parâmetros de atuação dos dois campos, mas preservando a diferença constitutiva entre eles, evitando assim cair numa leitura que equiparasse as atividades policiais e cinematográficas. Enquanto forma de aproximação, o esforço comparativo se revelava um exercício útil de empatia para o conhecimento e reconhecimento de uma manifestação da alteridade expressa por coordenadas antagônicas e estranhas às nossas. A empatia é definida por Kennyston Lago a partir de três perspectivas. Primeiro, como uma resposta afetiva em relação a outrem, que frequentemente, mas, nem sempre, acarreta no compartilhamento do estado emocional do outro. Segundo, pela capacidade cognitiva de adotar a perspectiva de outra pessoa. E, terceiro, como mecanismo regulador que mantém clara a fonte dos sentimentos próprios ou de outrem (LAGO, 2010, p. 31). Em resumo, ela funciona através da capacidade de experimentar o mundo a partir do ponto de vista de outra pessoa, buscando partilhar do referencial afetivo que determina as circunstâncias de suas percepções, ações e motivações, mas sem se deixar confundir com os mesmos, preservando a capacidade de distinção frente ao outro pelo resguardo da autonomia de se constituir a partir de referências próprias. Podemos dizer que a disposição empática é uma das chaves-mestras da prática documental, permanecendo no entanto praticamente ausente do quadro

que estabelecemos para a imagem securitária, mas adquirindo relevância e sentido de ser no plano agonístico.

Era o exercício da disposição empática que nos permitia, a partir da escuta das experiências de soldados e soldadas, entrar no universo policial, com suas regras de austeridade e rigor. Durante a pesquisa, realizada nas semanas de pré-produção, acabamos por nos aproximar de uma oficiala que se tornou uma das principais interlocutoras naquela etapa (seu nome será preservado porque, durante o processo, ela alegou motivos pessoais para não participar do filme). O diálogo com ela servia como um exercício cotidiano de escuta empática, através do qual nos esforçávamos para entender a instituição policial a partir de um ponto de vista interno, mesmo quando os relatos eram testemunhas de uma violência que repudiávamos. A capitã nos fez parte, por exemplo, de detalhes do treinamento chamado EHPC (Estágio de Habilitação ao Policiamento de Choque), curso iniciatório para preparação de policiais que desejam servir no Batalhão de Choque. Com duração de três semanas, o curso tem caráter eliminatório e submete o recruta a condições extremas de resistência física e psicológica. As provas vão de corridas com peso a sobrevivência na selva, inalação de agentes químicos diversos (gás lacrimogênio, spray de pimenta), combates, privação de sono, comida e água. O objetivo, mais do que testar o preparo físico em si, é selecionar os indivíduos aptos e não aptos a fazer parte da unidade, em função da capacidade de resiliência e condicionamento motivacional.

Os instrutores são instados a agir com rigor, a fim de forçar os recrutas ao limite, levando muitos deles à desistência ao longo da formação. Ao relatar diversos casos de abandono do curso, a capitã, que havia atuado como instrutora em algumas edições do mesmo, descrevia com empolgação as condições de extenuação que levavam os aspirantes a sucumbir e tocar o sino, gesto que indicava o pedido de desligamento. Ela nos fazia parte dos episódios com bom humor, nos convidando a rir com ela das situações de humilhação e derrota vivenciadas pelos recrutas. Havia um tom de alívio confidencial em sua fala, algo expresso pelo riso que surgia como um convite à cumplicidade diante de situações que tenderiam a ser reprovadas por quem não aderisse à lógica que justificava o exercício da violência. Indício do sadismo que atravessava as experiências descritas em seu relato, o riso nos interpelava a uma adesão à perspectiva da oficiala que só poderia se efetivar pelo alinhamento afetivo: era preciso rir com ela, engajar-se em suas emoções a fim de conhecer seu mundo.

Em momentos como aquele, nós nos despojávamos de uma leitura crítica acerca da instituição policial e do entendimento de como a dinâmica de violência descrita no treinamento é responsável por ativar um ciclo de condicionamentos e reproduções que determina o modo de

atuação do soldado no exercício de sua profissão, selando o modo como lida com a população civil. Para aderir a testemunhos como este da capitã, tendo em vista a experiência empática, é preciso não se deixar levar pela indignação ou rejeição a fim de poder produzir uma escuta atenciosa. Era preciso se envolver com a fala da policial, deixar-se contagiar por ela a fim de tomar parte daquele modo de vida e dos afetos que ele põe em circulação. Nós repetíamos o procedimento nas diversas situações de entrevista que fazíamos não só com a capitã como também com diversos outros policiais durante a etapa de pesquisa. Ao término de cada visita imersiva na instituição e no universo subjetivo de soldados e soldadas, nós buscávamos voltar a nosso próprio mundo e retomar distância daquilo que havíamos escutado, buscando recuperar o modo de percepção capaz de não aceitar aquelas situações com naturalidade.

Para nós, o movimento oscilava entre ouvir os relatos, deixar-se envolver por eles, voltar para casa e recuperar a distância com os depoimentos a fim de refletir sobre eles e pensar numa forma de abordar aquele universo no documentário. Neste ciclo de aproximação e distanciamento, não podíamos deixar de pensar sobre a condição do próprio policial, para quem a prática de violência corresponde a uma exigência da profissão que se traduz numa atividade diária e constante. Buscar o paralelo entre nossa atividade profissional e a dos policiais esbarrava portanto numa série de diferenças, sendo a principal determinada pelas modulações do uso da violência. Enquanto para nós a violência se impõe como um interdito, refletindo a normatividade que orienta a maioria dos quadros éticos de interação relativos à experiência social, para os policiais, ela é uma premissa permitida e mesmo necessária. Tal compreensão se ampara na máxima weberiana que concebe o Estado como detentor do "monopólio da violência física legítima", através da qual mantém o pressuposto de dominação sobre determinada população e território.

Segundo Max Weber, o Estado pode ser considerado como a fonte única do direito à violência na medida em que só admite que outras associações ou pessoas particulares possam também recorrer a esse expediente se estiverem reconhecidamente a seu lado. Entendendo a política como as formas de participação ou distribuição do poder, seja entre Estados ou no interior de um Estado específico, o autor sugere que o recurso da violência legítima (ou seja, "considerada como legítima") é o expediente que garante a relação de dominação. Logo, para que o Estado exista, "os homens dominados precisam se submeter à autoridade requisitada por aqueles homens respectivamente dominantes" (WEBER, 2015, p. 63). De onde podemos inferir que as formas de violência que se manifestam contrariamente ao Estado passam a ser consideradas ilegítimas e, portanto, passíveis de serem repreendidas pela aplicação da força do Estado, através de seu aparato jurídico e institucional, do qual a polícia é representante.

Estávamos buscando portanto investigar, a partir de nosso quadro de referências pessoais que incluía a inibição de pulsões de agressividade, a atuação de sujeitos que exerciam uma profissão responsável por autorizá-los a práticas violentas. Neste movimento, tentávamos observar os momentos em que nós mesmos nos autorizávamos a essas práticas, assim como procurávamos identificar que mecanismos de freio ou censura à violência permaneciam ativos nos policiais, ainda que estes só se revelassem a posteriori em termos de culpa (algo que parecia, no entanto, ausente do horizonte abordado). Em termos psíquicos, podemos enxergar no nosso exercício, supostamente controlado, de se movimentar a partir da adesão empática em direção ao quadro de referências afetivos que determinam o exercício da atividade policial como um exame do que Carl Jung caracterizou como o arquétipo da sombra.

O autor define a sombra como a área inconsciente de nossa psiquê para onde dirigimos as pulsões reprimidas pela vida em sociedade. Trata-se de impulsos que, por serem reprovados socialmente, nós tendemos a sufocar e esconder, atribuindo-lhes dimensões de pouca visibilidade. O conjunto de desejos sobre os quais não podemos dar vazão em razão da repreensão social encontra espaço de acomodação nessa área de nossa personalidade que insistimos em não revelar ao mundo – em função do risco de condenação – mas que continua nos determinando enquanto sujeitos, embora de forma oculta e frequentemente não assumida. As pulsões de morte, que resultariam em comportamentos agressivos e violentos, ao serem rechaçadas pela coletividade em decorrência das ameaças que representam ao próprio convívio, passam a habitar a região do inconsciente determinado pela sombra. Pois, segundo Jung, tal figura "personifica tudo o que o sujeito não reconhece em si e sempre o importuna, direta ou indiretamente, como por exemplo traços inferiores de caráter e outras tendências incompatíveis" (JUNG, 2000, p. 277).

Este arquétipo é acessível à experiência porque é possível chegar a um conhecimento aprofundado de sua natureza. Seus traços, afirma o autor, podem ser reconhecidos como qualidades pertinentes à personalidade, embora frequentemente tenhamos a sensação de que eles provêm de outra pessoa. Personalidade oculta, recalcada, frequentemente inferior e carregada de culpas, nos dizeres de Jung. Embora seja possível, ainda de acordo com o autor, considerar a sombra psicológica, em função de sua inferioridade moral, como uma "ausência de bem", "origem de todos os males", seu exame mais meticuloso aponta que ela não é constituída apenas de "tendências moralmente repreensíveis", mas comporta também "instintos normais, reações adequadas, impulsos criadores e outros" (JUNG, 1982, p. 254). De modo geral,

> A sombra representa o inconsciente pessoal, podendo por isso atingir a consciência sem dificuldades no que se refere a seus conteúdos, além de poder ser percebida e visualizada. (…) Não é difícil, com um certo grau de autocrítica, perceber a própria sombra, pois ela é

> de natureza pessoal. É bem possível que o indivíduo reconheça o aspecto relativamente mau de sua natureza, mas defrontar-se com o absolutamente mau representa uma experiência ao mesmo tempo rara e perturbadora. (JUNG, 1998, p. 21).

Nesta dinâmica de contato, a imagem do paredão de escudos do batalhão de Choque, obtida durante as filmagens da reintegração de posse do Estelita, se revestia da propriedade da ampliar o espelhamento que eu havia intuído naquele momento. Se durante o confronto, olhar para o bloco de policiais armados impostos à nossa frente determinava uma percepção em que eles encarnavam o mau a ser combatido, seu exame dentro da perspectiva empática que estávamos desenvolvendo durante a pesquisa nos instava a observar o paredão de escudos como um painel espelhado em que podíamos enxergar nossas próprias sombras. O nosso olhar era rebatido pelos escudos, acessando áreas de nossa personalidade que normalmente resistimos a observar. A truculência, intolerância e agressividade que marcam a atuação da polícia retornavam como atributos que precisávamos investigar em nós mesmos, na nossa vida cotidiana, no nosso trabalho, nas relações afetivas e nas nossas atividades de militantes. Aquela situação de confronto em que as partes antagônicas se repeliam era subitamente atravessada por uma implicação que buscava rastrear áreas de interseção onde normalmente só existe repulsa mútua. Reconhecer o "aspecto mau" da personalidade, como afirma Jung, se tornava inesperadamente um exercício inevitável frente a uma alteridade que representava o ideal daquilo que negávamos e combatíamos dentro de nossa atuação política. A polícia, manifestação do Estado autoritário, se revelava dentro de um enquadramento que nos apresentava um improvável espelho de nossas sombras.

* * *

Fotografias 45 e 46 – Manifestantes pró-impeachment na Avenida Paulista

Fonte: Google images.

"A nossa bandeira jamais será vermelha": um dos gritos favoritos dos manifestantes pró-Impeachment trazia a marca de uma identificação coletiva que rechaçava veementemente um dos principais símbolos da esquerda, a cor vermelha. Nessas palavras de ordem, o verde e amarelo se

afirmavam como emblema patriótico para negar aquilo que era associado ao inimigo que ameaçava o país e encarnava todo o mal que, a seu ver, assolava a pátria: comunismo, debate racial e de gênero, corrupção etc. A bandeira do Brasil, símbolo historicamente olhado com desconfiança pela esquerda em função de sua identificação com o patriotismo reacionário, oferecia um espaço no qual as forças de matriz conservadora projetavam um ideal de autenticidade, pureza e unidade que prometia restaurar virtudes nacionais ultrajadas pelos supostos inimigos da pátria. Não à toa, eram as cores que prevaleciam durante os protestos contra a presidente Dilma Rousseff, oferecendo um elo para o agrupamento de sorrisos que uniam manifestantes e policiais militares em poses para selfies distribuídas nas redes sociais. As cenas de militantes e policiais abraçados ofereciam aos protestos estranhos ares de desfile de 7 de Setembro.

A unificação em torno da bandeira se dava por exclusão, seu sentido se estruturava através da negação da alteridade tida como ameaçadora e identificada com o vermelho. A bandeira se tornava catalisadora de um sentimento de amor narcísico e defesa da pátria na medida em que demarcava uma diferenciação antagonista com grupos políticos tidos como abjetos e, logo, merecedores do ódio socialmente cultivado e dirigido à sua destruição. O clamor coletivo pela intervenção de forças militares para combater o inimigo era sintoma da escalada de uma cisão histórica da sociedade brasileira, que se manifestava ali com particular intensidade, e que opunha cidadãos considerados merecedores da proteção do Estado àqueles a quem esse direito é negado. Um cisma que se funda, desde os momentos germinais da nação, na exclusão de populações não-brancas, trabalhadoras, afeminadas e dissidentes sexuais – e que, naquele contexto, abarcava também, embora com menor teor de ameaça, setores privilegiados da sociedade que se identificam com o campo político da esquerda.

Fotografias 47 e 48 – Manifestantes pró-impeachment na Avenida Paulista

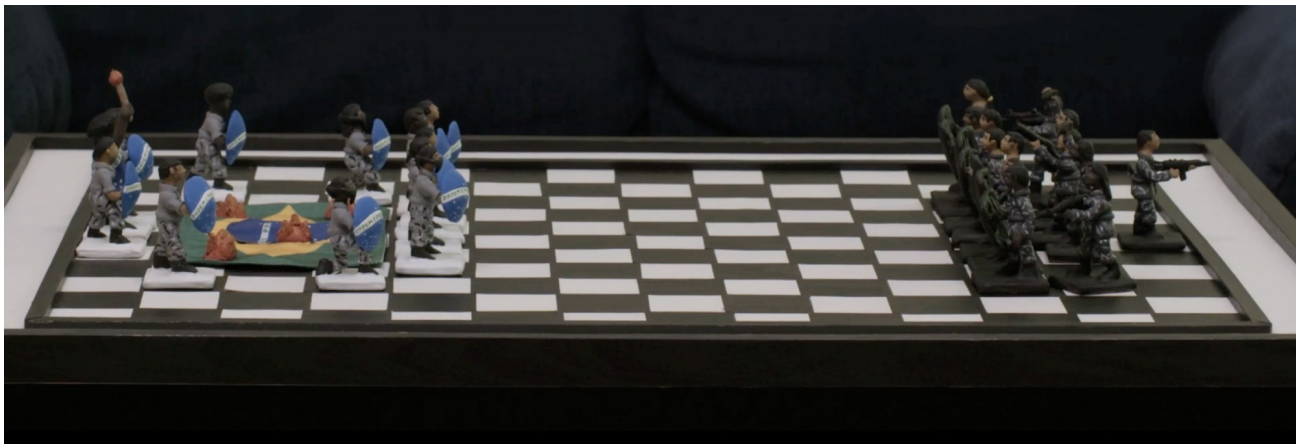
Fonte: idem.

* * *

A intensidade da implicação que vivenciei ao me associar à identidade contrária expressa pelos policiais durante a pesquisa de *Por trás da linha de escudos* não foi sem consequências para mim. Na semana que antecedia o início das filmagens, eu fui tomado por uma espécie de surto, um estado semelhante ao de transe que durou aproximadamente dois dias e que foi deflagrado pela imaginação de uma cena performativa que parecia condensar e ao mesmo tempo responder aos questionamentos e impasses que eu enfrentava na logística de pensar uma forma de filmar o Batalhão de Choque. Eu imaginei uma situação de enfrentamento aos soldados a partir de uma espécie de ataque, ou provocação, perpetrado por militantes de esquerda. As posições e ações contidas na cena sinalizavam para um embate em que as partes, embora lutando por ideais contrários, seriam capazes de conferir reconhecimento uma à outra, sentindo-se implicadas pela atração de coordenadas que desconheciam de si mesma e da outra e que se tornavam indissociáveis para o pleno conhecimento de suas existências.

Em tal cena, um grupo de militantes ataca a bandeira brasileira. Vestindo roupas camufladas, de padrão militarizado, tocam fogo numa bandeira disposta em terra. Enquanto as chamas ardem, se agrupam em torno da bandeira numa formação de combate que visa proteger o incêndio deliberadamente deflagrado. O fogo, para mim, simbolizava a transformação: a necessidade de superar uma antiga ordem, marcada pela desigualdade, a fim de construir novas bases para a sociedade brasileira. Os manifestantes são o vetor que deseja a mudança, mas para isso precisam enfrentar as forças conservadoras. Designada para proteger a ordem estabelecida, a polícia se vê, naquela situação, compelida a defender a bandeira das chamas. Salvaguardar o símbolo pátrio como gesto de auto-conservação da pátria ela mesma, colocada diante da ameaça de uma força que a quer transformada. Para fazê-lo, no entanto, a polícia deve enfrentar a resistência dos manifestantes que deram início ao incêndio. Os mesmos, com o propósito de se defender, empunham escudos redondos com a imagem do céu azul estrelado, ele próprio extraído da área central da bandeira brasileira.

Fotografias 49 a 51 – Bonecos de xadrez representam a situação alegórica.



Fonte – Símio Filmes.

A cena tinha, para mim, a força de traduzir o paradoxo de um Estado que, ao negar direitos a parte de sua população, passa a precisar combater os corpos que se rebelam contra a injustiça. A situação paradoxal em que a cena inscrevia a polícia – que, para proteger a bandeira, precisava atacar os manifestantes protegidos pelos escudos, sendo eles mesmos também revestidos dos símbolos pátrios – refletia a própria condição contraditória do Estado que, através de seu braço militarizado, se coloca em combate contra aqueles e aquelas a quem deveria, por princípio, proteger. Tal situação resumia a meu ver a ontologia de um Estado determinado pela atuação policialesca: cada ato de violência perpetrado pela polícia, em qualquer que fosse a situação, não era mais senão uma assunção sintomática da falência do próprio Estado de assegurar direitos e condições de vida a sua população. A insurreição da mesma, através de diferentes formas, quando relegada à ilegalidade pela quebra da normatividade jurídica, se torna na verdade legítima enquanto reivindicação de uma existência que lhe é negada através da alienação de direitos que deveriam lhes ser assegurados por determinação da própria norma. O escudo azul impunha aos policiais uma proibição: a lei que impede o militar de atacar símbolos pátrios[18] se revela um desdobramento impeditivo, no interior da

18 Do ponto de vista penal, o artigo 35 da Lei 5.700/1971 estabelece o ultraje à bandeira ou símbolo nacional, praticado por civis, como uma contravenção penal, uma espécie de infração menos grave, punida com multa. Só há crime no ultraje da bandeira quando este é praticado por militar, por previsão expressa no art. 161 do Código Penal

própria lei, da mesma normatividade jurídica que confere poderes à polícia de praticar a violência contra a população. O artifício se investia da estratégia de usar a lei contra a lei: uma forma de a imagem produzir, ativando o campo simbólico, um atentado contra os limites da racionalidade jurídica, expondo as falhas de sua retórica aplicada à dimensão política e social da existência.

O lema do Batalhão de Choque é "Sempre vencer". No entanto, dirigida aos policiais, a imagem da queima da bandeira e dos militantes com escudos azuis lhes dizia: a cada vitória de vocês, surge um atestado do eterno fracasso do Estado, ou da falácia de seu discurso. A imagem nos oferecia algo como uma vitória política, ou simbólica. Se é praticamente impossível à população civil, desarmada e destreinada, triunfar sobre uma tropa de Choque, armada e preparada para o combate, a imagem vinha inverter o jogo e desafiar a lógica que atravessava o Estado e seu corpo armado. Na situação performativa que imaginei, se os soldados deixassem a bandeira arder, eles seriam derrotados por falhar na sua missão. Da mesma forma, para impedir o incêndio, teriam que atacar os escudos estrelados e, com isso, acabariam atuando contra a lei. Assim, também fracassariam. Sempre vencer, eles diziam; sempre perder, nos respondíamos. Num estranho espelhamento, a máxima se aplicava aos dois lados, ambos depositários dos efeitos da vitória e derrota, política e militar.

Havia, na minha experiência com aquela imagem, uma superação da dualidade opositiva expressa pelo combate. Os dois lados separados encontravam uma unidade complementar, passando a reconhecer a dependência um do outro para encerrar seu próprio sentido. Perdiam assim a pretensão de autonomia isolada, abrindo espaço para uma completude que só se consumava pela integração das partes, fundindo as prerrogativas de vitória e derrota num movimento unipolar. Pois, da mesma forma que nosso lado era instado a investigar suas sombras ao observá-las no campo antagônico, representado pelos policiais, eles também, através da impossibilidade de ação expressa pelos escudos celestes que protegiam a destruição da bandeira, se viam diante do deslocamento das diretrizes com que normalmente justificam e tornam positivas suas ações. Os policiais eram convidados a renunciar à imagem auto-construída de fieis servidores de uma lei ou Estado justos a fim de observar, a partir da contradição expressa pela imagem, a destruição e os crimes praticados a pretexto de defender causas consideradas justas. Ou, ao menos, de ser ver inscritos numa engenharia política da morte que funciona a serviço da dominação. Enquanto a transformação requer a destruição daquilo que está posto, a conservação também se dá a partir da destruição da força insurreta.

Militar (crime militar próprio). "Art. 161. Praticar o militar diante da tropa, ou em lugar sujeito à administração militar, ato que se traduza em ultraje a símbolo nacional: Pena - detenção, de um a dois anos."

O espelhamento era recíproco, nós nos víamos nos policiais com a mesma intensidade com que eles passariam a se ver em nós. Eu não só acreditava racionalmente nestas diretrizes, como, no plano sensível, experimentava também a sensação de ter alcançado uma percepção totalizante da vida, unificando as matrizes dicotômicas de que ela é constituída. A oposição entre forças contraditórias, que se expressam através de representações bipartidas entre expressões de bem e mal, positivo e negativo, masculino e feminino, belo e feio, espiritual e mundano, entre tantas outras, encontrava naquela imagem – e experiência – uma instância unitária que fazia convergir, numa teia inextricável, sua ordenação de mútua dependência e indissociabilidade, reunindo um todo inseparável em partes.

A sombra, para Jung, é um arquétipo passível de projeção no outro em função dos mecanismos de sobrevivência através dos quais elegemos os atributos com que nos reconhecemos e desejamos nos apresentar ao mundo a fim de obter a aceitação social. Nas sociedades ocidentais modernas, nós costumamos negligenciar sua existência a partir da própria separação entre consciente e inconsciente. No entanto, a vida psíquica de organizações humanas ancestrais se estabelecia por uma indiferenciação entre as instâncias conscientes e inconscientes, oferecendo, segundo a leitura junguiana, uma existência de maior integração das dimensões que nos são constituidoras. O inconsciente, rejeitado pelo modo de vida secularizado e desencantado, se vê divorciado do homem moderno, que se isola do cosmos em sua pretensão de controlar a natureza, achando-se separado dela. Ao querer subjugar as forças naturais a fim de dominá-las, o homem deixa de se ver parte constituinte delas e perde "a profunda energia emocional que esta conexão simbólica alimentava", sendo esta enorme perda compensada pelos símbolos dos nossos sonhos. Os símbolos surgem então como arranjos que podem se tornar familiares na vida cotidiana, mas não deixam de conter "conotações especiais além do seu significado evidente e convencional", implicando em coisas vagas, desconhecidas e ocultas para nós (JUNG, 2008, p. 19).

Diante da oposição dualista entre as forças que se opõem, a teoria junguiana localiza tentativas ineficientes de tentarmos "convencer a nós e ao mundo de que apenas *eles* (nossos oponentes) é que estão errados".

> Seria bem melhor fazermos um esforço sério para reconhecermos nossa própria "sombra" e sua nefasta atividade. Se pudéssemos ver essa sombra (o lado escuro da nossa natureza) ficaríamos imunizados contra qualquer infecção e contágio moral e intelectual. No ponto em que estão as coisas, estamos predispostos a qualquer infecção porque, na verdade, estamos agindo da mesma forma que *eles* agem, apenas com a desvantagem adicional de, encobertos por nossas boas maneiras, estarmos impedidos de ver ou querer entender o que nós mesmos fazemos. (JUNG, 2008, p. 105, grifos do autor).

Não reconhecer que nós agimos da mesma maneira como "eles" agem reverbera o mesmo estado de cegueira observado por René Girard na emergência dos duplos durante um conflito em que as partes não conseguem se enxergar como semelhantes. Segundo Girard, tal efeito só consegue ser erradicado pela crise sacrificial, quando uma vítima inocente é imolada a partir da identificação com os males da comunidade. A incapacidade dos oponentes de se verem enquanto semelhantes é descortinada pelo mito, capaz de revelar a natureza monstruosamente simétrica das partes. Quando a realidade inteira é tomada no jogo, ela passa a produzir uma "uma entidade alucinatória que não é síntese mas mistura informe, disforme, monstruosa, de seres normalmente separados". Neste momento, de paroxismo da crise sacrificial, "é a verdade de sua própria relação, obstinadamente recusada pelos antagonistas, que acaba se impondo a eles mas de forma alucinada, na oscilação frenética de todas as diferenças" (GIRARD, 1973, p. 223).

O autor enxerga nos fenômenos de transe, ou possessão, uma vivência específica ligada à emergência do duplo, onde o sujeito vê a monstruosidade se manifestar nele mesmo e fora dele ao mesmo tempo:

> O sujeito se sente penetrado, invadido, no mais íntimo de seu ser, por uma criatura sobrenatural que o assedia de fora. Ele assiste horrorizado a um duplo assalto do qual é vítima impotente. Nenhuma defesa é possível contra um adversário que zomba das barreiras entre o dentro e o fora. Sua ubiquidade permite ao deus, ao espírito ou ao demônio de se investir contra as almas que quiser. Os fenômenos de *possessão* não passam de uma *interpretação* particular do *duplo monstruoso*. (GIRARD, 1973, p. 230, grifos do autor).

Poderia ter havido, no meu movimento de me implicar com a alteridade contrária expressa pela polícia, uma ativação da percepção desse duplo monstruoso? Ele teria vindo na forma da imagem que representava o confronto entre os manifestantes com o escudo azul e a polícia. Eu estava dentro da própria imagem e ela abria frestas para me ver no lado antagônico, contemplando a face monstruosa normalmente oculta. Vendo também o outro em mim, a imagem fazia emergir um espelhamento de unidade indissolúvel. Uma vez, superada a desterritorialização que me provocou a imagem, passei a ver nela uma reconfiguração de símbolos que povoam nosso imaginário, a exemplo do yin yang, originário do taoismo. A interpretação junguiana admite a existência de "imagens primordiais", chamadas de arquétipos, e definidas pelo autor através de uma "tendência instintiva" a formar as mesmas representações de um motivo – representações que podem ter inúmeras variações de detalhes – sem perder a sua configuração original. Para Jung, os instintos se referem a impulsos fisiológicos percebidos pelos sentidos. "Esses instintos podem também manifestar-se como fantasias e revelar, muitas vezes, a sua presença apenas por meio de imagens simbólicas. São essas manifestações que chamo de arquétipos" (JUNG, 2008, p. 83).

A ideia do inconsciente, analisada por Freud como depositária de conteúdos reprimidos ou esquecidos, limitava-se a uma perspectiva individual, determinando ao sujeito a possibilidade de extrair dele significados práticos. Em Jung, o inconsciente é ampliado para abarcar uma dimensão coletiva, compartilhada por todos os homens e mulheres, revelando uma camada mais profunda e constituindo um "substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo" (JUNG, 2002, p. 15). A expressão desses conteúdos coletivos se dá pelos arquétipos, trazidos à consciência através por exemplo da mitologia e dos contos de fada. Para Jung, essas narrativas são capazes de revelar aspectos essenciais da existência na medida em que os acontecimentos mitologizados da natureza são vistos como expressões simbólicas do drama interno e inconsciente da alma que a consciência humana consegue apreender através de projeção, ou seja, espelhando os fenômenos naturais. Formas preexistentes e herdadas, os arquétipos remetem ao conteúdo inconsciente compartilhado por todos, mas que se modifica através de sua conscientização e percepção, "assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta" (idem, p. 17)[19].

Parece-me portanto adequado pensar a imagem do confronto dos manifestantes com a polícia em termos arquetípicos. Ou seja, como objeto de releitura, a partir da minha bagagem pessoal de experiências, de uma imagem primordial comum a todos nós e carregada de significados, evidentes e ocultos, extraídos do meu repertório individual. Acontece que, como defende Jung, os arquétipos não são apenas imagem, mas também emoção. Os dois aspectos precisam se apresentar simultaneamente: "Quando existe apenas a imagem, ela equivale a uma descrição de pouca importância. Mas quando carregada de emoção, a imagem ganha numinosidade (ou energia psíquica) e torna-se dinâmica, acarretando várias consequências" (2008, p. 122). O autor afirma ser um erro tratar os arquétipos como parte de um "sistema mecânico, que se pode apreender de cor", pois não são simples nomes ou conceitos filosóficos. "São porções da própria vida – imagens integralmente ligadas ao indivíduo através de uma verdadeira ponte de emoções", de onde se torna impossível atribuir a eles uma interpretação arbitrária, exigindo que sejam explicados de acordo

19 Franz Fanon recorre à ideia de inconsciente coletivo para comentar processos de branqueamento, ou "imposição cultural", se referindo ao efeito que tal mecanismo tem sobre negros e negras ao se descobrirem "o outro" de uma matriz imposta para moldar seu próprio imaginário. "O negro, na medida em que fica no seu país, tem quase o mesmo destino do menino branco. Mas indo à Europa terá de reconsiderar a vida", passando a se sentir inferiorizado, o que o torna passível de desenvolver psico-patologias da ordem da neurose. Fanon não deixa de observar o quanto nem Freud nem Jung consideraram o negro em suas teorias. Neste sentido, o autor destaca na teoria junguiana do inconsciente coletivo a forma como ele abrange também o "conjunto dos preconceitos, mitos, atitudes coletivas de um grupo determinado". O que permite situar a produção de discursividade do próprio autor como reprodutora de representações europeias que associam o "mal" ao "negro": "Na Europa, o preto, seja concreta, seja simbolicamente, representa o lado ruim da personalidade. Enquanto não compreendermos esta proposição, estaremos condenados a falar em vão do 'problema negro'. O negro, o obscuro, a sombra, as trevas, a noite, os labirintos da terra, as profundezas abissais, enegrecer a reputação de alguém; e, do outro lado: o olhar claro da inocência, a pomba branca da paz, a luz feérica, paradisíaca." (FANON, 2008, p. 160).

com “as condições totais de vida daquele determinado indivíduo a que o arquétipo se relaciona” (idem).

Em sua realidade viva, o acontecimento arquetípico guarda forte relação com a numinosidade. O autor explica que o processo simbólico é uma “*vivência na imagem e da imagem*” (2002, p. 48), como se rompesse a relação entre interioridade e exterioridade. Seu desenvolvimento, defende Jung, apresenta geralmente uma estrutura enantiodrômica, princípio que determina que uma grande força num sentido gera uma força no sentido contrário. Nos processos terapêuticos de linha junguiana, o recurso à dimensão simbólica é evocado diante de situações caracterizadas como “becos sem saída” ou em momentos de “impossibilidade”, visando ampliar a consciência individual. Tal agência, no entanto, por envolver a forma imagética – e, logo, os conteúdos simbólicos do inconsciente – termina por acarretar riscos reais. Segundo Jung, “pode acontecer que as figuras arquetípicas – as quais possuem uma certa autonomia graças à sua numinosidade natural – escapem do controle da consciência, alcançando total independência, ou seja, gerando fenômenos de possessão” (2002, p. 48).

À luz desses entendimentos, passei posteriormente a interpretar a experiência que me acometeu durante a pesquisa do filme – e que era então identificada enquanto “surto” – como algo passível de ser visto como uma aventura psíquica complexa, fundada sobre uma busca pessoal que acompanhava minha investigação em torno de alteridades localizadas a partir de coordenadas contrárias e que eu vinha empreendendo ao longo de vários filmes (*Pacific*, *Câmara Escura*, *Recife MD* etc), como também no próprio campo acadêmico (*Jauara Ichê – Notas sobre a adversidade no documentário*, minha dissertação de mestrado). Durante as quarenta e oito horas em que estive sob domínio de uma percepção alterada das forças que normalmente condicionam a sensibilidade com que nos relacionamos ao mundo, efeito muitas vezes obtidos em experiências místicas de matriz religiosas ou alimentadas pela ingestão de substâncias ativadoras de formas expandidas de consciência, eu tinha a convicção de que a única forma de realizar o filme era promover um “atentado” contra o Batalhão de Choque.

O atentado da queima da bandeira e dos escudos azuis. Naqueles momentos de intensidade inefável, meu horizonte existencial parecia se ampliar para territórios onde não havia lugar para o medo. A morte já não me soava como uma ameaça. E o atentado, com seu potencial destrutivo dirigido a mim e à equipe do filme, parecia ser a única forma realmente honesta de enfrentar a polícia. Somente através dele eu poderia me sentir plenamente íntegro, reconciliado comigo mesmo e com o mundo. Todas as minhas energias se voltavam então ao desejo de realizar a ação, que era vista pela equipe que me acompanhava como um ato insensato, uma desrazão que beirava o

suicídio. Num estágio inabalável de exaltação e certeza, eu passei a tentar, em vão, convencer a equipe de que aquilo era a chave para o filme. Único gesto a ser feito, revelador de uma verdade inexorável que atravessaria todos e todas que se deixassem tocar por sua irresistível atração.

Eu estava arrebatado pela ideia de haver encontrado não só uma forma para o filme, como também uma solução definitiva para lidar com os desafios da alteridade contrária, descobrindo-a então como ontologicamente contida em mim, assim como indissociavelmente complementar. Num enlace fusional, já não havia diferença entre eu e a imagem, e as próprias fronteiras entre nós e o mundo se haviam dissipado. No caderno de anotações que eu mantive durante a pesquisa do filme, anotei a frase que, passada a euforia daqueles dois dias, se tornaria uma espécie de mantra no meu movimento posterior de realizar o documentário, e que me parecia resumir, no plano simbólico, a totalidade do momento que estávamos vivendo no cenário de extrema polarização política brasileira – ou ainda, como numa expansão delirante, passível de ser aplicada a todos os conflitos do mundo em qualquer momento ou lugar. Dirigindo-me aos policiais que enfrentávamos na situação que imaginei, eu lhes dizia:

"Nossos escudos serão espelhos para que vocês se enxerguem em nós e vejam o Brasil".

Fotografias 52 e 53 – Bonecos do xadrez agonístico se enxergam e se reconhecem um no outro.

Fonte: Símio Filmes.

5. Por trás da linha de escudos

A polarização recente do cenário político brasileiro encontra na ideia de direitos humanos um ponto central de inflexão, onde a polícia desempenha um papel central. De um lado, a nova direita condena os direitos humanos por associá-los a uma proteção injustificada de "bandidos", movimento que encontra expressão por exemplo na declaração do general Augusto Heleno, agora ministro chefe do Gabinete de Segurança Institucional do governo de Jair Bolsonaro, segundo quem "direitos humanos são para humanos direitos". A máxima, retomada do senso comum, atua por excluir do referencial de humanidade sujeitos com comportamentos desviantes ou criminosos, parcela da população sobre quem deveria recair apenas a violência punitiva e cuja vida não importa, podendo ser ultrajada ou mesmo eliminada já que sua manutenção não acrescentaria nada de positivo ao convívio social – mas, pelo contrário, apenas ameaça e ônus financeiro para a coletividade. "Bandido bom é bandido morto" é uma frase com que concordam 60% dos brasileiros, segundo o Fórum Brasileiro de Segurança Pública (2017). Apenas 34% dos entrevistados e entrevistadas disseram discordar da frase.

Do outro lado, a parcela da população identificada com a esquerda enxerga na ideia de direitos humanos a prerrogativa de uma segurança garantidora de dignidade, integridade física, justiça e condições essenciais de sobrevivência e reconhecimento à totalidade dos sujeitos, sem distinções de qualquer natureza. Segundo Nancy Cardia, "direitos humanos são os direitos de todos ao reconhecimento da dignidade intrínseca do ser, independentemente de qualquer julgamento moral ou de condição racial, étnica, social, econômica, política, sexual, religiosa ou educacional", o que faz com que sejam considerados direitos universais, acima de fronteiras geopolíticas e culturais (CARDIA, 1994, p. 5). A disputa entre as narrativas que atribuem esse estatuto aos direitos humanos, determinando sua aplicação a todo e qualquer sujeito, e aquelas que preconizam a exclusão de alguns grupos desse regime, seja em função de sua conduta ou identificação social qualquer, criou um dos terrenos mais tensos para o enfrentamento de pontos de vistas contrários no cenário da polarização política brasileira recente.

O assunto é pródigo de situações capazes de ilustrar a forma como as divergências se articulam em torno de perspectivas de mundo antagônicas. Pode ser visto, por exemplo, no episódio, ocorrido em maio de 2018, em que a policial militar Kátia da Silva Sastre atirou contra um assaltante armado que agia na entrada da escola em que estuda sua filha, em Suzano, na grande São Paulo. O suspeito anunciou o assalto no momento em que várias mães deixavam seus filhos e filhas na escola. A cabo da PM não estava de serviço mas, armada, agiu com rapidez e alvejou o assaltante com três disparos. Elivelton Neves Moreira, de 21 anos, foi socorrido mas acabou

falecendo no hospital. O caso ganhou repercussão nacional porque foi filmado por câmeras de segurança e as imagens viralizaram nas redes sociais. Aclamada como heroína, condecorada pelo governador de São Paulo, a "mãe PM", como Kátia ficou conhecida, se lançou candidata a deputada federal pelo Partido da República (PR), sendo eleita com 264 mil votos, tornando-se a sétima parlamentar mais votada no Estado de São Paulo.

A ação da policial pode suscitar alguns questionamentos, como, por exemplo, se ela deveria, estando de folga, andar armada (prática comum a muitos policiais militares) e se, ao reagir ao assalto, não acabou também pondo ainda mais em risco a vida de outras mães e crianças que estavam presentes. Mas a maioria dos especialistas ouvidos pela imprensa na época parece concordar com o fato de que, uma vez que decidiu reagir ao assalto, a policial não tinha outra escolha senão atirar. Ela em seguida, teria adotado procedimentos corretos, imobilizando o suspeito e chamando por socorro médico. Para além, porém, de avaliar os aspectos de sua conduta, interessa-nos observar o ethos que o episódio revela em torno dos enquadramentos que cercam nossas percepções das formas de vida geradas pelas construções sociais. O fato de o caso vir seguido de uma exaltação da atitude heróica da policial se torna sintomático da sensação de insegurança generalizada vivenciada pela população, que se torna propensa a clamar por soluções enérgicas de forças reativas. Ao mesmo tempo, revela uma retrato explícito dos elementos socialmente valorizados para se definir vidas passíveis de luto ou não, como propõe Judith Butler. Subsídios que nos levam a ensaiar a relação entre o episódio, sua repercussão e a polissemia de que é alvo a ideia de direitos humanos no Brasil.

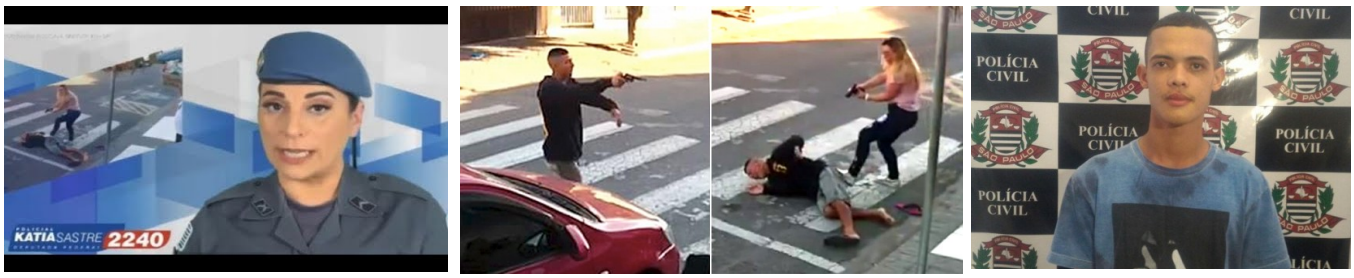
A morte de Elivelton ensejou na imprensa a realização de um levantamento sobre sua vida. Todas as informações tornadas públicas, no entanto, diziam respeito unicamente aos antecedentes criminais do mesmo. O jovem era acusado de ter participado, um ano antes, do latrocínio do aposentado Renato Brígido, cujo corpo foi encontrado carbonizado dentro do próprio carro. Era suspeito também de, aos 17 anos, ter cometido roubos, motivo pelo qual foi apreendido e levado a uma instituição correcional. Ao sair, teria sido apontado por ato infracional de embriaguez ao volante. Já maior de idade, em 2015, foi investigado por flagrante de simulacro de arma de fogo. No mesmo ano, foi preso acusado de receptação de veículo, tendo permanecido um ano detido. Uma vez solto, foi novamente levado a uma delegacia por conduzir sem carteira de habilitação um automóvel com sinal de identificação adulterado. As informações constam de diversas reportagens produzidas por sites de imprensa como G1, Uol e Terra.

Ao considerar apenas os enquadramentos jurídicos de suas ações em vida, a investigação parecia servir para atribuir a Elivelton um histórico criminal que expandia o episódio pontual do assalto à escola de Suzano para um horizonte onde os comportamentos repreensíveis se tornavam

recorrentes e sistemáticos. O conjunto de evidências expressas pela sucessão de episódios em que o jovem praticou atos ilegais somava-se ao flagrante da imagem da câmera de segurança que viralizou para justificar a presunção de uma pretensa inviabilidade, ou incorrigibilidade, de Elivelton enquanto sujeito apto ou digno a conviver com as normas sociais. A sentença era clara nos comentários em redes sociais ou em notícias da imprensa veiculadas pela internet: por sua vida inclinada à prática de crimes, o jovem era tido como inimigo da coletividade e sua morte, plenamente justificável. Mais do que isso, ela era – ela tinha que ser – comemorada. Elivelton passou a ser inscrito, conforme esse julgamento, numa categoria de sujeitos indesejáveis, cuja eliminação traz alento e paz a uma sociedade assolada por estatísticas endêmicas de casos como o dele.

É curioso observar que a morte de Elivelton não suscitou nenhum exame, por parte da imprensa, de suas condições de vida para além do que dava a ver seu histórico de desvios da norma jurídica. Como por exemplo, sua origem familiar em toda sua estrutura; as relações que manteve com a mesma; suas experiências na infância; o racismo estrutural de que é vítima; o perfil sócio-econômico dos bairros em que cresceu e se desenvolveu; a qualidade dos serviços – possivelmente públicos – de saúde e educação de que foi beneficiado etc. Além disso, tampouco houve qualquer tentativa de traçar um perfil subjetivo do jovem, pois suas ações criminosas pareciam desautorizar a percepção de Elivelton enquanto alguém dotado de sentimentos, necessidades e conflitos. Reduzido unicamente a seus erros, o jovem era condenado à proscrição de qualquer reconhecimento social.

Fotografias 54 a 56 - Kátia Sastre em vídeo de campanha para deputada federal e, ao centro, em imagens de câmera de segurança que registraram sua reação à investida de Elivelton Neves. À direita, fotografia do jovem em uma das vezes em que foi detido pela polícia.



Fontes: Google Images.

Chama a atenção ainda o fato de o levantamento do histórico criminal de Elivelton servir apenas à constatação de sua aparente tendência à ilegalidade. Com passagens pela polícia, por casa de ressocialização e unidade prisional, em nenhum momento a função e eficácia dessas instituições é colocada em debate. A ausência de uma reflexão crítica sobre a atuação de como estes espaços podem, ao contrário de contribuir para a solução, estar alimentando ainda mais o problema, parece servir para justificar ainda mais a ativação de um dispositivo psíquico de proteção que se investe do

desejo de negação do outro. O silenciamento em torno de perspectivas que amplifiquem a compreensão do quadro de circunstâncias que determinam as possibilidades de Elivelton ter sido levado a agir em contrariedade com a lei dá margem a um pensamento que imputa a culpabilidade única e exclusivamente ao indivíduo, considerado então segundo aspectos de exclusão moral.

Nancy Cardia reflete o postulado de que a cidadania não conseguiu ser constituída em termos universais no país para designar um processo coletivo de desativação dos mecanismos de auto-controle moral que temos vivido. Isto ocorre porque, em alguns contextos, "certos grupos são colocados fora da comunidade moral; nestas condições, as relações com estes grupos não mais envolvem princípios de justiça". O conceito de exclusão moral aponta para o declínio de uma identificação da comunidade onde sujeitos detentores de direitos são instados a negociar com outros sujeitos igualmente detentores de direitos, levando a um reconhecimento simultâneo da diferença/dependência entre as partes. Quando essas relações desaparecem, advoga a autora, o que passa a sustentar os laços sociais é o princípio do terror. A exclusão moral é algo potencialmente passível de ser desenvolvido em todos nós, mas sua manifestação depende da presença de uma série de fatores sociais e estruturais.

> A abordagem da exclusão moral incorpora contribuições dos teóricos da justiça social às relações entre grupos, na tentativa de explicar e de prevenir as situações de conflito ou de competição exacerbados, onde é possível ocorrer até a destruição do outro. As raízes da exclusão moral estão localizadas em processos psicológicos individuais e sociais, na diferenciação ou na categorização social em processos corriqueiros – por exemplo, na definição da identidade social – em determinadas condições, tornam-se carregados e passam a servir para a racionalização moral da injustiça. (CARDIA, 1994, p. 20).

Maria Aparecida Silva Bento vai além e associa a exclusão moral com o atitudes discriminatórias ou mesmo com o genocídio, em função de sua natureza de causar descompromisso político com o sofrimento do outro. "Os agentes da exclusão moral compartilham de características fundamentais, como a ausência de compromisso moral e o distanciamento psicológico em relação aos excluídos." (BENTO, 2014, p. 9). O primeiro passo da exclusão moral, afirma a autora, é a desvalorização do outro como pessoa e, no limite, como ser humano. Considerados sem valor, indignos, os excluídos moralmente se tornam passíveis de serem prejudicados, explorados e até mortos sem que sejam atribuídos quaisquer sentimento de solidariedade, compaixão ou reconhecimento para com eles. Os excluídos moralmente são considerados sem valor, indignos e, portanto, passíveis de serem prejudicados ou explorados.

Para a autora, cada um de nós tem seus limites morais, podendo excluir moralmente os demais em alguma esfera de sua vida. Em geral, ela afirma, nós "expressamos sentimentos de obrigações morais na família, com amigos, mas nem sempre com estranhos e, menos ainda, com inimigos e membros de grupos negativamente estereotipados". Maria Aparecida Silva Bento

observa ainda que, pelos processos psicossociais de exclusão moral, “os que estão fora do nosso universo moral são julgados com mais dureza e suas falhas justificam o utilitarismo, a exploração, o descaso, a desumanidade com que são tratados”. A autora enxerga uma associação entre as formas de exclusão moral que incidem sobre a população negra no Brasil, possibilitando o genocídio, e a própria dinâmica relacional instituída entre os brancos, que os torna insensíveis ao sofrimento da população afrodescendente.

Ela evoca a autora Denise Jodelet para, com ela, se perguntar: “o que é que faz com que pessoas que cultuam valores democráticos e igualitários aceitem a injustiça que incide sobre aqueles que não são seus pares ou não são como eles?”. A resposta, sugere Bento, pode ser vista pela necessidade de pertencimento social, através da forte ligação emocional com o grupo qual pertencemos e que nos leva a investir nele nossa própria identidade. “A imagem que temos de nós próprios encontra-se vinculada à imagem que temos do nosso grupo, o que nos induz a defendermos os seus valores e excluirmos aqueles que não pertencem a ele”.

> Assim, o que se observa é uma relação dialógica: por um lado, a estigmatização de um grupo como perdedor, e a omissão diante da violência que o atinge; por outro lado, um silêncio suspeito em torno do grupo que pratica a violência racial e dela se beneficia, concreta ou simbolicamente. É flagrante observar que alguns estudos das primeiras décadas do século 20 focalizaram o branco, não para compreender seu papel nas relações entre negros e brancos, mas para garantir sua isenção no processo de escravização da parcela negra da população brasileira. Hasenbalg (1979) chama a atenção para o fato de que, dessa maneira, esses estudos geraram um modelo de isenção da sociedade branca e, por conseguinte, de culpabilização da população negra, que tem variado muito pouco, independentemente das linhas teóricas de pesquisa. (BENTO, 2014, p. 10).

A morte de Elivelton se inscreve nas estatísticas da mortandade da população negra pela polícia no Brasil. Dados do Fórum Brasileiro de Segurança Pública contidos no Atlas da Violência de 2018 apontam que, entre 2015 e 2016, 76,2% dos 5.896 boletins de ocorrência envolvendo mortos em ações policiais se referem a homens negros. Para Maria Aparecida Silva Bento, a constatação da exclusão moral deve servir para que a população branca se reconheça como responsável pela situação. Ela se refere a um “acordo tácito” entre os brancos que faz com que não se reconheçam como “parte absolutamente essencial na permanência das desigualdades raciais no Brasil”. Segundo ela, parte da ideia de exclusão moral pode ser localizada ainda no “medo” que a sociedade brasileira se acostumou a atribuir aos corpos negros. Medo que se torna uma ameaça de corpos a serem evitados.

Ao contrário da exclusão moral, a ideia de direitos humanos oferece a possibilidade de pensarmos que somos responsáveis pela vida de Elivelton. Ao incorrer numa situação em que uma policial teve que reagir provocando sua morte, mesmo tendo atuado dentro de um protocolo que não lhe imputaria necessariamente culpa pela situação, a perda dessa vida não deveria ser comemorada em reconhecimento de sua própria condição de vida. “A condição de ser enlutado precede e torna

possível a apreensão do ser vivo como algo que vive, exposto à não vida desde o início", afirma Butler (2017, p. 33). Quando Elivelton é levado a, para sua sobrevivência, ameaçar outras vidas e, por isso, acaba morrendo, de causas não naturais, de uma morte provocada por outro vivo cuja vida também estava ameaçada, é a falência de toda a estrutura que determinou sua morte que precisa ser olhada. Uma estrutura cujas bases de desigualdade se perpetuam desde a fundação histórica no país pelo favorecimento de populações brancas e exclusão das demais. A morte de alguém como Elivelton e outros tantos e tantas que morrem em decorrência da violência, se torna um sintoma da falência de nossa sociabilidade como um todo, feita a partir da mediação de instituições, relações e normas que precisam ser reconstruídas.

A resposta mais fácil, decorrente da exclusão moral, reside em não se implicar e apontar a suposta inviabilidade daquele sujeito. Tal perspectiva não considera que a ameaça que ele representou naquelas circunstâncias não pode deixar de ser vista como uma resposta à ameaça que a própria sociedade exerceu sobre ele – o que nos torna implicados, também responsáveis por sua morte. A comemoração da morte de uma pessoa como Elivelton, e de tantas outras, "bandidos" ou não, se torna a celebração de um modo de vida insustentável e mortífero, que não reconhece a própria precariedade e co-dependência ontológica que nos une uns aos outros, como afirma Butler (2017). Trata-se de um paradigma de gestão da vida e da morte a que Achille Mbembe dá o nome de necropolítica, propondo uma leitura ampliada do conceito foucaultiano de biopolítica. Segundo a necropolítica, as formas contemporâneas que subjugam a vida ao poder da morte reconfiguram profundamente as relações entre resistência, sacrifício e terror. Para Mbembe, no mundo contemporâneo, armas de fogo são implantadas no interesse da destruição máxima de pessoas e criação de "mundos de morte", formas novas e únicas de existência social, nas quais "vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes confere o status de 'mortos-vivos'". Sujeitos que nunca chegam a existir plenamente ou só o fazem quando se inscrevem numa economia onde a morte está sempre pairando enquanto definidora do horizonte das possibilidades de vida. A necropolítica, segundo o autor, é responsável pela implementação de topografias da crueldade onde as fronteiras entre resistência e suicídio, sacrifício e redenção, martírio e liberdade desaparecem (MBEMBE, 2016, p. 146).

Segundo Mbembe, a expressão do necropoder confere ao poder soberano a faculdade de definir quem importa e quem não importa, quem é "descartável" e quem não é. As políticas de segurança pública implementadas no Brasil, centradas no caráter repressivo e punitivo voltada para enquadramentos criminais entre sujeitos das camadas mais desfavorecidas da população, acabam criando cenários onde a ideia de necropoder encontra espaço abundante para proliferação. Para o antropólogo Luiz Eduardo Soares, esse problema se reflete no fato de nossas políticas criminais se

estruturarem sobre uma miopia histórica que raramente as autoriza a considerar a agência das classes dominantes no cometimento de crimes. Elas "habituaram-se a olhar para baixo, para a base da pirâmide social, para as chamadas classe subalternas – eis o legado de nossa tradição oligárquica e autoritária, que conduziu nossas desigualdades ao paroxismo" (SOARES, 2005).

De acordo com o autor, as polícias acabaram por se tornar instrumentos da "opressão social, apesar das determinações constitucionais democráticas e da boa vontade de tantos profissionais honrados e corajosos, que arriscam sua vida, todos os dias, em troca de salários indecentes e de preconceitos, que generalizam, injustamente, críticas procedentes – sim, os preconceitos tem mão dupla". Soares defende que, na democracia, as polícias não deveriam existir para ser "algozes de negros e pobres", ou para "servir às elites e proteger as camadas médias, erigindo cercos sanitários em torno das 'classes perigosas'". Para o autor, é nosso dever, enquanto nação, transformar as polícias em instituições democráticas, que defendem direitos e liberdades em "benefício da cidadania e da disseminação dos princípios de eqüidade que a regem". Soares fala ainda de um "destino infausto" que acomete as polícias, em função da "paradoxal coincidência de cor e classe" que promovem entre "vítimas e algozes" (idem).

A luta pela implementação de políticas de direitos humanos pode ser vista como uma forma de reconfigurar a distribuição entre estatutos diferenciados de vidas, determinando uma distribuição isonômica de direitos, condições de existência, oportunidade, acesso a serviços estruturantes e reconhecimento social. Os desafios observados no que diz respeito à gestão desses princípios na vida social brasileira estão ligados a diversos fatores históricos, que incluem nosso passado colonial, mas, num panorama mais recente, encontram na transição entre o regime ditatorial e a tentativa de implementação de um Estado Democrático de Direito, a partir da Constituição de 1988, um de seus eixos centrais. Essa transição sugere uma redefinição do funcionamento, dos objetivos e das estruturas das forças policiais, que encontram diferentes finalidades de acordo com as diretrizes dos dois modelos estatais. Essa redefinição, no entanto, apesar de avanços em alguns campos e da reformulação do quadro jurídico que a determina, como aponta Luiz Eduardo Soares, parece ainda longe de ter encontrado uma forma plenamente afeita às demandas democráticas.

O reconhecimento dos direitos humanos é, de acordo com Nancy Cardia, condição para o exercício de qualquer postulado de democracia. Neste sentido, a resistência da corporação policial militar em introjetar esses princípios em seu universo de práticas se torna um dos obstáculos centrais para a construção de um sentido plenamente democrático no país. Para o policial militar e mestre em Direitos Humanos pela Universidade Federal de Pernambuco, Eduardo Scanoni, apesar da mudança do regime autoritário para o democrático, a estrutura da segurança pública permaneceu

a mesma dos anos da ditadura: as instituições, pessoas, culturas organizacionais, práticas violadoras etc.

> Com a instituição do Estado democrático de direito, foram criados diversos mecanismos coercitivos de controle estatal e institucional com o objetivo de reprimir ações de violações dos direitos humanos praticados pelos encarregados da aplicação da lei, mas isso não era o bastante, pois se tratava de um aspecto exógeno, havendo apenas numa perspectiva de repressão dos então opressores. A mudança paradigmática também precisava ocorrer endogenamente, e a melhor forma de fazê-la era através da formação inicial desses profissionais. (SCANONI, 2017, p. 23).

Luiz Eduardo Soares, no entanto, pontua que a cultura de violação de direitos de determinadas camadas da população e extermínio antecede a própria ditadura. "Tais práticas perversas e as correspondentes concepções, racistas e autoritárias, têm a idade das instituições policiais no Brasil e antes de sua criação já tinham curso – nunca faltaram capatazes nem capitães-do-mato para caçar, supliciar e matar escravos fugitivos ou rebelados." Segundo o autor, a ditadura militar e civil de 1964 simplesmente "reorganizou os aparatos policiais, intensificou sua tradicional violência, autorizando-a e adestrando-a, e expandiu o espectro de sua abrangência, que passou a incluir militantes de classe média", sacramentando o modelo que continua em vigência nos dias de hoje (SOARES, 2015, p. 49). O ponto de vista é endossado por Guaracy Mingardi, que evoca a permanência de práticas policiais que surgem ainda na época do império, quando as brigadas se organizavam para perseguir a população escravizada que fugia. Para Mingardi, mesmo após a Abolição, durante a maior parte do século passado, as classes dominantes contavam com a polícia para proteger seus privilégios, "reprimindo as manifestações dos despossuídos" (MINGARDI, 2015, p. 24). Embora reconheça o esforço institucional para que as policiais passassem, nas últimas décadas, a atuar na proteção da cidadania, o autor ressalta que o "longo período em que foram usados como guarda pretoriana" continua a reverberar na determinação do distanciamento da polícia da sociedade.

Eduardo Scanoni foi responsável pela disciplina de direitos humanos no curso de formação de policiais militares de Pernambuco e sua pesquisa de mestrado se voltou para avaliar os impactos e desafios da iniciativa. A matéria de direitos humanos consta da grade curricular dos policiais pernambucanos desde 1998, marco considerado tardio. Ocupando inicialmente um espaço pouco expressivo na grade, a disciplina foi ganhando importância e determinando a introdução de conteúdos mais humanistas em outras matérias, ao ponto de responder hoje por um setor importante da formação. Scanoni realizou uma pesquisa qualitativa a fim de aferir a percepção que os policiais, recém-concursados, tinham da noção de direitos humanos antes de entrarem no curso e de como ela se transformou após a formação. Os resultados mostram que, antes do curso, o efetivo demonstrava um conhecimento raso do assunto, fundado em preconceitos do senso comum. O questionário

respondido pelos alunos apontou que 89% dos alunos acreditavam que os direitos humanos se referem a ações que "defendem bandidos". Além disso, os dados mostravam que 67% dos alunos achavam que apenas as pessoas de bem deveriam gozar desses direitos e 60% dos futuros soldados se faziam uma representação dos direitos humanos como uma "instituição", estatal ou não, que atuaria "contra os policiais" e se prestava à proteção dos "bandidos".

"Atualmente é a defensora dos ladrões e criminosos". "Proteger os que estão em desacordo com a lei". "É o direito que cobre boa parte dos delinquentes da sociedade brasileira". Respostas como estas davam o tom dos significados gerais que os alunos atribuíam aos direitos humanos. Segundo a pesquisa de Scanoni, ao término da formação, a compreensão se transforma. Os índices praticamente se invertem. O segundo questionário, aplicado após o curso, mostra que a compreensão correta do conceito de direitos humanos passa a corresponder a 81% da amostragem. Ao lado de outros dados que refletem uma maior apropriação da ideia, Scanoni conclui que "a formação recebida proporcionou a construção do conhecimento em direitos humanos" como "satisfatória quanto às questões relacionadas as suas definições" (2017, p. 85). O autor acredita que as disciplinas ligadas ao assunto são fundamentais para mudar o cenário de uma instituição que historicamente possui um "*habitus*[20] violador", mas admite que "ainda existe uma relação muito delicada entre polícia e direitos humanos" e que, para tanto, "é necessário que a formação busque proporcionar a criticidade do profissional no sentido de que ele se perceba como um ser detentor de direitos, e que sua função como profissional é a promoção desses direitos".

Pois, apesar dos aportes trazidos pela formação, a realidade prática da atuação dos policiais militares nas ruas ainda dá sinais de um enorme descompasso com princípios humanistas. Segundo Luiz Eduardo Soares, "ao invés de ensinar princípios gerais, é indispensável e inadiável exigir respeito a um código de conduta compatível com a lei e os direitos humanos". O autor acredita ser necessário destacar as cenas chave, em torno das quais vêm à tona as modalidades mais graves de desrespeito. Estas cenas se configuram como "as revistas e os confrontos, nos quais se manifesta o uso da força – com o emprego das armas de fogo" (SOARES, 2005). Para Flávia de Oliveira, ela própria ex-policial e militar e também mestre em direitos humanos pela UFPE, a percepção dos direitos humanos como uma forma de controle externo da polícia, "sempre prontos para prejudicar ou punir o policial", é um dos fatores que dificulta a assimilação do conceito nas práticas policiais.

20 Conceito de Pierre Bourdieu que se refere ao "produto dos condicionamentos que tende a reproduzir a lógica objectiva dos condicionamentos, mas fazendo-a sofrer uma transformação; é uma espécie de máquina transformadora que faz com que 'reproduzamos' as condições sociais de nossa própria produção, mas de uma maneira relativamente imprevisível, de uma maneira tal que não podemos passar simples e mecanicamente do conhecimento das condições de produção ao conhecimento dos produtos. (BOURDIEU, apud OLIVEIRA, 2015, p. 17).

Assim como Scanoni, a autora se voltou para os processos formativos de policiais em Pernambuco, a fim de investigar os efeitos das disciplinas de direitos humanos no quadro de transformação do *habitus* policial orientado não à repressão, mas ao fomento da cidadania. Ela constata que, entre os policiais, os discursos seguem marcados pela polarização entre a polícia e organizações de defesa de direitos humanos. Oliveira reforça a importância das disciplinas com conteúdos voltados para cidadania na grade curricular de formação dos soldados, assim como a transversalização da temática de direitos humanos. O problema, contudo, é que alguns dos princípios preconizados por essas disciplinas "não se coadunam com o militarismo, porque o rigor militar exige hierarquia, disciplina e o cumprimento de ordens sem questionamentos", ao passo que a cultura dos direitos humanos defende "a adoção do pensamento crítico, além de enfatizar outros aspectos como autonomia, participação, humanização e relações democráticas e dialógicas" (OLIVEIRA, 2015, p. 127).

Em seu estudo, ela chega a descobrir que os direitos humanos são tratados pelos policiais através da representação folclórica do "bicho papão", figura ameaçadora sempre à espreita para prejudicar aqueles que estão em desacordo com suas regras. Olhando sob esse aspecto, podemos perceber que a prática de direitos humanos atua como uma forma de coerção de condutas num universo marcado pela inclinação à violência arbitrária e abuso de autoridade. Oliveira observa nessa coerção uma "normatização dos direitos humanos". Segundo a autora, embora o fenômeno seja importante por se inscrever na categoria de regras que devem ser obedecidas, quando passam a ser vistos como normas, os direitos humanos se tornam também "facilmente preteridos no momento da atuação policial", processo em si problemático no Brasil "devido ao amplo leque de interpretações aplicáveis no cotidiano policial ao agente de ponta" (OLIVEIRA, 2015, p. 138).

Sendo ela própria ex-policial militar, Flávia de Oliveira tem propriedade para evocar o jargão "vibrar", empregado por soldados e soldadas para se referir a um tipo específico de conduta nas ruas. Lembrando de seu ingresso no curso de formação, em 2004, quando era totalmente estranha à cultura policial, Oliveira relata que "assim, como a maior parte dos meus colegas, fui formada na perspectiva de um *habitus* policial violador", recordando de vários alunos que aguardavam o término do curso para "vibrar na rua". "Na época, para ser um bom policial, era preciso ter 'sangue nos olhos' (muitas e muitas vezes ouvíamos isso no antigo Centro de Formação e Aperfeiçoamento de Praças - CFAP, onde funcionava o curso e, depois, nos próprios quartéis)". Segundo autora, a "vibração significava combater a bandidagem, nem que para isso fosse necessário cometer arbitrariedades". (2015, p. 23). Mais à frente, a autora retoma o sentido que o termo tinha durante sua formação: ele não chegava a ser usado como defesa aberta da arbitrariedade, mas como cobrança por atitudes em que o policial impusesse "sua autoridade,

mesmo que para isso tivesse que utilizar de truculência. Em uma abordagem, a vibração significa dar voz de comando, do tipo: '*Bora, porra, desce do carro, é polícia!!'*" (OLIVEIRA, 2015, p. 134).

A autora associa o termo vibrar à "arbitrariedade, violência e truculência". O termo é frequentemente evocado pelas falas de policiais que ela colheu em sua pesquisa. Observando os efeitos que a formação em direitos humanos tem sobre o discurso dos soldados e soldadas, Oliveira destaca que a ideia de "vibração" adquire outros sentidos quando confrontada ao ensinamento destas práticas. Embora ela admita que a conotação autoritária e violenta não tenha sido extinta, ela enxerga que, para os policiais, o termo está associado também ao bom cumprimento de seu dever, a ser feliz fazendo seu trabalho, e que, diante do novo contexto trazido pela formação, ele absorve os significados de reconhecer a precariedade das condições de trabalho (falta de assistência do governo), assim como o controle social da atividade policial. No entendimento de Oliveira, a desconstrução do sentido da "vibração", quando imposto pela dinâmica de um controle externo que faz com que a polícia tenha que prestar contas de suas ações, acaba fazendo com que os soldados continuem mantendo práticas atreladas "à arbitrariedade, principalmente, diante das camadas sociais estigmatizadas". Segundo a autora, "a falta de incentivo e o controle conduzem os policiais a viverem um paradoxo: conhecem e reconhecem o discurso sobre os direitos humanos, todavia resistem a ele, face às dificuldades de ser polícia" (idem, p. 137).

Em outras palavras, é como se a negação de direitos que é imposta aos próprios policiais em suas atividades (salário baixo, falta de condições adequadas etc) acarretasse uma dificuldade – ou mesmo uma recusa – de eles se verem enquanto agentes garantidores de direitos para algumas parcelas da população. Para a autora, outra dificuldade ligada à implantação de uma cultura de direitos humanos na corporação diz respeito à confusão desse arcabouço com uma ideia de eliminação da possibilidade de uso da força por parte do policial. Sendo o agir policial "amparado na prerrogativa de utilização da força e da arma de fogo, não podemos considerar essa prerrogativa como necessariamente antagônica aos direitos humanos". Neste sentido, a confusão que muitos policiais criam ao colocarem o uso da força e os direitos humanos como diretrizes excludentes sinaliza para o fato de que, muitas vezes, "a linha divisória entre o uso legítimo da força e a arbitrariedade pode ser bastante tênue – principalmente nas forças policiais, em que o *habitus* violador sempre foi prevalecente" (idem, p. 139). Entre as conclusões da autora, destaca-se o reconhecimento da importância das disciplinas, mas também um questionamento sobre o efetivo desejo de transformação da polícia por parte do Estado.

> Quando retomamos a criação da polícia, percebemos que, quase duzentos anos depois, em regra, tudo continua praticamente do mesmo modo: a polícia exerce o controle de pobres e negros favelados, principalmente dos que atentam contra os "cidadãos de bem". O que

> mudou foi a exigência da maneira de executar esse policiamento, ou seja, agora, o policial deve ter cuidado com o "bicho papão", portanto, com os direitos humanos. Aqui questionamos até que ponto a mudança desse paradigma interessa, verdadeiramente, ao Estado e a alguns setores da sociedade, que parecem preferir manter a polícia enquanto instituição violadora e responsável pelo controle social. (OLIVEIRA, 2015, p. 145).

A desconcertante distorção da ideia de que os direitos humanos são uma ferramenta de proteção de bandidos e que, enquanto tal, devem ser combatidos pelos "cidadãos de bem", encontra raízes históricas, segundo Teresa Pires Caldeira, na própria transição entre o período militar e a Nova República. A luta por esses direitos ganha fôlego durante o regime de exceção, quando setores da sociedade civil organizaram campanhas para garantir respeito e integridade física aos presos políticos perseguidos pela ditadura em função de seus posicionamentos políticos. É conhecida a forma truculenta com que os presos políticos eram tratados, através de torturas e até execuções. O movimento de reivindicação de direitos logo se estendeu aos chamados presos comuns, também submetidos de forma sistemática a arbitrariedades, violência e assassinatos. Sua ampliação e crescente reverberação, no entanto, suscitou reações enfáticas de negação. Quando a noção de direitos humanos passou a "vincular-se de modo cada vez mais forte e exclusivo ao grupo de prisioneiros comuns", a rejeição a eles forçou de modo tão forte a associação ao crime que "atualmente a defesa de direitos humanos suscita maciça oposição" (CALDEIRA, 1991, p. 164).

A perspectiva histórica apontada por Caldeira não deixa de trazer elementos para pensarmos no racismo estrutural e histórico de nossa constituição social, assim como em sua matriz classista. É apenas durante a ditadura, quando sujeitos majoritariamente egressos da classe média, em sua maioria brancos e brancas, passaram a ser presos em maior número, vindo a sofrer torturas e execuções, que campanhas de direitos pela condição da população carcerária foram implementadas. As arbitrariedades antes impostas pelos encarceramentos, quando seu efetivo era formado principalmente – como continua sendo até hoje – pela população periférica, preta ou parda, os crimes cometidos pelo Estado não chegavam a suscitar clamor popular. O esforço para recobrir esta população pela proteção de prerrogativas constitucionais se tornou responsável pela forte reação à possibilidade de considerar esses sujeitos como dignos de serem tratados enquanto pessoais de direitos.

O jurista e filósofo Silvio Luiz de Almeida afirma que o racismo pode ser definido a partir de três concepções. A primeira delas se apresenta pela perspectiva individualista e é decorrente de preconceitos pessoais. A segunda se refere à dimensão institucional. Através dela, privilégios e desvantagens são distribuídos aos diferentes grupos sociais em função da raça. Finalmente, o racismo estrutural representa a naturalização com que o racismo se apresenta nas relações sociais, políticas, jurídicas e econômicas, atravessando e determinando o funcionamento geral das trocas realizadas pelos sujeitos. Para o autor, o racismo pode ser definido como uma "forma sistemática de

discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios, a depender ao grupo racial ao qual pertençam" (ALMEIDA, 2018, p. 25). Ele destaca ainda que as formas de impor subalternidade a negros e negras pode se dar através da violência estrutural (ausência de direitos), cultural (suposta incapacidade ou incivilidade) ou por institucional (controle policial).

É portanto sintomático do racismo estrutural o fato de as condições desumanas de encarceramento no Brasil só se tornarem motivo de preocupação quando as mesmas passam a violentar camadas da população branca. Mais sintomático ainda é o fato da luta por direitos para a população branca encarcerada não ter suscitado maiores reações, ao passo que quando passou a designar direitos para os presos comuns, majoritariamente formados por homens pretos e pardos, grande parte da população tenha se insuflado contra. Teresa Pires Caldeira chama a atenção também para o fato de, no caso dos presos ditos comuns, a situação de cidadania não era plena. "Por isso, era essencial que se falasse em direitos *humanos*. Se não podiam ser integralmente respeitados como cidadãos, que o fossem enquanto seres humanos, e se lhes garantissem a vida e a integridade física". Segundo Caldeira, "que a população tenha se voltado contra essa ideia humanitária é fato que se relaciona, a meu ver, a outra característica dos prisioneiros comuns: o fato de serem pobres e vítimas de toda uma série de preconceitos e discriminações na sociedade brasileira" (idem, p. 166). É, portanto, nesta época que os direitos humanos passaram a ser vistos como regalias para bandidos. A uma população que sempre viveu à margem da cidadania e privada de direitos básicos, quando se passou a reivindicar um mínimo de tratamento digno quando incorre em situações de desvio da norma jurídica, esse mínimo foi representado como um absurdo implausível. No contexto do Estado de São Paulo, onde a autora realizou sua pesquisa, os principais articuladores contra os movimentos de direitos foram "representantes da polícia (que se tentava reformar naquele momento), políticos de direita e alguns órgãos dos meios de comunicação de massa, sobretudo os programas radiofônicos especializados em notícias policiais".

> Foi exatamente com base na associação de direitos a privilégios que representantes da direita construíram sua oposição à defesa dos direitos humanos para prisioneiros comuns. Seu discurso insistia em que se queria conceder, através da política de humanização de presídios e de controle das violências praticadas pela polícia, privilégios a criminosos – seres que não deveriam ter nem direitos. Não lhes foi muito difícil – dado que a ideia era difundida – argumentar que o que se queria era defender vantagens para bandidos. E não tiveram escrúpulos em abusar das imagens, afirmando que se queria oferecer luxo, boa vida, hotel de cinco estrelas, tudo para bandidos que zombavam, assim, de honestos homens de bem que lutavam para sobreviver com dignidade. Uma vez feita a associação de direitos humanos = privilégios para bandidos, foi fácil destruir a legitimidade dos direitos que estavam sendo reivindicados, e dos seus defensores, tratados como "protetores de bandidos". (CALDEIRA, 1991, p. 169).

A tentativa de associar direitos básicos a privilégios – como hotéis de luxo – reverbera até hoje, servindo de mote para a retórica da nova direita. No caso da morte de Elivelton durante o assalto à escola em Suzano, uma enxurrada de *fake news* se encarregou de evocar a ideia de direitos humanos para sugerir quadros absurdos com a única finalidade de alimentar a indignação contra a pauta humanitária. As notícias falsas circularam abundantemente através do aplicativo de celular Whatsapp. Uma delas afirmava que a família de Elivelton havia recebido uma indenização de R$ 750 mil pela morte do jovem, além de uma pensão mensal de R$ 2 mil. Em outra, afirmava-se que "os direitos humanos" estavam pedindo a prisão da policial Kátia Sastre em função da "barbaridade cometida pela polícia contra mais um negro inocente da periferia". Nos dois casos, buscava-se aprofundar a dicotomia que opõe as representações de Elivelton e Kátia. A oposição discursiva se dá por contrastes: enquanto um recebe privilégios por ser criminoso, a outra sofre sanções por agir a serviço da lei. Notícias falsas como essas evocam um imaginário social onde a refração aos direitos humanos é cultivada a partir de uma distorção de seus princípios que visam a fazer parecer exageradas reivindicações básicas de dignidade e respeito.

A resistência aos direitos humanos revela também uma ética onde o horizonte para tratamento de erros se inscreve unicamente no campo punitivista. Segundo Salo de Carvalho, em situações que dialogam com o quadro de exclusão moral abordado acima, é a própria normatividade do direito penal que se transforma, dando origem ao chamado "direito penal do inimigo". Trata-se de um paradigma onde o procedimento de cisão entre "pessoas" e "não pessoas" induz à elaboração de dois modelos distintos de intervenção punitiva – o direito penal do cidadão e o direito penal do inimigo –, redefinindo-se a partir destes as funções das agências repressivas. Segundo Carvalho, "o direito penal de garantias teria aplicabilidade apenas aos 'cidadãos' que praticaram acidental e/ou esporadicamente crimes. Para estes integrantes do pacto social envolvidos em eventual prática delitiva, estariam resguardados todos os direitos e garantias inerentes à formulação normativa da modernidade, notadamente dos postulados de legalidade e de jurisdicionalidade". O autor explica que o cidadão, desde este ponto de vista, seria "aquele indivíduo que, mesmo tendo cometido um erro (crime), oferece garantia cognitiva mínima de comportamentos de manutenção da vigência das normas". Contra eles, "a pena apresentar-se-ia como resposta desautorizadora do fato, procurando restabelecer a confiança social na estabilidade da lei (penal)".

Ao contrário, o direito penal do inimigo se funda sobre "um marco ideológico defensivista com a assunção formal da dicotomia 'bem' e 'mal' e com a estruturação explícita da beligerância como norte programático do direito e do processo penal". Onde o sinal característico do inimigo seria a "habitualidade e a profissionalização no cometimento de crimes". De acordo com o autor, a "beligerância do discurso penal do inimigo transpõe as ações de desrespeito aos direitos exercidas

pelas agências repressivas (ilegalidades toleradas), do plano fático ao discurso legitimador, abrindo espaços para a justificação do terrorismo de Estado (direito penal do terror) através da aplicação do direito penal (do inimigo)" (CARVALHO, 2006, p. 259).

> Na tensão entre a crise de segurança (individual), vivenciada pela sociedade que se vê cada vez mais como vítima em potencial, e a crise da segurança (pública), apresentada pela incapacidade dos órgãos de Estado de administrar minimamente os riscos, tentações autoritárias brotam com a aparência de serem instrumentos e capazes ao restabelecimento da lei e da ordem. No cálculo entre custos e benefícios, o sacrifício de determinados direitos e garantias fundamentais aparenta ser um preço razoável a ser pago pela retomada da segurança. Sua assimilação resta ainda mais fácil se estes direitos e garantias a serem suprimidos integrarem o patrimônio jurídico de alguém considerado como inimigo, de um outro considerado como obstáculo ou ameaça que deve ser reputado como "ninguém" (não-ser). (CARVALHO, 2006, p. 261, grifos do autor).

Quando a punição é aplicada uma, duas, três vezes – ou seja, quando é aplicada sistematicamente – e ainda assim não oferece respostas adequadas à transformação que se poderia desejar produzir em certos sujeitos, não é a lógica da punição que passa a ser questionada. Ao contrário, ela parece originar uma demanda por sua radicalidade, onde a única solução passível de ser considerada desponta como uma forma de punição definitiva, representada pela morte justificada e até desejada. "Bandido bom é bandido morto", concorda a maioria dos brasileiros e brasileiras. Para Luiz Flávio Gomes e Alice Bianchini, o tratamento do inimigo como "não-pessoa" conduz a sua exclusão do quadro do "sujeito processual": "Contra ele não se justifica um procedimento penal (legal), sim, um procedimento de *guerra"*, afirmam os autores (GOMES; BIANCHINI, 2009, p. 2). Para os autores, o denominado "direito penal do inimigo" não é propriamente um sistema penal ordenado e lógico. Mas o "conjunto de todas as normas espalhadas pelo ordenamento jurídico-penal que se caracterizam por violar os direitos e garantias fundamentais da pessoa. Não tem como eixo um 'fato' criminoso, senão um determinado *tipo de autor*." De onde os autores concluem que sua característica mais marcante é o "tratamento *diferenciado, antigarantista, discriminador* e *injustificado* de determinados autores de crimes" (p. 5-6, grifos dos autores).

Quando assistimos a quadros de criminalização da pobreza, argumentam os autores, o direito penal se torna instrumento de dominação ou opressão, ou seja, de controle. "A prisão entra no lugar da educação, saúde, lazer, esporte, habitação etc. Produto inevitável dessa política repressiva desproporcional é o encarceramento de grande parcela da população marginalizada" (p. 8). Não à toa, no Brasil, o grande contingente da população carcerária é oriunda das classes economicamente desfavorecidas, sendo também marcado pela predominância de atribuições étnicas. Dados do Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias (Infopen, referentes a junho de 2016) citados por Juliana Borges apontam que dois de cada três presos no país são negros e 55% deles são jovens. Para a autora, o Estado brasileiro é responsável por formular e aplicar um discurso e políticas

segundo os quais negros são indivíduos para se nutrir medo e, portanto, objeto de repressão. “A sociedade, imbuída de medo por este discurso e pano de fundo ideológico, corrobora e incentiva a violência, a tortura, a prisão e o genocídio”, afirma. E completa:

> Se, por um lado, para a instituição do colonialismo foi utilizada uma filosofia religiosa para a super exploração de corpos negros, por outro, é o estereótipo formulado no pós-abolição que seguirá perpetuando uma lógica de exclusão e, consequente, extermínio da população negra brasileira. Este poder sobre corpos negros é exercido em diversas esferas. Seja na total ausência de políticas cidadãs e de direitos, como falta de saneamento básico, saúde integral, empregos dignos; seja pelo caráter simbólico de representação do negro na sociedade como violento, lascivo e agressivo alimentando medo e desconfiança e culminando em mortes simbólicas, pela aculturação, assimilação e epistemicídio, até as mortes físicas, que se estabelecem pela violência, torturas, encarceramento e mortes. (BORGES, 2018, p. 54).

Tal análise leva a autora a postular que o debate sobre Justiça Criminal não pode prescindir da questão racial como elemento pilar. Particularmente atenta à questão de gênero, Juliana Borges aponta para o crescimento desproporcional da população carcerária feminina em relação aos índices de encarceramento masculino: enquanto a primeira subiu 567,4% entre 2004 e 2014 (sendo 67% delas negras), a segunda registrou aumento de 220% no mesmo período. Os dados são alarmantes e colocam o Brasil em terceiro lugar no ranking de nações com maior contingente populacional encarcerado. Segundo relatório da Infopen, havia no país um total de 726.712 pessoas presas em junho de 2016. No entendimento de Borges, a causa do aumento maciço da população carcerária está ligada ao endurecimento da legislação antidrogas, que tem um de seus marcos a chamada Lei de Drogas (número 11.343, de 2006), responsável por restringir os parâmetros legais que determinam a prisão de pessoas envolvidas no ciclo da produção e do comércio de entorpecentes. “A guerra às drogas entra em cena como o discurso de legitimação da ação genocida do Estado. Um discurso que, ao longo da história da sociedade brasileira, se materializou de diferentes formas e perspectivas em corpos negros” (BORGES, 2018, p. 23).

O tema é alvo de reflexão crítica pela maioria das autoras e autores que se debruçam sobre a segurança pública. Soares destaca o fato de que a superlotação das penitenciárias diz respeito a um contingente de “jovens que não portavam armas, não eram membros de organizações criminosas, não agiam com violência”. Fruto do endurecimento da legislação e do aumento das metas de abordagens policiais, tal fenômeno se torna sintoma da “criminalização da pobreza, verdadeira consagração do racismo institucionalizado” (SOARES, 2015, p. 53). Para a filósofa Denise Ferreira da Silva, a ideia de racialidade está por trás da justificativa do Estado brasileiro de matar algumas pessoas – a maioria (mas não apenas) composta de jovens de cor – em nome de sua autopreservação. “Esses extermínios não desencadeiam uma crise ética porque os corpos dessas pessoas e os territórios que elas habitam quase sempre já significam violência.” O quadro analisado por Denise é responsável por anunciar o desaparecimento da distinção entre o Direito (como

legalidade) e o Estado (como autoridade) (SILVA, 2014, p. 69-70). Segundo a autora, as polícias são determinadas a agir como forças de autopreservação do Estado em territórios onde as vidas dos sujeitos tem um estatuto rebaixado para aquém da humanidade. É o caso das periferias, favelas e morros.

> Essa (in)diferença reconfigura o modo singular como, no presente global, o Estado desempenha seu papel de subjugação racial. Por essa razão, acredito, os corpos mortos dos adolescentes negros e pardos contam não como baixas de guerras humanas, destravadas porque o Estado precisa trazer os moradores desses espaços de volta para a comunidade ética. Nesse território *sujeitado*, o Estado atua na (in)diferença; pois os moradores das favelas são ninguém, tendo em vista que a existência deles acontece ante (de frente à) moralidade objetiva, do território ético-jurídico, das estruturas e procedimentos de aplicação da lei que são criados para proteger. (SILVA, 2014, p. 103).

A ideia da atuação policial enquanto forma de autopreservação do Estado, sustentada por Denise Ferreira da Silva, se inscreve a meu ver como uma chave central para a interpretação de como a ideia de direitos humanos é percebida de maneira dicotômica pela população brasileira. Uma análise onde a observação do luto como faculdade definidora da vida, segundo as reflexões de Judith Butler, também se inscreve como instância capital para a distribuição de afetos entre setores da população identificados segundo coordenadas políticas opositoras. Nos debates recentes que tem sido alimentados nas esferas públicas – e principalmente nas redes sociais – o antagonismo entre a capacidade de enlutamento frente a determinadas formas de vida oferece um quadro de significados capaz de revelar nuances das distorções sofridas pela pauta dos direitos humanos, tidos como uma agência seletiva que "protege" a bandidagem e atua "contra" os policiais, estes identificados como protetores do "cidadão de bem". É comum, na repercussão de casos ligados à violência urbana – como a morte do jovem Elivelton Neves Moreira, atingido por tiros disparados pela policial Kátia Sastre – que surja um coro de questionamentos que indagam: "onde estão os direitos humanos quando um policial morre?".

A resposta está nas próprias bases de fundamentação que movem a criação destes princípio sem diferenciação de vidas como mais ou menos importantes do que outras, assim como pela indiferenciação de sujeitos merecedores de direitos e dignidade. Trata-se de um quadro social que enseja questões contraditórias e onde o reducionismo simplista atua para aprofundar uma separação maniqueísta da disputa política. Segundo a forma como eu entendo a necessidade de se posicionar frente a discursos que distorcem os princípios da abrangência desses direitos, a resposta a estes ataques precisa vir também na expressão de gestos dialógicos e inclusivos, que não recaiam na reprodução do artifício excludente daqueles e daquelas que acusam a seletividade. Ou seja, gestos que atuem segundo a compreensão e aplicação dos princípios que defendemos a seus próprios detratores, se fundando portanto sobre um movimento de estender essas prerrogativas a quem as combate. Neste sentido, observando o caso específico de como as forças policiais se tornaram

entidades de resistência à implementação de direitos humanos, acredito que uma das formas de lutar por reverter esse quadro passa justamente pelo reconhecimento do fato de que as diretrizes humanitárias também se aplicam a eles, exercendo o gesto de fazê-los sentir-se implicados e beneficiados por este conjunto de valores.

Este conjunto de reflexões, associado aos arcabouços teóricos também já destrinchados nos capítulos anteriores, foi responsável por balizar minha aproximação de policiais pertencentes ao Batalhão de Choque durante a realização do documentário *Por trás da linha de escudos*. O documentário, no entanto, assumiu uma forma frágil, passível de interpretações – legítimas – que se distanciavam das prerrogativas em torno das quais ele foi concebido e que terminaram por inviabilizar sua circulação. A partir daqui, passo a refletir sobre o processo do filme, avaliando as escolhas feitas durante sua realização, a forma como ele foi recebido e os pressupostos que orientaram a revisão da montagem.

5.1 **O processo**

O documentário *Por trás da linha de escudos* foi lançado em agosto de 2016. Após as duas únicas sessões públicas do documentário, no CachoeiraDoc e no Festival de Brasília, ocorridas com um intervalo de 20 dias entre uma e outra, eu e as produtoras do filme, Kika Latache e Lívia de Melo, decidimos suspender temporariamente sua circulação. Nós estávamos no limite de conseguir processar as críticas de que o filme era objeto – e que se dirigiam, além de à obra, à nossa própria condição de sujeitos, especialmente à minha. A sensação que eu experimentara durante a pesquisa, de ter encontrado uma forma capaz de dar conta, através da imagem, da totalidade de questões que envolvia o conflito entre opostos, se aplicando ao enfrentamento entre o Batalhão de Choque e um grupo de militantes, se desmanchava diante da quase completa rejeição ao filme. Aos olhos do público e da crítica, salvo raras exceções, o filme era uma unanimidade a ser rechaçada.

"Como não filmar a tropa de Choque", dizia a manchete de 6 de outubro do Estado de São Paulo. No texto, o crítico Luiz Orichio Zanin insinuava suspeitas sobre a forma como nós havíamos negociado a possibilidade de filmar a polícia e apontava para a ausência de um posicionamento crítico acerca da corporação, o que levava o filme a parecer "um longo institucional da Polícia Militar". Um dos maiores problemas do documentário, sustentava o autor, era a proximidade que eu havia criado com os policiais: a tentativa de "humanizar" os agentes seria responsável por anular os "efeitos de suas ações praticadas em nome do Estado". Zanin reconhecia alguns gestos de distanciamento, como por exemplo a performance com a bandeira, mas os mesmos se tornavam insignificantes diante de um movimento de aproximação que beirava a adesão.

> Tais providências, parece, funcionariam como uma espécie de vacina ou salvaguarda para o que se assistiu ao longo do filme. Mas são totalmente inócuas, pois não escondem o fato de que o cineasta não soube encontrar a distância justa para filmar seus personagens e, muito menos, a instituição – que, afinal, é o braço armado do Estado, empregado na repressão a movimentos sociais, reintegrações de posse e dispersão a manifestações contestatórias. (ZANIN, xx, 2016).

A opinião do crítico reverberava os posicionamentos sustentados pelo público durante os debates nos dois festivais. Em muitos momentos, o que ouvíamos era expressão de uma indignação que não conseguia se conter e era revestida de muita emoção, raiva e revolta. Lembro de um questionamento surgido no debate em Brasília, quando um jovem parecia tremer de raiva na cadeira e, tomado pela emoção, dizia ter dificuldade de elaborar o que havia sentido na sessão do filme. Ele se revirava no assento, dando sinais de desconforto, e tecia críticas à condescendência do documentário para com a polícia. Era um jovem negro, cuja identidade eu não tive oportunidade de conhecer. Ele vinha da periferia do Rio de Janeiro, e a experiência de assistir ao filme de um diretor branco, de classe média, operando uma escuta dos policiais, participando de suas atividades diárias sem articular um posicionamento crítico, soava a ele como uma afronta, uma irresponsabilidade diante da realidade do Brasil.

A ideia de "irresponsabilidade" do filme foi sublinhada em vários outros momentos do debate, sendo na maioria das vezes apontada por pessoas negras, com histórico de se ver vítima, ao menos em alguma instância de suas vidas, da violência policial. Uma das falas mais contundentes nesse aspecto foi a de Jéssica Queiroz, realizadora negra, estreante no festival de Brasília com o curta-metragem *Peripatético*, que conta a história de três amigos, duas garotas e um rapaz, da periferia de São Paulo. Agindo com diferentes posturas em relação à transição com a idade adulta, os três possuem sonhos que lutam para conquistas, quando o adolescente acaba sendo executado por policiais num movimento de vingança contra ataques do Primeiro Comando da Capital (PCC). A condenação de Jéssica ao documentário foi enfática, ressaltando também o que via como uma "irresponsabilidade", a aproximação, a seus olhos condescendente, de integrantes da Polícia Militar.

Ainda no debate em Brasília, Maria do Rosário Caetano também apontou a falta de posicionamentos explicitamente contrários ao Batalhão de Choque como um problema. Ao se referir à fala do soldado Rafael Peixoto, que afirma no filme que os manifestantes se dividem em três categorias, entre elas a dos baderneiros, Rosário perguntou: "Não há alguém ou você que questione isso, que o coloque na parede: mas como, que análise é essa?". Para ela, o filme começava muito bem, contribuindo para apontar os policiais como "capitães do mato super equipados", mas a segunda parte do documentário perdia esse foco e dava a entender que os confrontos se faziam entre "forças iguais se antagonizando", sem revelar a desproporção entre a instituição e a população vulnerável. Ao refletir sobre a polícia como um "monstro armado contra

populações, geralmente movimentos sociais organizados", a crítica de cinema expressou seu desconforto com a falta de representação das "forças rebeldes", a exemplo do MST e MTST, "que são as duas forças sociais mais bem organizadas do país" e não aparecem no filme.

Durante o CachoeiraDoc, onde aconteceu a estreia do filme, pouco antes de Brasília, a temperatura das discussões não foi menos elevada. O debate foi iniciado por uma fala que parecia favorável ao filme, mas que, para mim, servia para revelar algo que passei a entender como um dos grandes problemas das leituras passíveis de serem feitas do documentário. Eva Duarte, artista plástica recifense, mulher branca, que também havia participado do Ocupe Estelita, elogiou a "delicadeza incrível" com que foi tratado o Choque, "apesar da gente saber da estupidez que todo mundo foi retirado do Estelita naquele dia". Para ela, "a aula de yoga parecia um 'eu te perdoo, Choque'", e se inscrevia dentro de um processo de cura, pelo qual ela expressava sua gratidão a mim enquanto diretor.

A sala do cinema em Cachoeira permaneceu lotada durante o debate e as falas seguiam uma intensidade crescente em que, pouco a pouco, ia se articulando um consenso contestatório que só chegou a explodir mesmo do lado de fora do cinema, quando a maioria das pessoas parece ter encontrado espaço para concatenar os sentimentos contrários ao documentário de forma mais organizada, transformando o pós-filme num lugar de desabafo e indignação. Uma das pessoas que conseguiu, ainda durante o debate, articular um ponto de vista contrário e incisivo contra o filme foi a realizadora pernambucana Yane Mendes, mulher negra, então integrante do coletivo de audiovisual Favela News. Transcrevo abaixo a íntegra de sua fala:

> Então, eu sou Yane, eu sou negra, favelada. Cineasta de lá de Recife. E queria falar algumas questões. Ela (a mediadora do debate) pediu pra ser mais direta mas não tem como ser não, até porque eu passei esse tempo todo aqui assistindo. É minha vez agora de falar. Primeiro eu gostaria de falar que o que me incomodou bastante foi o branco ali falando que apanhou, né? "Eita, apanhei uma vez da polícia, né?". Porra… Beleza! Mas, de boa. Aí você fala tanto de cuidado, de respeito e de medo também, né? Assim, a gente tem uma expressão na favela que talvez seja feio falar porque eu tou num festival de cinema, mas é "cagando na mão", assim com medo, né? De mostrar o filme pra polícia e tal. Mas eu acho que o medo maior que tinha que ter e o respeito é com a gente que se fode na mão deles, tá ligado? Porque isso aí é uma caixa de dor pra gente, tá ligado? Passou filme aqui que me ensinou coisa pra caralho, nunca tinha visto no festival e tal. E passou filme aqui que me inquietou mas esse filme é cruel, tá ligado? Pra gente que se fode? Meu irmão, se fosse entrar na favela no festival era na linha de terror, tá ligado? É pra lembrar que você não é ninguém, tá ligado? Tipo é pra lembrar que é massa tá aqui pra aprender essas paradas de filme, com uma galera massa que entende de cinema, ir de noite pra festinha. Mas quando eu voltar, eles que tão me esperando, tá ligado? Pra meter o barrote em mim. Então, serviu muito pra isso também, né? E aí, eu queria só fazer duas ponderações finais que é que a quantidade da galera que conseguiu bater palma pra esse filme é a quantidade também da galera talvez nunca levou um baculejo e que num sabe o que é ser humilhado assim e ser tida como ninguém por um desses caras aí. Mas eu volto pra Recife feliz assim porque eu consegui ficar pelo menos até o final. Assim, saí e depois eu voltei. Mas dizer pra galera que, meu irmão, enquanto a gente tá aqui se fodendo pra fazer nossas paradas tem uma galera ganhando um dinheiro do caralho do governo para fazer um filme que só fala da nossa dor, tá ligado? Era só isso que eu queria dizer.

A fala de Yane, em sua assertividade, anunciava as chaves de leitura para uma interpretação que caracterizaria o campo majoritário de significados que o filme viria a despertar, em sua curta trajetória antes de suspendermos a circulação. A experiência de sujeitos brancos e de classe média, somente circunstancialmente vítimas da violência policial, expressa no filme por minha presença e pela de João Vale, se tornava flagrante de uma condição de privilégio que era lida como determinante de uma zona de insensibilidade frente ao sofrimento diário e sistemático de grande parte da população brasileira, periférica e negra, estruturalmente exposta não só à violência da polícia como também ao descaso histórico do Estado. Neste sentido, o filme, segundo as palavras de Yane, contribuía para reforçar, na experiência do espectador de origem social subalternizada, uma sensação de inexistência ("É pra lembrar que você não é ninguém, tá ligado?"), que repercutia o próprio tratamento que a polícia e o Estado desferem a essa parcela majoritária da população.

Embora me arrancassem do referencial de sentidos e ideias que guiaram o processo do filme e me causassem também desconforto, essas críticas tocavam em pontos cuja legitimidade me interpelava. De tanto ouvi-las, vindas do público nos debates, da imprensa, das conversas em mesa de bar, redes sociais, sites especializados em cinema etc, eu acabei me vendo cercado de evidências que me sinalizavam para algo de insustentável na forma do filme. Era difícil administrar a confusão surgida entre o processo de realização do documentário, com a intensidade ele que suscitou em suas diversas etapas, e a recepção do público e da crítica que apontava para uma leitura e um conjunto de emoções tão discrepantes das relações que eu enxergava no filme. Tal descompasso e a impossibilidade de, no plano emocional, continuar suportando essa situação foi o que motivou nossa decisão de suspender temporariamente a circulação do documentário. Ele foi retirado da programação de três festivais importantes para os quais já havia sido selecionado, assim como do processo de seleção de outros tantos.

Refletindo hoje sobre esses momentos, é mais fácil observar os pontos cegos que incidiam sobre mim durante o processo de realização, muitos deles ligados à minha própria experiência de branco, assim como sobre os problemas e qualidades do filme que levaram a esse quadro. Neste texto, pretendo refletir sobre algumas questões, assim como apontar para os caminhos que adotamos no processo de revisão da montagem do documentário. Revisão que me parece um tanto inédita em termo das experiências que me são conhecidas e que é movida pelo reconhecimento das críticas e o desejo de circulação do filme dentro de diretrizes políticas específicas.

Lia Vainer Schucman afirma que poucos trabalhos foram feitos com o intuito de descrever e compreender a experiência e construções cotidianas do próprio sujeito branco como pessoa racializada. Segundo ela, isso se deve à instituição da branquitude como identidade racial

normativa, que colabora para reificar a ideia de que quem tem raça é o outro. A perspectiva é endossada por Maria Aparecida Silva Bento, para quem o branco aparece como modelo universal de humanidade. A autora defende que a escassez de reflexões sobre o papel do branco nas desigualdades raciais é uma forma de reiterar persistentemente que elas constituem um problema exclusivamente do negro, pois "só ele é estudado, dissecado, problematizado". Ao observar a dinâmica do branqueamento imposto às demais populações, Bento observa que os brancos se constróem "como padrão de referência de toda uma espécie", operação segundo a construção simbólica de uma elite que só "fortalece a auto-estima e o autoconceito do grupo branco em detrimento dos demais", com isso legitimando sua supremacia econômica, política e social (BENTO, 2014, p. 4).

> A branquitude é entendida como uma posição em que sujeitos que ocupam esta posição foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade. Portanto, para se entender a branquitude é importante entender de que forma se constroem as estruturas de poder fundamentais, concretas e subjetivas em que as desigualdades raciais se ancoram. (SCHUCMAN, 2014, p. 84).

As duas autoras concordam em afirmar que evitar debater o papel do branco nas desigualdades raciais acaba sendo uma forma de não discutir os próprios privilégios. Bento observa que, mesmo em situação de pobreza, o branco tem privilégio da brancura, o que não é pouca coisa. Já Schucman argumenta que o silenciamento do debate está ligado a um ideal de igualdade racial em que os brasileiros são socializados e que na verdade opera para manter e legitimar as desigualdades raciais. Ela afirma ainda que os estudos sobre branquitude podem se tornar uma forma de combater o racismo em função do papel importante que os brancos tem, intencionalmente ou não, na manutenção e legitimação das desigualdades raciais. Refletir sobre o assunto tem o potencial de despertar ou ampliar uma consciência crítica sobre a questão racial, podendo contribuir para a luta antirracista.

O reconhecimento do estatuto de privilégio oferecido pela branquitude passa por observar a história colonial não apenas em função do sofrimento imposto aos povos negros e indígenas, mas como também pelos benefícios obtidos pelos brancos. Benefícios estes que se converteram em riquezas materiais e também em construções simbólicas e institucionais que garantem até hoje uma proteção e favorecimento para essa parcela da população. "O legado da escravidão para o branco é um assunto que o país não quer discutir, pois os brancos saíram da escravidão com uma herança simbólica e concreta extremamente positiva, fruto da apropriação do trabalho de quatro séculos de outro grupo", afirma Bento (2014, p. 7). A autora cita Edith Piza como uma das raras estudiosas brancas que se dedicou ao estudo da branquitude no Brasil. Bento evoca a descrição feita por Piza

da racialidade do branco como vivida num "círculo concêntrico: a branquitude se expande, se espalha, se ramifica e direciona o olhar do branco". Ela destaca ainda que, do ponto de vista do branco, a branquitude é tida como algo consciente apenas para as pessoas negras, assim como um assunto que não é tratado (2014, p. 23).

Refletir sobre minha condição de branco na realização do documentário *Por trás da linha de escudos* começa por observar a própria obtenção de financiamento público para a realização do longa-metragem como uma oportunidade disponível para poucos, ainda menos para a população não-branca, como mostram os dados da pesquisa da Ancine citados no primeiro capítulo e a própria fala de Yane. Este foi o quarto longa-metragem que eu dirigi, todos com financiamento do governo, obtidos via edital público, o que configura uma carreira consolidada. Além do acesso ao financiamento, existe uma outra forma de acesso que possivelmente está relacionada ao fato de ser branco. Ele diz respeito à possibilidade de entrar, enquanto documentarista, na própria unidade policial do Choque. Embora a autorização tenha sido viabilizada através de um trâmite burocrático do qual eu não cheguei a participar diretamente, é preciso reconhecer que a possibilidade de eu transitar pela corporação, enquanto diretor, me dirigindo livremente a oficiais e soldados, não deixa de ser um fator relacionado com minha cor. Afinal, se fosse um diretor negro, ele teria o mesmo acesso e direito de permanência que eu?

A equipe do filme era também, majoritariamente, composta por pessoas brancas, o que reflete a ideia, defendida por Aparecida Bento, da formação da socialidade branca a partir de pactos narcísicos: alianças, muitas vezes inconscientes, entre sujeitos que, embora gozem dos benefícios de sua racialidade, não chegam a se reconhecer nela. As trocas, reflexões, alegrias, angústias e inquietações que normalmente experimentam e dividem entre si as pessoas engajadas numa equipe de produção audiovisual se davam portanto entre sujeitos que partilham experiências de vida parecidas, sendo todas também da classe média. Considerando a ideia evocada por Ruth Frankenberg, via Camila Moreira de Jesus, da branquitude enquanto um "ponto de vista", um lugar a partir do qual podemos nos ver, ver os outros e o mundo (2012, p. 6), estávamos entre colegas e amigos que tinham em comum, entre outras coisas, o fato de efetivamente não sentir no corpo a experiência da opressão policial cotidiana.

O Batalhão de Choque era, efetivamente, a única formação da polícia com quem havíamos tido alguma experiência de enfrentamento, sempre em situações de protestos políticos e, portanto, em momentos pontuais. A pesquisa de mestrado de Marielle Franco faz menção a uma situação parecida com a da nossa vivência. Ela se refere aos protestos de junho de 2013, quando "as ruas ocupadas e a truculência das polícias acabaram por ampliar a percepção da população sobre a atuação policial por todo país". Segundo ela, a ampliação da ação policial sobre corpos em que

antes não agia fez com que movimentos de resistência oriundos da periferia, como a Rede de Comunidades e Movimentos Contra a Violência, lançassem campanhas que visavam a conscientizar a classe média, predominantemente branca, sobre a violência praticada pelo Estado em territórios fora do centro. Foram criados slogans como "a polícia que reprime na avenida é a mesma que mata na favela", ou ainda "no centro da cidade a bala é de borracha, já nas favelas a bala é de verdade". Para comentar a situação, Marielle cita o antropólogo Paulo Jorge Ribeiro, transcrito abaixo.

> A classe média se acha, em geral, imune a essas exceções, e muitas vezes as vê como louváveis. O problema é quando a borda da exceção toca em nós, aí é que enxergamos o perigo. Quando a polícia agride as camadas médias nas manifestações de rua, isso é um pedaço dessa borda. A diferença é que nas manifestações são usadas balas de borracha e gás de pimenta, na favela são balas de AR-15. A diferença é, literalmente, letal. (RIBEIRO, apud FRANCO, 2014, p. 92).

Marielle indica ainda que mesmo com as inúmeras violações e arbitrariedades cometidas durante as manifestações democráticas de 2013, com uso descontrolado de munição não letal e altos índices de lesão, "a favela ainda é o principal espaço de expressão de uma atuação violenta e repressiva. (…) Já é de longo prazo que as intervenções policiais não só deixam marcas, mas podem levar à morte" (idem, p. 93). Esses apontamentos reverberam a diferença de perspectivas vivenciadas por sujeitos brancos e não-brancos no tocante à relação com o Estado e sua polícia. Neste sentido, tal quadro também se relaciona, por exemplo, com o contraste de experiências expresso pela militância negra, citada no primeiro capítulo, que para tensionar a narrativa do golpe, criou slogans que visavam chamar a atenção para o estado de exceção em que a população negra vive, nunca efetivamente beneficiada pela ideia de "Estado democrático de direito".

A violência policial não fere apenas quando atinge o grau de letalidade mas incide num cotidiano de abusos, maus-tratos e humilhações que os brancos desconhecem – pelo menos enquanto experiência de corpo. Sueli Carneiro faz menção à pesquisa de Lúcio Ronaldo Pereira Ribeiro para demonstrar como este protocolo atua seletivamente sobre os corpos negros desde os tempos do império. "A polícia é que faz o enquadramento inicial, assim é o que ficava com grande poder nas mãos: o poder de restringir, no cotidiano, a liberdade da pessoa", afirma Ribeiro. A constância com que as abordagens e violências eram praticadas, ainda naquela época, fazia com que a população negra convivesse permanentemente com o medo de se tornar alvo de abusos. "Havia uma crescente expectativa de vulnerabilidade em face da polícia, pois que sabiam que sempre poderiam – e a probabilidade é de que o seriam – ser abordadas pela polícia devido às suas características que a faziam compor um tipo suspeito e perigoso." (RIBEIRO, 2000, apud CARNEIRO, 2005, p. 90).

Silvia Ramos e Leonarda Musumeci constatam uma realidade inalterada ao pesquisar a rotina de abordagens policiais nos dias de hoje no Rio de Janeiro. Seus dados mostram, por exemplo, que mais da metade (55%) das pessoas autoclassificadas como pretas com entre 15 e 24 anos afirmaram ter sofrido revista corporal durante abordagens policiais, índice que é quase o dobro do observado entre brancos. As autoras classificam as revistas como um procedimento associado à suspeição e considerado em si mesmo humilhante. Segundo elas, os policiais demonstram maior pudor em revistar os sujeitos brancos. Além disso, a probabilidade de se sofrer ameaça, intimidação, coação e violência física ou psicológica é maior para os jovens, para os negros e para os pobres. Outro consenso apontado pelas entrevistas que fizeram diz respeito à localização da favela como "alvo da máxima suspeição" e da "máxima 'licença'" para quebrar regras e desrespeitar direitos civis. "A frase ouvida de um oficial da PMERJ – 'no morro, todos são suspeitos' – resume bem o peso do território (e de suas marcas sociais) na lógica seletiva da polícia, fazendo eco à convicção dos cariocas de que esse é o segmento mais fortemente discriminado pela sociedade e pela ação policial" (RAMOS; MUSUMECI, 2004, p. 14).

Outro aspecto constatado pela pesquisa diz respeito à percepção pelos policiais de jovens de bairros e comunidades pobres como traficantes ou assaltantes, como potenciais bandidos, logo "merecedores" de tratamento intimidatório, humilhante e violento. Segundo as autoras, entre os relatos coletados junto a jovens negros, muitos deles moradores de bairros pobres ou favelas, "prevaleceram histórias de abordagem com "esculacho" – gíria para humilhação, violência e agressão verbal". (idem, p. 15). Para Ramos e Musumeci,

> isso aponta para a necessidade de se reconhecer explicitamente a existência de um problema na relação entre juventude e polícia – problema decerto mais grave quando se trata de jovens negros de comunidades carentes, mas com um impacto considerável nas experiências e/ou percepções de todos os jovens, independentemente de raça ou de classe social. A política de "guerra às drogas" adotada nas últimas décadas, concentrando-se na ponta do consumo e do tráfico varejista, seguramente contribuiu para a "demonização" policial dos jovens e para a conseqüente "satanização" da polícia pela juventude carioca dos mais variados segmentos sociais. (RAMOS; MUSUMECI, 2004, p. 14).

No que diz respeito aos abusos sofridos por jovens brancos, as autoras afirmam que os relatos apontam para tentativas de extorsão, geralmente ligadas à apreensão de pequenas quantidades de droga. Os jovens são ameaçados de condução à delegacia caso não aceitem o suborno exigido – mas raramente há testemunhos de violência física ou humilhações mais graves. A branquitude atua portanto para conferir condições de circulação e usufruto do espaço público sem o peso do medo de sofrer abusos pela polícia, nem o risco de ser exposto a violências arbitrárias. A constatação dessa diferença de perspectivas implica na determinação de diferentes marcos sensíveis com relação à possibilidade do tratamento recíproco que pessoas como eu recebem e podem dedicar

aos policiais. Essa chave, mais do que localizar as especificidades de meu lugar de fala em termos proibitivos ("não sofre violência policial, então não pode falar da polícia") serve para demarcar justamente a emergência de uma perspectiva particular para se abordar o problema.

Segundo Lia Vainer Schucman,

> É preciso que a branquitude, como lugar de normatividade e poder, se transforme em identidades étnico-raciais brancas onde o racismo não seja o pilar de sua sustentação. Para isto, além da psicologia e da constituição dos sujeitos como atores sociais, é preciso alterar as relações socioeconômicas, os padrões culturais e as formas de produzir e reproduzir a história brasileira. Conclui-se, assim, que as políticas públicas voltadas para a igualdade racial como as de cotas, o reconhecimento da história, do espaço e a ação do movimento negro, são essenciais para que os brancos consigam se deslocar da posição de norma e de hegemonia cultural. (SCHUCMAN, 2014, p. 92)

Passando agora a refletir sobre a forma do documentário *Por trás da linha de escudos*, é importante ressaltar que o gesto de realizar o filme, embora também propenso a pontos cegos no que diz respeito às diferentes sensibilidades resultantes da seletividade da ação policial – como demonstram as interpelações que nos foram feitas –, era também movido por intenções políticas deliberadas que fundamentavam a maneira como resolvemos nos relacionar com os policiais. Tais intenções tomavam corpo numa estratégia, experimental e inscrita na dimensão agonística, de pautar a desmilitarização da instituição a partir da instalação de um circuito, de natureza comunitária, de debates. Neste sentido, a abordagem que dedicamos às personagens, reconhecidos enquanto trabalhadores do Estado, visava localizá-los enquanto sujeitos legítimos para a interlocução – mesmo que sua atuação fosse determinada por ações de controle disciplinar e biopolítico da população.

A adoção da perspectiva agonística foi pensada enquanto meio, definido em termos democráticos, para se reivindicar a desmilitarização a partir de uma operação de tentar promover, através do ato de reconhecimento implementado pelo modo dialógico das interações do filme, uma inclusão dos próprios policiais dentro do quadro de referências dos direitos humanos. Tal inclusão representa um esforço de tentar estremecer a dicotomia que existe hoje entre as forças policiais e as políticas de direitos humanos, a fim de criar condições para se debater os problemas do militarismo e sua superação dentro de um circuito que envolva a população em geral e os próprios policiais.

A implementação dessa estratégia se materializou em interações responsáveis por atribuir ao filme uma forma específica. Uma forma em que eu apareço em cena durante as entrevistas ou conversas com os policiais, sem expressar um posicionamento crítico em relação a eles. Há vários motivos e circunstâncias para que o filme fosse produzido dessa forma. A primeira delas estava ligada à alegoria da bandeira queimada, imaginada durante a pesquisa. Passado aquele momento que chamamos de "surto", eu continuava sob uma influência ainda forte do que tinha vivido e

atribuía àquela situação imagética um enorme poder simbólico. Considerando os efeitos que tivera sobre mim, eu alimentava com ela uma relação quase mágica e passara a acreditar que ela representava efetivamente a chave para solucionar alguns dilemas do filme, que por sua vez se relacionavam à oposição entre forças contrárias. Após adiarmos em quase dois meses a filmagem em função do ocorrido durante a pesquisa, nós havíamos aberto um novo período de pré-produção. Passamos então a preparar o que seria a possibilidade de realizar a performance da queima da bandeira com um grupo de pessoas que convidamos para encená-la.

Eu chamava esse grupo de "nosso exército". Alguns eram amigos e amigas, mas havia também pessoas que eu não conhecia. Nosso critério de seleção era de que fossem representantes das populações mais vulneráveis à repressão policial. Havia negros e negras, pessoas de identificação LGBTQ+, mas também brancos e brancas. Todos eram envolvidos com movimentos sociais ou militantes de alguma causa de esquerda. A ideia era de que essas pessoas, ao empunharem os escudos estrelados para enfrentar o Choque, representassem justamente a parcela da população que precisava ser protegida, "blindada", da violência do Estado através do dispositivo de contradição jurídica que eu enxergava na performance. Ao mesmo tempo, esses seriam os corpos das pessoas que ativariam o espelhamento de reconhecimento que eu acreditava haver encontrado com a contraposição dos escudos rivais – os nossos e os do próprio batalhão de Choque – durante o confronto. Nós confeccionamos os escudos, compramos roupas com padrão militarizado e produzimos algumas bandeiras de grandes proporções para serem queimadas em cena.

A minha ideia, que já soava improvável na época mas que eu insistia em acreditar na possibilidade de sua execução, era de, na reta final das filmagens com os policiais, conseguir propor ao comandante, Coronel Ricardo, a encenação da performance dentro da própria instituição. A proposta era de confrontar o "nosso exército" a um pelotão de choque de verdade, formado por soldados e soldadas. Eu imaginava os corpos performando face a face e as pessoas se deixando levar pela força simbólica da situação. Este era um dos objetivos que eu pretendia alcançar ao longo do filme, mas durante o processo a possibilidade de encenação real da situação já se anunciava uma empreitada de difícil realização. Para nos precaver desse desfecho provável, nós confeccionamos também um tabuleiro e bonecos de xadrez que representavam os "exércitos" em suas respectivas posições de combate. O tabuleiro de xadrez foi pensado como um plano B: caso não desse para realizar a performance da bandeira com o "nosso exército" no quartel, nós poderíamos levar até lá o tabuleiro. Em qualquer um dos casos, o meu objetivo era de levar a alegoria até o Choque e confrontá-la com os policiais. Eu acreditava que a situação performática poderia ativar um interessante vetor de reflexões e conversas com eles. Se pudéssemos apresentá-los à imagem da queima da bandeira com os militantes resguardados pelos escudos azuis, teríamos espaço para fazer

provocações sobre aquela situação e, quem sabe, relacioná-la com a atividade cotidiana dos policiais. Seria uma ocasião de interpelar os soldados, a partir dos símbolos, sobre questões políticas e a própria diferença dos sujeitos implicados no confronto.

O fato é que, com esse objetivo em vista, eu passei boa parte das filmagens evitando assumir uma postura de questionamentos mais críticos com os soldados. Era uma maneira de preservar a possibilidade de vivenciar esses embates a partir da alegoria da bandeira. Esse cuidado se dava em função da natureza instável das próprias cenas num documentário como aquele. Os soldados e soldadas, assim como os oficiais e oficialas, sabiam, desde o início, que nossa equipe era formada por militantes de esquerda. Ou seja, formada pela categoria de sujeitos que eles costumam enfrentar em situações de combate. O corpo-maior tinha a informação porque nós mesmos havíamos nos apresentado enquanto tal, desde a primeira reunião[21]. Já os soldados tomaram conhecimento do fato no momento em que um deles (Rafael Peixoto) nos reconheceu como integrantes do Ocupe Estelita e nos interpelou durante uma operação que acompanhamos. Ele possivelmente fez a informação circular e rapidamente todo o batalhão passou a identificar nossa equipe como pessoas que haviam atuado no Estelita. Nessas circunstâncias, as interações com os policiais continham um fator de desestabilização elevado em função das coordenadas políticas contrárias. Uma abordagem mais marcadamente questionadora poderia criar um clima de animosidade com potencial de inviabilizar o convívio ou a colaboração entre nós. No fundo, o que eu arriscaria com entrevistas mais problematizadoras era a própria continuidade de nossa permanência na instituição. Por outro lado, o que me parecia ter a ganhar com essa possibilidade não representava muita coisa. Um embate verbal sem muita saída? O eventual constrangimento de uma das partes? A confirmação de posicionamentos já conhecidos? Pareciam situações circulares sem muita saída.

Mas, apesar de durante todo o processo de filmagem eu alimentar obstinadamente a ideia de levar a imagem da alegoria da bandeira ao Choque, o contato dos soldados e soldadas com a mesma não veio a se concretizar. Eu não senti espaço para efetuá-lo durante o processo. Em algum lugar de mim, na verdade, eu senti medo. Eu tive receio do que a imagem poderia provocar nos policiais. Isso hoje me parece descabido. Mas, na época, é como se eu ainda estivesse sob o efeito da numinosidade da imagem. Eu a via com um enorme poder de contágio. Quase como um tabu, ela

21 A autorização para filmar o batalhão foi obtida através de um ofício enviado à Secretaria de Defesa Social. Nós nos apresentamos enquanto equipe de cinema e solicitamos autorização para realizar o documentário, deixando clara a intenção de ter acesso à instituição, entrevistar os policiais e acompanhar suas operações. Para nossa surpresa, o ofício foi respondido positivamente, sem que precisássemos ter que empreender conversas mais demoradas. Depois da autorização, tivemos algumas reuniões com o Tenente-Coronel Ricardo, comandante da unidade, a fim de acertar os detalhes da filmagem. Eram conversas marcadas sempre por uma certa desconfiança da parte dele, pois nós deixamos claro desde o início que éramos de esquerda e havíamos entrado em confronto com o Choque em algumas ocasiões. Depois de alguns encontros, passei a deixar claro para ele que não tinha objetivo de fazer qualquer tipo de denúncia. Mas que o filme era um exercício de conhecimento do universo policial e suas pessoas.

me parecia perigosa e ao mesmo tempo sedutora, potencialmente desencadeadora de estados de êxtases, epifanias. Por mais que mostrar a imagem aos soldados fosse uma meta, acabou não me parecendo seguro fazê-lo. E menos ainda ativar um processo de análise da mesma com os policiais, como eu pretendia. No plano ético, era como se eu achasse que não tinha o direito de expor os policiais à dinâmica com uma imagem que me parecia capaz de desencadear investigações psíquicas potencialmente desestabilizadoras. Eu acreditava – ingenuamente, é preciso reconhecê-lo – que a alegoria poderia ser capaz de lhes revelar algo que eles não queriam necessariamente ver.

Ficou claro para mim depois que o contato com a alegoria e sua investigação está longe de poder causar nas outras pessoas o efeito disruptivo que tivera sobre mim. E, neste sentido, uma vez descartado o risco estremecedor, não ter discutido a imagem com os policiais se torna uma lacuna do que poderia ter sido um gesto importante para encerrar o ciclo daquele contato. Tanto do ponto de vista interpessoal, como também para o próprio filme. Passado o efeito de "feitiço" que a imagem exerceu sobre mim, acredito que ela poderia ter gerado boas conversas, provocado deslocamentos nos soldados, quem sabe alguma abertura a expor um pensamento crítico. A alegoria da bandeira se revelou também uma das partes mais incompreendidas do filme. Talvez até a mais insignificante, despojada de sentido ou efeito, para o público. A maioria das pessoas acha que ela não deveria nem fazer parte do documentário, de tão discrepante que elas lhes parecem em relação ao resto do material. Isso ajudou a me mostrar que o poder simbólico que eu lhe atribuía dizia respeito apenas a mim mesmo e estava bem distante de fazer reverberar algo mais forte nas pessoas que assistiam ao filme.

Posto isso, é interessante observar que eu tinha razão em pensar que ela poderia provocar deslocamentos nos policiais. Quando eu terminei de editar a primeira versão do filme, a mesma que veio depois a ser exibida em Cachoeira e Brasília, eu fui até o batalhão e mostrei o material para os oficiais, incluindo o comandante Ricardo. Foi uma sessão tensa, incômoda. Ao fim da projeção, os policiais estavam ao mesmo tempo desconfortáveis e também aliviados. Acredito que o alívio vinha do fato de o filme não trazer "denúncias" que poderiam gerar cobranças e eventualmente sanções. Esse me parece ter sido sempre o grande medo dos policiais, sua relação com imagens é tensa porque frequentemente elas são usadas como provas de condutas inadequadas, e acarretam punições. Esse medo está inscrito no imaginário deles e afeta sua relação com o ato de ser filmado ou assistir a imagens de si feitas por terceiros. Então o alívio vinha do fato de que eles se sentiram respeitados pela imagem. Mas ao mesmo tempo, estavam desconfortáveis porque o filme não era exatamente um institucional da polícia, como interpretou o crítico Zanin e como alguns dos policiais talvez esperavam que fosse. A narrativa continha posicionamentos que os incomodavam e talvez o maior fator de desconforto tenha sido justamente a alegoria com a bandeira e os escudos

estrelados. Eles se sentiam profundamente ofendidos com a queima da bandeira e com o fato de os manifestantes usarem o escudo celeste.

Para eles, era como uma apropriação indevida. Um gesto que, em si só, era tido como um ato de subversão no limite do aceitável. Os símbolos pátrios pareciam pertencer a eles através de uma espécie de monopólio do bem, do certo e da virtude. E nós, manifestantes, baderneiros, éramos a antítese do que os símbolos representavam. Nós éramos o avesso da ordem, a desordem em estado puro. O avesso do governo, um desgoverno total, a anarquia. Como então ousávamos ostentar os escudos? Sacrilégio, profanação, havia algo de subversivo para eles no gesto. O debate durou cerca de uma hora, mas num tom de reflexividade e partilha de opiniões. Todos os cerca de seis oficiais e uma oficiala presentes se pronunciaram um a um e expressaram suas impressões do filme, que iam do reconhecimento do respeito ao incômodo com os símbolos. Em dado momento, o major Noronha, subcomandante do Choque e também importante interlocutor para a realização do documentário, disse que achava que com os símbolos nós queríamos dizer que também havia "ordem" em nós. A fala dele sinalizava para mim que o monopólio da representação do bem estava arranhado. Quem sabe com um pouco mais de tempo nós poderíamos também estremecer o monopólio do mal, atribuído a nós.

Fotografias 57 a 60 – O "nosso exército" durante a performance.

Fonte: Símio Filmes.

Um segundo aspecto que me levou a evitar confrontar verbalmente o discurso dos policiais durante as entrevistas está ligado a um reconhecimento de minha condição de classe e cor, que aparecia como um impeditivo – talvez equivocado, mas disponível a mim naquele momento – de contestar as escolhas que levaram cada uma daquelas pessoas a se tornarem soldados e soldadas da Polícia Militar. Embora a serviço de uma força repressora que atua na manutenção da desigualdade social e econômica, agindo em favor da proteção de interesses das camadas dominantes, a maioria das pessoas que integram a instituição tem origem em classes sociais menos favorecidas. Muitos são, inclusive, negros ou negras, pessoas oriundas da periferia e que encontraram na carreira policial uma forma de assegurar condições (ao menos materiais) de vida mais estáveis. Não se trata de vê-las como vítimas, são sujeitos cujo trabalho é vetor de opressão às camadas vulneráveis. Mas são também pessoas que terminaram por se constituir trabalhadores e trabalhadoras em função do espectro de oportunidades disponíveis a sua condição de classe, aderindo com mais ou menos identificação à ideologia da corporação.

Um homem branco de classe média como eu, dificilmente é levado a ingressar naquele efetivo. Algo que eu, por exemplo, pessoalmente jamais precisei ventilar enquanto possibilidade profissional. Da mesma forma, também me foi dada por exemplo a escolha de não servir o Exército. No dia do alistamento militar, enquanto centenas de jovens – a maioria preta ou parda – que se renderam à junta militar na mesma hora que eu ansiavam pela chance de servir, como uma forma de ter trabalho e, quem sabe, seguir carreira nas Forças Armadas, eu só pensava em obter a dispensa para ingressar na faculdade – pública, vale lembrar. O abismo de oportunidades que nos separava vinha de muito antes, do tipo de escola em que estudamos, do bairro em que crescemos, da condição material das famílias, do modo de reconhecimento que obtíamos por nossas ações, das possibilidades de inscrição que nossos respectivos corpos encontravam no mundo social. É bem provável que muitos dos jovens que desejavam ali servir o Exército – e dos tantos outros que continuam encontrando nisso uma das poucas opções de trabalho dentro de uma vida de oportunidades altamente restritivas – tenham sofrido na pele com a violência policial, com a violência do Estado. Mas nem por isso deixaram de vislumbrar no espaço uma alternativa para assegurar seu ganha pão. É, para mim, difícil não pensar o mesmo das pessoas que optaram pela carreira na Polícia Militar.

Nenhum amigo meu de escola ou vizinho de bairro se tornou policial militar. Nenhum dos rapazes que cresceram no mesmo meio social que eu ou meus familiares em geral precisou aderir a essa carreira. Na verdade, assim como eu, nenhum deles precisou sequer considerar tal caminho. Aqueles que eventualmente optaram por uma carreira policial o fizeram na Polícia Federal ou na Polícia Civil, muitas vezes na condição de delegados, carreiras onde a remuneração é

substancialmente maior e a periculosidade, sensivelmente reduzida. A profissão de policial militar não pode ser vista como uma "escolha" livre e deliberada, mas como um caminho oferecido pelas normas sociais que administram seletivamente as oportunidades conferidas a sujeitos pertencentes a classes socais e raças distintas. Durante a filmagem, eu tinha dificuldade de dirigir questionamentos críticos por considerar esse quadro de referências e me sentir numa situação de desigualdade em relação a eles para poder interpelar os policiais questionando suas escolhas.

Ao me aproximar dos soldados, eu era instado a lidar com um duplo fator de privilégio. Pois ao mesmo tempo em que não sofro com a violência policial, eu tampouco sou obrigado a desempenhá-la. E eu entendo que há uma violência em praticá-la que se volta também sobre quem o faz. Muitos podem até sentir prazer nisso, é inegável. Mas trata-se de um exercício que deixa marcas, também machuca. Embora eu reconheça que existem pessoas vocacionadas para a profissão de policial, sujeitos que encontram ali uma resposta a suas inquietações existenciais, eu não posso deixar de considerar que a maioria das pessoas que ingressam no efetivo é também condicionada por uma coerção social que restringe suas oportunidades de trabalho. A soldada Talita fala sobre isso em seu depoimento para o filme. Mulher negra, ela era funcionária terceirizada de um banco e vivia sob o risco iminente de demissão. Nunca havia pensado em ser policial militar, mas viu no concurso uma oportunidade de ingressar numa carreira estável. Quando eu pergunto a ela se o treinamento para ingressar nas fileiras do Choque contribui para o endurecimento da pessoa, ela responde que acha que o curso atua para "moldar" a pessoa ao que o batalhão exige. O endurecimento é uma marca social que a polícia imprime em seu corpo, a fim de adequá-lo à gestão da violência sobre outros corpos. O major Noronha, após a aula de yoga, também fala a respeito das questões de oportunidades:

> Quem aqui quando era estudante, secundarista… Eu participei de passeata na Conde da Boa Vista ali contra aumento de passagem de ônibus. Eu era estudante, andava com um passe no bolso e tal. Tudo isso a gente fez. Filho de uma família humilde, né? Tudo isso… Mas a partir do momento que você se predispõe, você se prepara, você faz um concurso, né? Você tem um compromisso, você recebe um treinamento, você principalmente gosta de estar nesta unidade, porque é uma unidade importante para todos nós, a gente tem que cumprir nossa missão.

Contrariamente a uma interpretação dominante, expressa por exemplo na fala de Eva Duarte durante o CachoeiraDoc, que viu na yoga um gesto de redenção dos soldados, a aula de yoga foi pensada como um exercício de aproximação. Era muito difícil acessar a subjetividade dos soldados e soldadas. O corpo militarizado não dá brechas, não se fragiliza, não se deixa tocar. Como eu afirmo na locução em Off que agora acompanha o corte revisado do filme, "toda vez que eu tentava me dirigir à pessoa, quem respondia era o soldado". E as respostas apontavam sempre para a norma, a lei, a missão. Era uma retórica defensiva que impedia que eles se colocassem enquanto sujeitos

autônomos, com vontades próprias, desejos, dúvidas, inseguranças. O militarismo não admite vulnerabilidade. Da mesma forma que a armadura protege o corpo, a palavra protege o espírito. Torna-o impermeável. Como fazer para acessar a subjetividade daquelas pessoas, escavar os sentimentos que elas nutriam por detrás das máscaras?

Havia, certamente um limite a esse acesso. Contrariamente, por exemplo, a Rithy Pahn em *S21*, que mobiliza agentes da repressão mais de 20 anos após os eventos e alcança algumas expressões de sentimentos de angústia e contradições, eu estava filmando pessoas em pleno exercício de suas funções. E ainda mais, dentro da corporação em que elas atuavam, com todo o protocolo de normas que condicionam seu alinhamento à esfera institucional em que estão inscritas. Elas estavam falando de suas vidas, seu trabalho, localizando não só o meio que se torna provedor de sua existência material, como também dá sentido simbólico a sua identificação como sujeito. A instalação de cenas nesse espaço impunha uma série de restrições às possibilidades de fala, de interação, de emoção. Eu estava sendo ingênuo ao buscar uma fragilização dos soldados e soldadas justamente no espaço onde eles precisam afirmar sua adesão a um trabalho onde uma das virtudes é a fidelidade?

Dilemas como este me atormentaram durante a feitura e também a revisão do filme. A questão era saber o limite do documentário, até onde ele podia ir no contato com aquelas pessoas e em sua busca por ativar uma cena de reconhecimento. A yoga, enquanto dispositivo de aproximação, era uma das ferramentas que eu tinha à mão para tentar desarmar o corpo e a palavra dos policiais. Durante a filmagem, eu havia participado de algumas dinâmicas coletivas de treinamento, como a roda de gás lacrimogênio. Propus a eles que, já que tínhamos entrado em seu mundo, eles também se dispusessem a participar de uma atividade corporal conduzida por nós. Não era uma articulação fácil, mas eu aleguei uma certa reciprocidade no gesto e chamei atenção para o fato de que o Exército indiano havia introduzido a prática do "Suryanamaskar" (saudação ao sol) como método de treinamento, eficaz no controle emocional. João Vale, amigo meu e militante do Ocupe Estelita que eu havia filmado no momento em que recebe um jato de spray de pimenta no rosto, instantes antes de eu fixar a câmera diante do paredão de escudos/espelhos do Choque, é professor de yoga e me parecia naturalmente a pessoa mais indicada para participar daquele momento.

A aula de yoga transcorreu sem dificuldades. Alguns policiais reconheceram na prática elementos análogos aos vivenciados em alguns treinamentos. Ao final do exercício, fizemos uma roda de conversa. Em alguns momentos, o diálogo caminhou para um discurso que defendia que "somos todos iguais". Esse sentimento tinha sua razão de ser naquele momento, mas era incompatível com minha visão em termos políticos. A presunção de igualdade não pode servir para

anular as diferenças políticas e muito menos para apaziguar os conflitos sociais ou erradicar as tensões que surgem, justamente, das desigualdades. Logo, trechos em que opiniões como esta eram emitidas não entraram na edição. Em outros momentos, porém, a conversa parecia sublinhar os efeitos de fragilização que me interessavam. Momento sintomático é quando o soldado Rafael Peixoto, aquele que vinha se mostrando o mais "durão" ao longo das filmagens, o mais alinhado à doutrina militar, acaba se emocionando e precisa segurar as lágrimas para não chorar ao falar de seu avô, que tem como uma referência paterna.

Trata-se de um momento em que ele está falando de sua vocação militarista, inspirada pelo avô. Podemos pensar que a situação não diz respeito propriamente a um momento de vulnerabilização, pois em sua semântica, as palavras reforçam e reafirmam a doutrina. A emoção que o testemunho transpõe, no entanto, é o avesso do que é preconizado pela instituição militar. É expressão da fragilidade que habita o corpo embrutecido e que insiste em revelar sua capacidade de sentir, não obstante todas as camadas repressivas impostas à manifestação de sua subjetividade. Enquanto homem para quem o choro é fácil e motivo de vergonha, eu enxergo na possibilidade de um soldado chorar diante de seus colegas de farda e dentro da instituição militar a que pertence um acontecimento de magnitude significativa. Não o fosse, Peixoto não faria esforço para conter as lágrimas, se recompor e dar continuidade a seu testemunho.

João Paulo Fernandes Soares et al observam que o conceito de masculinidade não segue uma essencialização e admite a pluralidade de possibilidades de manifestação numa determinada cultura. No entanto, e paralelamente, "há a construção de masculinidades que serão instituídas e privilegiadas pelas normas de gênero e sexualidade vigentes, através de contínuos processos de normalização[4] dos corpos e condutas". O "mosaico de significados" de gêneros e masculinidades vão das masculinidades hegemônicas viris às masculinidades abjetas. Os sujeitos que se aproximam dos modelos hegemônicos idealizados e normalizado "gozam de processos privilegiados de apropriação de poder e inúmeros oportunidades na cultura", ao passo que aqueles que fissuram em suas condutas tais modelos "experimentam inúmeras violências físicas e simbólicas, que tem como objetivo adequá-los aos ideários hegemônicos" (SOARES et al, 2016, p. 1154). Os autores afirmam ainda que o choro é imputado às meninas e mulheres na cultura brasileira e "negado" aos homens, que deverão aprender a suprimi-lo e a resguardá-lo ao espaço privado, evitando demonstrar fragilidade que pode ser associada a ideias de "despreparados" e "descontrolados".

> Essas produções discursivas remontam à essencialização dos corpos, dos gêneros e das masculinidades, em que há algo de viril nos homens que faltaria ou seria atenuado nas mulheres, para as quais seriam permitidas a exposição das emoções, a "fragilidade" e "docilidade" nos gestos e condutas, e o choro, como forma de negociação com a realidade social. Dessa forma, a choro dissidente apresenta-se como distanciamento do ideal regulatório das masculinidades hegemônicas viris e representa para os homens uma

> perigosa aproximação à associação com os signi cados culturalmente normatizados como sendo expressões de feminilidade. (SOARES et al, 2016, p. 1155).

O "choro dissidente" dentro do quartel, em meio a uma conversa com "estranhos" ou "adversários" que se aproximaram, vindo de um corpo de performance masculina hegemônica e viril era uma situação que me marcava. Acredito que só nos foi possível chegar a ela através do processo de aproximação que empreendemos e do destensionamento corporal trazido pela yoga. Trazer à tona a fragilidade que torna o soldado capaz de chorar e inscrevê-la num ambiente disciplinar pode ser visto como um indício, discreto, da viabilidade de pensar no cinema como uma tecnologia social capaz de ativar ou reativar zonas de sensibilidade compartilhada. Quando, apesar de todo o aparato repressivo, o homem militarizado chora, ele talvez esteja dando a ver uma centelha da vulnerabilidade capaz de reverter a emoção em empatia. Ao menos, num plano simbólico. Quem sabe ele esteja demonstrando – mesmo sem querer, mesmo apesar de si – que existe algo nele capaz de reverberar o posicionamento de outro policial que participou da yoga conosco, o soldado Adelino.

Muito mais introspectivo do que Peixoto, Adelino esteve em boa parte das operações que acompanhamos do batalhão de Choque. Ele, no entanto, não se aproximou de nós, ou não deu muita abertura para que o fizéssemos. Depois da yoga, ele parece ter se sentido mais à vontade para falar. E, para minha surpresa, expressou uma fala crítica ao militarismo – algo que foi levado a fazer possivelmente em reação aos posicionamentos de Peixoto. Não chegou a ser uma defesa da desmilitarização. Ele revelou um posicionamento um tanto ambíguo, mas em que parecia elaborar o reconhecimento de inadequações entre a forma militar e as especificidades da atividade policial no trato com a população civil. Assim como a emoção de Peixoto, a fala de Adelino soou como uma resposta inesperada. O debate sobre a desmilitarização era sempre rechaçado nas conversas com os policiais, seja em *on* ou em *off*. E a articulação de uma posição crítica ao militarismo dentro da própria unidade e diante da presença do subcomandante do batalhão me pareceu uma resposta de Adelino à interpelação provocada por nossa presença, dando vazão a um sentimento que talvez não encontrasse espaço para fazer reverberar em situações cotidianas de trabalho.

Todas as vezes que eu pensava no filme como um gesto de desmilitarização, eu concebia o posicionamento como uma modulação constituinte de sua própria forma. Não se tratava de abordar a questão discursivamente, de tentar reunir argumentos que justificassem, no plano racional, uma política voltada para contemplar essa ação. A perspectiva da desmilitarização, ao meu ver, era consubstancial à experiência de um contato que se traduzisse em gestos de deslocamentos. É bem verdade que chega a ser desproporcional a correlação entre as forças. O investimento que eu faço no filme de me dispor a acolher a doutrina militar, experimentá-la em meu próprio corpo, é

exponencialmente maior do que as tímidas respostas que o documentário obtém dos soldados e soldadas. Mas poderia ser de outra forma? Que recursos argumentativos poderiam se oferecer ao debate para defender a ideia de desmilitarização diante de corpos moldados pela doutrina? Da mesma forma, seria mesmo o corpo capaz de ativar alguma linha dissonante ao paradigma militar?

Mesmo que reconheçamos os frágeis elementos despertados pela yoga como indicadores de respostas plausíveis a essa demanda, eles ainda assim devem ser vistos como sinais da insuficiência do filme como protocolo de reversão de um estado das coisas. No fundo, há no gesto do filme um desejo de tocar os corpos militarizados com vistas à possibilidade de levá-los a se deixar atravessar por uma perspectiva de desnaturalização das condições com que são levados a experimentar seu próprio ofício e encarar seu efeito no mundo em sua volta. Mas trata-se de um gesto que atua no plano do sensível, que não se encerra no próprio processo de feitura do filme, assim como não pode ter a pretensão de atuar de forma isolada, mas precisa se alinhar a outras práticas sociais que desenvolvam trabalhos no mesmo sentido. E, para todos os efeitos, é um gesto que se impõe como limite uma atitude de não pretender impor sua própria verdade sobre os outros, o que significaria talvez agir em termos militarizados, "fazer com que o inimigo faça a nossa vontade", como afirma Clausewitz a respeito do propósito de uma guerra.

A revisão da montagem do filme busca preservar este estatuto. Um dos motivos que levou à revisão foi enxergar a importância de deixar mais claro nosso posicionamento frente à polícia, a compreensão de sua função social, algo que me parecia implícito na versão anterior mas que, justamente por não estar explícito, dava margem a interpretações as mais diversas. Ao ponto de, no meio dos extremismos suscitados pela situação de polarização do cenário político brasileiro, eu ter percebido sinais, manifestos em posts de formadores de opinião da nova direita nas redes sociais, de um movimento de capturar o filme a fim de configurá-lo como expressão do gesto de um militante de esquerda que reconhecia a legitimidade da instituição policial militarizada. Tal possibilidade fez com que eu passasse a temer pela circulação do documentário sem minha presença nos debates. Como seria o trânsito do filme nos cinemas, em sua versão anterior, sem uma tomada de posição mais claramente demarcada na narrativa? Ele se prestaria a interpretações que enalteceriam a Polícia Militar?

Essa hipótese ia na contramão das intenções políticas do documentário. Durante a revisão, eu mantive uma das linhas-mestras que balizou a filmagem e montagem da primeira versão: a ideia de que precisávamos fazer uma obra passível de ser assistida junto aos policiais. Ou seja, um filme que os pudesse interpelar, constituindo-os em alguma medida como espectadores de suas próprias experiências, sujeitos reconhecidos como pertencentes à esfera do comum, cuja voz, vida e visão de mundo importam. A ideia de fazer um filme que possamos ver com os personagens que atuam nele

pode parecer trivial, mas ela sinaliza para um marco referencial importante para este tipo de obra, se considerarmos a dimensão agonística e comunitária. Documentários em situação de adversidade, como já sinalizamos, muitas vezes ocultam de suas personagens o posicionamento antagônico de seus realizadores. Em muitos casos, é a única forma de tornar o processo convidativo às pessoas que participam do filme e que, se não fosse assim, talvez não topassem participar.

Mas o que acontece muitas vezes, durante a montagem, é que os realizadores precisam quebrar o pacto de confiança estabelecido na hora da filmagem. Eles se veem impelidos a criar associações de imagens que suscitam sentidos contrários aos que pareciam cultivados durante a cena. Os sujeitos filmados podem passar a se sentir traídos e, de alguma forma, expulsos do filme. Por este motivo, muitos documentários acabam sendo exibidos sem a devolutiva a pessoas que participaram dele. A dimensão do comum é em parte rompida porque, durante a montagem, o atravessamento de sentidos que garantem o posicionamento do autor o coloca numa rota de colisão com o personagem – algo que ele não conseguiu assumir durante a filmagem. O documentário passa a apresentar posicionamentos ou possibilidades de interpretação que soam contrários aos próprios personagens, que podem a ter a impressão de ter caído numa armadilha.

Ao me preocupar com esse arranjo durante a feitura e montagem de *Por trás da linha de escudos*, e agora refletir sobre ele, eu não estou querendo advogar por uma fórmula prescritiva de como deva se dar o pacto e a montagem de um documentário que conjugue situações de adversidade. Todo filme é uma experiência própria e deve encontrar as condições de sua realização dentro das possibilidades e limites oferecidas a cada sujeito, em cada momento. Quando nos dispusemos a filmar o batalhão de Choque, essas preocupações se inscreviam no meu horizonte como uma experiência de pensar as questões da militarização como algo que deveria implicar e interpelar os próprios policiais militares para o debate. Essa agência adquire conotações comunitárias e agonísticas porque não os rechaça enquanto corpos inimigos que não podem participar do comum – algo que pode ser compreendido como um efeito congênito da própria instituição policial militar. Tratava-se, portanto, da construção de um interlocução *apesar* da restrição imposta pela corporação. Um diálogo, talvez, impossível em si e também contraditório. Mas que ali, eu e a equipe nos dispusemos a empreender. Se eu traísse a confiança dos policiais durante a montagem do filme, se eu buscasse articular posicionamentos que atentassem frontalmente contra eles, dentro de um horizonte distante do que havíamos sido capaz de pactuar durante a filmagem, era possível que eles se sentissem traídos e rejeitassem o documentário. E isso representaria uma espécie de fracasso do gesto motor da obra.

Preservar os policiais na esfera do comum: é como se essa perspectiva subvertesse o coração mesmo do militarismo pois, em sua reciprocidade, a doutrina militar tem o efeito de transformar os

próprios policiais em inimigos da população. Isso ocorre como um movimento reverso, espelhado, da prática de produção de inimigos. Ao atribuir a uma parte significativa da população o estatuto de inimiga, torna-se inevitável que os soldados sejam também vistos como inimigos pelas pessoas que combatem. Basta olhar os números de confiabilidade da Polícia Militar e os índices de prestígio de que a corporação goza junto à população, principalmente a mais empobrecida e moradora das periferias urbanas. De acordo uma pesquisa citada por Fernanda Mena, 70% da população do país não confia na instituição e 63% se declaram insatisfeitos com sua atuação. "O medo diante da polícia também é registrado em cifras: um terço da população teme sofrer violência policial, e índice semelhante receia ser vítima de extorsão pela polícia." (MENA, 2015, p. 29). Esses números são reflexo da cultura de violência e extermínio, determinada pela disseminação de práticas abusivas. Incluir o policial militar nessa reflexão significa implicá-lo como sujeito que pode refletir sobre o lugar que deseja continuar ocupando na organização social.

A ideia de não excluir o policial da esfera de debate da *polis*, habilitando-o enquanto sujeito relevante à participação política, surge como uma tentativa de mobilizar os fundamentos do agonismo para que não hajam, em nenhuma das partes, inimigos a serem excluídos, mas adversários com diferenças que podem, apesar delas, construir algo comum. O gesto acaba levando a pensar sobre os limites da democracia em lidar com práticas não-democráticas. Mas a desmilitarização da polícia, como já sinalizado, não se efetua sem a desmilitarização dos corpos, do Estado, das relações sociais. É claro que não se trata de transformação passível de ser resolvida através de um filme ou um ato isolado, mas que exige um esforço conjunto de amplos setores da sociedade – o que incluí, necessariamente, os próprios policiais. Se o avanço da pauta da desmilitarização exige o envolvimento da sociedade como um todo, é porque os fundamentos do autoritarismo e do punitivismo estão incrustados no imaginário social e nas ações e representações de diversas instituições. Fernanda Mena reforça a ideia de que o princípio de "vidas matáveis" não é exclusiva da polícia. Ela cita uma pesquisa na qual o delegado Orlando Zaccone avaliou cerca de 300 processos de óbitos em intervenções policiais, chegando à conclusão de que 99% dos autos foram arquivados pelo Ministério Público em menos de três anos. Mena aponta que "a condição de vida de quem morreu, o local onde se deram os fatos ou a existência ou não de antecedentes criminais" eram suficientes para que o Judiciário tratasse a morte como legítima e arquivasse o caso. A autora convoca uma fala do delegado para problematizar a situação: "Como vamos reformar as polícias, se a ideia de que o criminoso é matável não é só dela, mas do promotor, do jornalista e da sociedade como um todo?" (ZACCONE, apud MENA, 2015, p. 40).

Para Maria Lúcia Karam, concentrar-se em propostas de mera reestruturação das polícias e silenciar sobre o proibicionismo e sua política de "guerra às drogas" significa deixar intocado "o

principal motor da militarização das atividades policiais e da violência necessariamente gerada nessa militarizada atuação". Segundo a autora, o debate sobre a liberação das drogas e efetivação dos direitos humanos é consubstancial a qualquer reflexão sobre a desmilitarização. Em termos legislativos, a principal proposta hoje existente sobre a desmilitarização está contida na Proposta de Emenda Constitucional número 51 (PEC 51), de autoria do senador Lindbergh Farias, que contou com a contribuição de sociólogos como Luiz Eduardo Soares em sua formulação. O texto prevê a mudança do regime disciplinar, reorganizando as forças policiais para que atuem conjuntamente no policiamento ostensivo e investigação de crimes. Confere também autonomia aos Estados no que diz respeito à gestão da organização da polícia. Segundo Luiz Eduardo Soares, no entanto, as chances de viabilização da proposta são reduzidas. "Somente uma ampla mobilização da sociedade seria capaz de pressionar os políticos, em Brasília, e conduzi-los a uma direção democrática. Estamos distantes dessa hipotética realidade." (SOARES, 2015, p. 72). O autor é também enfático na exigência de que nós, militantes de direitos humanos, precisamos sair do "gueto em que nos encontramos" a fim de dialogar com outros setores da sociedade para viabilizar a reforma da polícia (idem, p. 68).

Para Marielle Franco, a luta pela desmilitarização da PM, "com desvinculação da polícia das forças armadas, fim do estatuto militar, concessão de direitos civis e políticos aos servidores da segurança pública, como o direito à sindicalização dos policiais, e construção de um novo modelo de polícia de caráter civil" é necessária e urgente. Mas não suficiente. Precisa vir acompanhada de outros marcos legais e normativos que redefinam a política de segurança pública. Torna-se também "estratégico construir um 'bom senso' de que a ocupação do espaço público, a elevação da convivência com a diversidade, a garantia de cidades com mais direitos em todos os aspectos, são elementos centrais na garantia da segurança". Onde:

> Questões fundamentais na garantia da vida, para programas que apostam na juventude e que possam quebrar o quadro mórbido de mortes crescentes da juventude negra em todo o país. Não é o poder armado, violento e bélico do Estado que assegura bases do reforço da segurança, muito pelo contrário, só serve para ampliar a repressão e a dominação de classe. Trata-se principalmente da garantia dos direitos sociais, políticos, econômicos e humanos em todos os aspectos. A desmilitarização da polícia, ainda que não resolva todos esses desafios, é um passo fundamental para que se possa avançar rumo às mudanças tão necessárias, para o Rio de Janeiro e para todo o Brasil. (FRANCO, 2014, p. 122)

O militarismo é, para o policial militar, um estado natural das coisas resultante de uma série de incentivos sociais e institucionais. A desnaturalização desta condição depende de um movimento de reversão ampla de um modo de se pensar e viver a experiência social. A doutrina está entranhada no corpo dos soldados, que são ensinados a não procurar outros repertórios para pensar além do horizonte de atuação que lhes é imposto. O documentário *Por trás da linha de escudos* é um experimento que tenta introduzir, no plano estético, a partir do cinema, elementos dissensuais que

visam a tensionar a normatividade da produção de afetos nos corpos dos policiais, operando deslocamentos de percepções e condutas. O trunfo da primeira versão do filme era ter conseguido uma escritura de significados e sensações que, embora incomodasse os policiais em vários aspectos, não chegava a ser algo que lhes causava repulsa. Os oficiais que assistiram ao documentário, embora insatisfeitos por esperarem uma inscrição institucional que pudesse servir de propaganda para suas ações, se sentiam respeitados. Tal perspectiva abria margem para que o documentário fosse usado como um instrumento de aproximação e interlocução, podendo fomentar debates de diversas naturezas.

A segunda versão do filme, sobre a qual eu e o montador Ernesto de Carvalho estamos trabalhando atualmente, segue a mesma linha de buscar assegurar a permanência do policial enquanto espectador e sujeito. Nenhuma sequência foi retirada, mas algumas sofreram ajustes de tempos e seleção de planos. Adicionamos também uma sequência que estava ausente antes, do jogo de futebol. Depois de ensaiarmos várias formas de abordagem, conseguimos chegar ao que nos parece o conteúdo adequado a preencher as locuções. Com o conteúdo dos *offs* praticamente fechados, Ernesto, que passou a dividir comigo também o roteiro do filme em função de um trabalho de montagem que transcendia a simples articulação de imagens, teve a ideia que parecia refletir de maneira mais efetiva a forma que vinha sendo construída para o documentário desde o início: as locuções deixaram de ser textos informativos dirigidos a um interlocutor imaginário e se voltaram para os próprios policiais.

"Vocês, policiais", "Vocês, do batalhão de Choque", "Vocês, soldados e soldadas". O policial é sujeito na tela e também na interpelação que lhe dirige a locução do documentário. Este modo de incluí-los tem algo de uma chamada à responsabilidade. Ele insiste em questionamentos que visam construir uma relação humanizada, questionando pessoas que podem responder por suas ações, para além de esquivas normalmente evocadas e amparadas numa normatividade jurídica em si mesma questionável. Esta forma para a locução está também em consonância com o projeto que eu e as produtoras Lívia de Melo e Kika Latache temos amadurecido para a circulação do filme. Entendemos que, antes de pensar em circular por salas de cinema, o documentário precisa ser visto, em sessões com debates, dentro dos próprios batalhões de polícia, a começar pelo Choque. Com recursos do Funcultura para a distribuição, pensamos em formar uma equipe de facilitadores(as) que participaria dos debates comigo, fomentando questões após as exibições. Trata-se de colocar o filme em circulação como uma continuidade do gesto de realização, operando pela devolutiva, abrindo um circuito de conversas. Os resultados, incertos, desse movimento devem oferecer elementos para pensar os próximos passos da distribuição, seja em salas de cinema, cineclubes, espaços formativos

etc. Uma articulação que deve considerar, ainda, aproximação com setores da sociedade implicados pelo debate da desmilitarização.

Fotografia 61 – João Vale durante aula de yoga no Batalhão de Choque.

Fonte: Símio Filmes.

5.2 **Um "trabalho sujo"**

Em minha aproximação com a Polícia Militar, através da unidade que compõe o Batalhão de Choque, durante as etapas de pesquisa e produção de *Por trás da linha de escudos*, pude conversar com alguns policiais que pareciam ter uma compreensão intuitiva, ou empírica, do quadro de referências teóricas ligadas aos direitos humanos que evocamos neste estudo. Esses sujeitos estavam longe de experimentar satisfação plena no trabalho que desenvolviam – mas tampouco pareciam procurar alternativas de mudança. A possibilidade de eles darem a ver sentimentos contraditórios em relação ao ofício, no entanto, se dava sempre em conversas não gravadas. Toda vez que a câmera era ligada para tentar coletar impressões que tangenciassem esses sentimentos, a postura dos policiais invariavelmente se modificava para uma defesa intransigente e convicta de suas atividades. De sujeitos com dúvidas ou conflitos, eles se transformavam rapidamente em homens resolutos a professar seu fiel cumprimento do dever.

Uma das conversas informais que mais me chamou a atenção se deu com um oficial, cuja identidade preservarei em respeito a sua retração em falar sobre o assunto nos mesmos termos do depoimento em off quando da entrevista gravada. O oficial mencionou sua aproximação de uma criança em situação de rua, que costumava encontrar regularmente num sinal de trânsito pedindo esmola. Segundo o oficial, ele assistiu com pesar à degradação da condição da criança, que ao longo do tempo foi passando da situação de pedinte para a de praticante de pequenos furtos, resvalando

em seguida para o tráfico. A transformação teria se dado, na visão do policial, em função do contato com drogas e da consequente necessidade de ter mais dinheiro para sustentar o vício. O oficial refletia sobre o drama da criança/adolescente em termos de um problema social com o qual o governo não sabia lidar. Ele era plenamente sensível à condição de vulnerabilidade do jovem.

Aos olhos do policial, o problema foi se aprofundando à luz de uma completa negligência dos poderes públicos até se transformar num caso de polícia. Depois do fracasso de todas as instâncias do poder público em prover assistência ao adolescente, era a vez da força policial entrar em cena a fim de intervir sobre o adolescente com os recursos de que dispunha, ou seja, com a violência. Convicto de que a polícia não lida com "as causas, mas com as consequências", o oficial entendia seu papel naquele circuito de ações e tinha consciência crítica sobre a atuação do governo. Para ele, era evidente que a polícia é obrigada a "fazer o trabalho sujo do Estado". Essa compreensão alimentava nele um sentimento amargo de ver no próprio ofício um dever desagradável que, dentro de uma lógica de funcionamento da sociedade que parecia a seus olhos impossível de ser transformada, alguém tinha que acabar fazendo. E esse alguém eram os policiais, ele próprio e seus colegas de farda.

Maria Rita Kehl oferece o relato de uma experiência que sugere indícios de uma situação análoga. Ela conta que, em maio de 2006, quando uma guerra entre o Primeiro Comando da Capital (PCC) e a polícia de São Paulo espalhou violência pela periferia da cidade, resultando em centenas de mortos, ela viveu um contato com um policial que a marcou. Ela estava parada num engarrafamento, olhou para o lado e viu um policial dentro de uma viatura, também bloqueado em função do trânsito. Em meio ao clima de insegurança que se abatia na cidade, ela afirma ter pela primeira vez se solidarizado com um soldado. "Vi um servidor público humilde, desprotegido, assustado. Cumprimentou-me com um aceno conformado, como quem diz 'fazer o que, não é?'. Pensei: ele sabe que está participando de uma farsa. Uma farsa que pode lhe custar a vida." A autora passou então a imaginar a total falta de sentido da profissão. Referindo-se ao modo suspeito como a classe política, historicamente egressa das camadas dominantes, parece alimentar vínculos com o crime organizado, incluindo o PCC, Kehl sentiu como se partilhasse do sentimento que enxergou no gesto do policial. Algo de uma indignação resignada, expressa por alguém obrigado e ao mesmo tempo disposto a matar e morrer por uma farsa. "Imagino o sentimento de falta de dignidade desses que têm licença para matar os pobres, mas sabem que não podem mexer com os interesses dos ricos" (KEHL, 2015, p. 165). Apesar da possível compreensão da estrutura em que atuam, os soldados seguem firme em suas atividades, deixando-se levar pela cultura de violência da instituição que servem, à qual aderem e passam a adotar como modo de vida. Pois:

> é preciso trabalhar, tocar a vida, exercer o trabalho sujo no qual não botam fé nenhuma. É preciso encontrar suspeitos, enfrentá-los a tiros, mostrar alguns cadáveres à sociedade. Satisfazer nossa necessidade de justiça com um teatro de vingança. A esquizofrenia da condição dos policiais militares foi revelada por algumas notícias de jornal: encapuzados como bandidos, executam inocentes sem razão alguma para, a seguir, exibindo a farda, fingirem ter chegado a tempo de levar a vítima para o hospital. (KEHL, 2015, p. 165-165).

Silvia Ramos e Leonarda Musumeci também parecem identificar, na pesquisa que fizeram com policiais do Rio de Janeiro, algo parecido com a consciência de um "trabalho sujo". Elas chamam a atenção para o paradoxo expresso pelo fato de a Polícia Militar abrigar uma presença maciça de negros em seus quadros e, ainda assim, praticar discriminação racial e ser percebida como racista por boa parte da sociedade. Os policiais, afirmam as autoras, esquivam-se de qualquer questionamento desta natureza (como disse um jovem participante de seus grupos focais, "PM não tem cor, tem farda"), o que pode ser lido, segundo elas, como reflexo da lógica uniformizadora da cultura militar, ou ainda, em função da natureza "diluidora" do "padrão tradicional de relações raciais no Brasil". Tal fenômeno, no entanto, provoca um "efeito-bumerangue": ao trabalhar na prática com estereótipos, a polícia acaba aceitando "ser um operador explícito de preconceitos que a sociedade prefere disfarçar e, não questionando a validade de tal 'missão', carrega solitariamente todo o seu ônus". Além disso, surge o que os próprios policiais definem como "enxugamento de gelo": a "repetição infindável de procedimentos automáticos, naturalizados, desprovidos de qualquer inteligência (na acepção policial do termo), sabidamente inócuos e ineficazes para o controle do crime". Procedimentos tais "que apenas facultam exercícios gratuitos de subjugação, corrompendo o conceito de autoridade, gerando violência de retorno, degradando a imagem da instituição e lesando a auto-estima dos verdadeiros profissionais de polícia" (RAMOS; MUSUMECI, 2004, p 16).

Existiria portanto uma consciência do "trabalho sujo", que condena o policial a participar de uma "farsa", de ser agente de opressão a serviço de um Estado responsável por injustiças às quais precisa se sujeitar – e das quais é também perpetrador, sem que se possa voltar contra os que controlam os jogos de poder. A esquizofrenia observada por Maria Rita Kehl parece ser decorrente de dois focos de pressão antagônicos, a vocação truculenta da instituição e o freio imposto pela preconização de estatutos de cidadania. O policial acaba vivendo entre a cruz e a espada. Entre a propensão à prática de violências arbitrárias a que é instado pela cultura da instituição e os impeditivos decorrentes da normatividade imposta pelos direitos humanos, que exigem do policial que interrompa o massacre, que promova a cidadania ao invés de chacinar seus supostos inimigos. Para que o holocausto cesse, é precise que a sociedade amadureça suas relações e instituições, promova reformas profundas que sejam capazes de efetivamente distribuir direitos e promover a justiça social. Pois o choque entre os dois paradigmas, que poderíamos chamar de securitário e

agonístico, em alusão ao vocabulário evocado pela própria pesquisa, produz um estado perturbador de desequilíbrio onde um dos sintomas se torna a própria ação da Polícia Militar.

Luiz Eduardo Soares parece também enxergar um aspecto esquizofrênico nas contradições que incidem sobre a instituição. O fato de, enquanto sociedade, não termos olhado "o horror nos olhos", não termos chamado "os crimes da ditadura pelo nome", faz com que essa negligência viesse a se manifestar hoje sobretudo nas corporações policiais militares, impondo ainda mais sofrimento à população empobrecida. Segundo o autor, os novos marcos constitucionais, que preconizam atribuições de cidadania às forças policiais, foram e continuam sendo interpretados entre as instituições pelo viés da tradição autoritária. Algo que acarreta, na melhor das hipóteses, "um híbrido psicocultural que faz com que muitos profissionais tendam a oscilar entre dois eixos gravitacionais, do ponto de vista axiológico". De um lado, surge "o repertório bélico que valoriza o heroismo, a lealdade, a coragem física, o confronto". Do outro, "o código do serviço público que valoriza os direitos e o respeito à cidadania, assim como a fidelidade à Constituição e a competência na promoção de resultados compatíveis com a democracia" (SOARES, 2015, p. 58).

O reconhecimento da incidência das duas matrizes antagônicas sobre as forças policiais denota a existência de um conflito que transforma a instituição militar num território em disputa. Trata-se de uma disputa de sentidos relacionada ao propósito mesmo da corporação, que considera as funções opostas de repressão e de promoção de direitos. Por outro lado, a disputa é também sensível, diz respeito aos afetos capazes de circular no ambiente, a como eles modelam os corpos, esculpem seu comportamento, determinam sua relação com a alteridade. É preciso à sociedade engajar-se nessa disputa, principalmente os setores que defendem o paradigma humanista, pois é a eles que cabe a reversão de um quadro histórico dominantemente marcado pela função repressiva. Ao tomar partido nesta disputa pelas sensibilidades, o documentário *Por trás da linha de escudos* busca fazer estremecer o quadro afetivo arraigado na instituição. Porém não a partir da imposição da força, como o faria caso se alinhasse a uma mecânica que é a mesma atualmente responsável por modular a experiência corporal dos policiais. Ao contrário, o filme se constitui enquanto gesto de ruptura com o próprio padrão em que se sedimenta a lógica do autoritarismo e da repressão, oferecendo um território de possibilidades que expandem as coordenadas existentes, fazendo emergir um referencial afetivo condizente com as diretrizes do projeto que representa.

Para Alfred de Vigny, escritor romântico francês do século 19 que serviu o exército por muitos anos, o soldado ("o homem do soldo") é "um pobre glorioso", simultaneamente "carrasco e vítima, bode expiatório diariamente sacrificado a seu povo e para seu povo, que brinca com ele. É um mártir feroz e humilde ao mesmo tempo, que atua segundo os apontamentos do Poder e da Nação, estando os mesmos sempre em desacordo". Nos anos em que serviu as forças armadas, o

autor participou de conflitos e pôde crescer na hierarquia militar, chegando ao posto de capitão. Para ele, os exércitos modernos se organizam como entidades paralelas, separadas do resto da sociedade, o que faz dos soldados homens em inadequação com o mundo, apartados do estatuto de cidadão. O exército, escreve, é cego e mudo. "Ele bate em tudo que se coloca a sua frente. É uma coisa enorme que é silenciada e que mata, mas é também uma coisa que sofre". O serviço militar, para Vigny, assemelha-se à servidão: "ela é pesada e inflexível como a máscara de ferro do prisioneiro sem nome e atribui a todo homem de guerra um aspecto uniforme e frio" (VIGNY, 1835, p. 6-10).

Além do oficial a que fiz referência, eu também percebia em alguns soldados e soldadas do Batalhão de Choque o estado de resignação em fazer "o trabalho sujo do Estado". Muitas vezes, isso atravessava as interpretações que eles fazem do próprio lema da unidade, "sempre vencer". O "sempre vencer" é entendido em razão da localização do Choque como "a última instância" do Estado, sendo convocado a atuar em situações limites, quando não há mais espaço para negociação ou conversa. Ao entrar em campo, o batalhão de Choque aponta para o esgotamento de todas as instâncias anteriores, como se o Estado não tivesse sido capaz de resolver aquele "problema". Cabe então ao batalhão resolvê-lo de seu próprio jeito, com a violência escalonada e determinada pelos protocolos – nem sempre seguidos. Neste sentido, o "sempre vencer" aparece ligado a uma representação que coloca o Choque como solução derradeira: caso os militares falhem na missão, o que resta é o caos. Sendo o caos a condição que precisa ser impreterivelmente evitada, o Choque precisa "sempre vencer", mesmo que a missão seja inglória. Mesmo que ele tenha que fazer "o trabalho sujo do Estado", aquele que a maioria das pessoas não está disposta a fazer, mas que o policial militar, ele, entende ter que cumprir. Essa percepção pode induzir inclusive a uma revolta que potencializa a violência, leva-os a descarregar o ímpeto agressivo e mortífero sobre aqueles e aquelas identificados como inimigos.

Quando eu imaginei, durante a pesquisa, a situação performática envolvendo os escudos do Brasil, o relato do oficial que falou do "trabalho sujo" estava bastante presente. Era como se o paradoxo da bandeira incendiada e dos escudos que a protegiam obrigasse os policiais a olharem para os "inimigos" que combatem a partir dessa mesma percepção: admitindo que aquela ação representa o fracasso do Estado, o momento em que pessoas são chamadas a fazer o "trabalho sujo", a contradição de seu próprio ofício. Não se tratava, portanto, de um posicionamento estritamente meu, de um horizonte de sentidos que correspondia unicamente a meu ponto de vista sobre a função da instituição. Era algo também absorvido de dentro, reflexo de uma consciência que pesa criticamente sobre o trabalho policial e sobre eles mesmos, aspectos que pude observar a partir de interações feitas também com outros policiais. Neste sentido, ao incorporar uma perspectiva interna

ao batalhão (externa a mim) e associá-la à minha própria, o trabalho de pesquisa e realização do filme pode ser visto a partir da dimensão "antropofágica" do método cartográfico: "O cartógrafo é um verdadeiro *antropófago*: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, *transvalorado"* (ROLNIK, 2005, p. 107, grifo da autora).

A ideia de devorar e desovar algo transvalorado, transubstancializado, estava presente também em pelo menos mais um aspecto do processo do documentário. Ela diz respeito ao cruzamento de perspectivas que ensejam administração de diferentes interesses relacionados às partes envolvidas no contato entre um militante de esquerda e o batalhão policial. Como se o filme buscasse devorar o próprio interesse dos policiais em participar do processo e o devolvesse ao mundo ressignificado. Pois, no fundo, a cohabitação que se deu entre nossa equipe e os policiais revelava uma tensão entre dois projetos antagônicos que passavam a disputar também o próprio propósito do filme. Enquanto eu pensava o processo tendo a ideia da desmilitarização como fim, a maioria dos policiais parecia procurar na dinâmica da filmagem um espaço onde pudesse obter reconhecimento social, objetivo pelo qual se investiam num tipo de defesa particular de seu trabalho. A mesma consistia em reafirmar sua identidade militar: exaltar o orgulho e a nobreza do cumprimento das normas era sua forma de reivindicar uma imagem positiva da corporação perante a opinião pública.

Obviamente, as motivações e interesses que moviam cada um dos lados não se resumem a estes quadros específicos, havendo uma série de nuances que incidem sobre cada uma das partes e cada sujeito engajado no fazer documental. Ao longo da filmagem, eu fui percebendo que o processo trazia uma perspectiva que eu não vislumbrava anteriormente e que logo se estabeleceu como uma das metas possíveis a ser alcançada. Posso resumi-la como a ideia de *tentar transformar uma tecnologia de repressão numa tecnologia de resistência*, propósito que se reveste necessariamente do viés "antropofágico", pois consistia em poder se apropriar da engenharia de repressão policial a fim de empregar o conhecimento em estratégias de defesa passíveis de serem usadas em situações de enfrentamento com a própria polícia.

Para destrinchar tal mecânica, é preciso situar um pouco mais a natureza de minha presença no Batalhão de Choque e as possibilidades que me eram dadas de participar das experiências da corporação. Mariana Souto trabalha o conceito de "dispositivos de infiltração" para se referir ao modo de documentaristas que conseguem adentrar territórios adversários com vistas a investigar o espaço, os corpos e o imaginário que eles representam. A autora situa a ideia de dispositivo a partir de diversos autores e autoras (MIGLIORIN, 2005; LINS; MESQUITA, 2008; FOUCAULT, 2008) a fim de designar filmes que, através do estabelecimento de "protocolo de limitação temporal e/ou espacial", inventam um "um jogo" ou planejam um "experimento". O dispositivo de infiltração,

observado em obras como *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009) e *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), se refere a "uma estratégia de aproximação a um universo de intimidade ao qual não se teria acesso de outras formas (ou que seria demasiadamente alterado com a presença de um diretor externo àquele ambiente, uma equipe, uma parafernália de equipamentos)". Nos dois filmes analisados, a autora enxerga "um plano de inserção e entrada sorrateira em determinado universo, uma estratégia de ingresso que permite uma observação com o mínimo de impacto, que se difere enormemente de uma observação participante" (SOUTO, 2016, p. 103).

Em tais filmes, a autora aponta para a infiltração como forma de conhecer e mapear o universo abordado, notadamente em seus aspectos de intimidade, a partir do método de investigação documental expressa pelo dispositivo. Já em obras como *Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro, 2009), *Vista Mar* (R. Mércia, P. Diógenes, R. Capistrano, V. Furtado, C. Costa, H. Leão, 2009) e *Câmara escura* (Marcelo Pedroso, 2012), Souto enxerga "um desejo de infiltrar que parece quase um fim em si mesmo, pois equivale à vitória de transpassar território inimigo, parte de um movimento de guerrilha". Ainda que reconheça nestes filmes uma vontade de "observação e de conhecimento", a autora localiza sua intenção como manifestamente "bélica".

> No contexto cinematográfico brasileiro em que a maioria dos documentários se dedica à escuta atenta do outro, aproximando-se de personagens admiráveis, fazendo da relação respeitosa premissa dos filmes, os três filmes são obras que parecem nadar na contramão. Forjam-se não exatamente no *encontro*, mas no *confronto* com a alteridade social – engajados numa relação de crítica, conflito ou franco ataque, dedicam-se a tentar filmar um inimigo de classe. (SOUTO, 2018, p. 126, grifos da autora).

Pensar a minha presença, enquanto diretor-personagem, no Batalhão de Choque não deixa de reverberar a ideia de infiltração. Trata-se, porém, de uma infiltração de características um tanto ambíguas, algo que pode ser visto no consentimento de que eu gozava para estar dentro da corporação e no próprio reconhecimento, por parte dos policiais, de minha identificação política como antagônica à deles – algo ausente, por exemplo, do curta-metragem *Vista Mar* e somente em alguns momentos observável em *Um lugar ao sol*. A identificação que os policiais faziam de meus posicionamentos políticos – os quais eu fazia questão de não esconder – poderia ser vista como um elemento que eliminaria a natureza de "infiltração" de minha presença, posto que ela era consentida a partir da minha localização consciente por parte dos "alvos" da infiltração enquanto sujeito estrangeiro e antagônico. Afinal, o ato de se infiltrar sugere a penetração de um espaço por algo indesejável em função de sua natureza nociva, um algo que pode agir corrosivamente, ameaçando a estrutura. Neste sentido, a condição para que a infiltração continue existindo é que ela não seja detectada, que permaneça invisível, desempenhando sua ação de maneira dissimulada. Uma vez localizada e identificada a partir de sua capacidade de fazer o mal, a infiltração passa a ser

perseguida, torna-se objeto de esforços que visam sua eliminação. Ora, não foi o que aconteceu comigo e a equipe durante a realização de *Por trás da linha de escudos*.

Mesmo que em alguns momentos da filmagem as interações tenham sofrido estremecimentos[22], de modo geral nossa presença não chegou a ser rechaçada ao longo do processo. Mas o que poderia levar então os policiais a aceitarem de bom grado a presença de um elemento tido como antagônico no interior de sua corporação? Acredito que isso se deva ao exercício de diplomacia que exercemos para estar lá, negociando a presença em termos transparentes. Nossa atitude, não apenas minha como também do restante da equipe, em dedicar escuta e respeito aos policiais se tornava o vetor que possibilitava nossa presença e a continuidade das filmagens. O "acolhimento" que dedicávamos a eles fazia com que passassem a vislumbrar a possibilidade de se apropriar do filme para seus próprios fins, de se verem inscritos na narrativa a partir de seus interesses pessoais, criando um campo de sentidos voltados para a justificação e elogio de suas atividades – e, logo, de si próprios. É possível localizar esse desejo a partir da tensão que os policiais afirmam sentir no tratamento que lhes é desferido pela mídia.

Em muitos relatos, eles se queixavam de ser somente alvo de críticas, de só aparecerem em situações de "erros", o que contribuiria, segundo eles, para a imagem negativa de que gozam junto à população. A possibilidade de atuarem, no filme que estávamos realizando, criando performances corporais e discursivas que apresentassem uma imagem positiva da corporação aparecia portanto como uma espécie de oportunidade de redenção. Neste sentido, podemos pensar que a auto-mise en scène dos policiais no documentário era marcada por interesses de ordem pessoal – que se confundiam com os interesses da própria instituição – determinados pela possibilidade de se apresentarem ao mundo segundo uma atuação que visava obter aceitação social e conquistar a simpatia da população civil. Algo que poderia ser conquistado a partir da representação, em cena, de um ideal – expresso discursiva e corporalmente – de eficácia que atuaria para "limpar a barra" de sujeitos e de um corporação com forte desprestígio adquirido perante a opinião pública.

22 Algo que acontece, por exemplo, quando eu tento abordar o assunto da deposição de Dilma Rousseff com o comandante do Choque, Coronel Ricardo. Visivelmente incomodado e surpreendido pela abordagem de tal tema num momento de descontração (era aniversário do batalhão e os policiais estavam comemorando num campeonato de peteca), ele se esquiva da abordagem com uma fala protocolar e pede licença para sair de quadro, a pretexto de jogar uma partida de peteca. Depois desse episódio, ele passou alguns dias evitando nossa equipe e nos tratando com rispidez, algo que exigiu um esforço diplomático de minha parte a fim de retomar uma interlocução colaborativa com ele. Era também um tanto recorrente no início a demonstração de incômodo por parte de algumas tropas quanto a nossa presença para filmar o dia a dia da unidade. Num dos primeiros contatos, os policiais deliberadamente nos negaram a possibilidade de acompanhar uma revista rotineira numa unidade prisional. Foi preciso que o oficial do pelotão exercesse sua autoridade hierárquica para que os soldados e soldadas aceitassem nossa presença. Eles só concordaram que os acompanhássemos, no entanto, à condição de que filmássemos a oração que eles fariam dentro da própria viatura (um ônibus) antes de partir para a missão.

Existia, portanto, uma espécie de "maquiagem" geral dos espaços, dos corpos e das falas. Durante a filmagem, eu observava essa dinâmica com uma certa consciência, embora não pudesse pretender percebê-la por completo. Era-me impossível, por exemplo, ter acesso à série de acertos, orientações e mobilizações que eram construídas nos bastidores da unidade policial com o intuito de preparar os espíritos, corpos e espaços para o registro que faríamos deles. Eu podia, no máximo, presumir a existência dessas ações, mas não conhecê-las por completo. O fato é que eu precisava lidar com isso através de uma certa aceitação. Afinal, essa lógica é inescapável: toda imagem documental pactuada é uma negociação entre o que você quer ver e como a pessoa filmada quer ser vista. Seja uma pessoa ou uma instituição, as entidades filmadas se transformam ao serem filmadas a partir de uma agência própria, autônoma, que é conduzida pela forma como querem se mostrar ao mundo. A única maneira de evitar isso é produzindo imagens não pactuadas, não autorizadas, recorrendo por exemplo a câmeras escondidas. Como já busquei demonstrar, esse tipo de abordagem, para efeitos políticos, está relacionado ao modo securitário da imagem – e este não era o horizonte que eu estava cultivando para o filme. Pensar as relações em termos agonísticos significa aceitar e negociar com os sujeitos filmados o modo como eles querem ser vistos – qualquer que sejam suas razões, ainda que possamos discordar delas. A legitimidade de seu direito a querer ocupar a imagem de forma empoderada é a tal ponto irrevogável que ela se impõe mesmo sobre as tentativas autoritárias de realizadores(as) que queiram controlar totalmente a imagem. Ela corresponde a um atributo corporal que consegue atravessar as mais rígidas formas de domínio da mise en scène, se expressando nem que seja através de gestos mínimos de libertação.

Aceitar a auto-mise en scène de personagens que "maquiavam" a dureza da instituição e de suas atividades violentas com o propósito de torná-las mais palatáveis aos olhos da sociedade era algo que, embora incômodo para mim e problemático para os propósitos do filme, parecia fazer parte inelutável do pacto documental exigido pela dimensão agonística. Para melhor situar os termos paradoxais da dinâmica de contato em *Por trás da linha de escudos*, passo a evocar os termos usados por Bruce Albert para descrever experiências de aproximação entre antropólogos e as comunidades por eles estudadas. Um dos desafios dessa relação está na aceitação do estudioso pelas pessoas sobre cujo modo de vida pretende desenvolver um conhecimento, tendo para isso que superar a desconfiança inicial que se cria em torno de sua presença e suas intenções. O etnógrafo iniciante, explica Albert, acaba se apresentando como um "forasteiro fora do comum". Ele é insistente, empenhado, dá provas de humildade e tenacidade na vontade de aprender, resiste a provações físicas e emocionais. Com o tempo, acaba atraindo a simpatia de seus anfitriões que se deixam convencer pelas "provas de boa vontade amigável, a disponibilidade generosa dos remédios

e mercadorias desse visitante incomum". Ao cabo de um tempo de convívio marcado por muitas trocas, cria-se um vínculo entre o etnógrafo e seus "informantes". À medida em que ganham confiança, os membros da comunidade começam a avaliar a aptidão do antropólogo para servir de "intermediário", em favor deles próprios, na comunicação com o mundo exterior, ou seja, com o mundo ao qual o pesquisador pertence. Surge então uma espécie de "pacto implícito" do qual o material etnográfico resultante é ao mesmo tempo alicerce e produto.

> Ao lhe oferecerem seu saber, os anfitriões do etnógrafo aceitam a incumbência de ressocializá-lo numa forma que lhes parece mais adequada à condição humana. Contudo, para além da cumplicidade ou empatia que o estranho noviço possa ter inspirado, a transmissão visa antes de tudo, para além de sua pessoa, o mundo do qual ele jamais deixa de ser um representante, queira ele ou não. (…) De modo que os ensinamentos de nossos supostos "informantes" são dispensados por razões de ordem principalmente diplomática. Sua paciente educação se aplica, em primeiro lugar, a nos fazer passar da posição de embaixador improvisado de um universo ameaçador ao papel de tradutor benevolente, capaz de fazer ouvir nele sua alteridade e eventualmente possibilitar alianças. (ALBERT, 2016, p. 521).

Bruce Albert prossegue afirmando que o pesquisador que acredita estar "colhendo dados" está, na verdade e na melhor das hipóteses, "sendo reeducado por aqueles que aceitaram sua presença para servir de intérprete a serviço de sua causa". O "pacto implícito" que funda a possibilidade de relação entre as partes assume uma forma complexa que "implica responsabilidades muito mais sérias para o etnólogo". Na perspectiva de seus interlocutores, é como se eles aceitassem engajar-se num processo de "auto-objetivação" pelo prisma da observação etnográfica, contanto que aquilo lhes permita "adquirir ao mesmo tempo reconhecimento e cidadania no mundo opaco e virulento que se esforça por sujeitá-los". Já para o etnógrafo, trata-se de assumir "com lealdade um papel político e simbólico de *truchement*[23] às avessas", que esteja à altura da dívida de conhecimento que contraiu, sem que nem por isso tenha que abrir mão de sua "própria curiosidade intelectual", aspecto do qual depende, em grande parte, "a qualidade e a eficácia de sua mediação" (ALBERT, 2016, p. 522).

Não resta dúvida que o processo de realização de Por trás da linha de escudos guarda semelhança com a dinâmica apontada por Albert. Em meu convívio com os policiais, precisei encontrar formas de desarmar a desconfiança que a presença de nossa equipe e suas intenções suscitavam. As interações foram produzindo um reconhecimento recíproco que instituía bases de confiança. E os soldados e soldadas logo passaram a nos ver, assim como ao próprio filme, como "intermediários" passíveis de agir em seu favor na comunicação com o mundo exterior – no caso,

23 O termo se refere a homens europeus deixados em aldeias indígenas para aprender a língua e servir de intermediários nas negociações, comerciais ou diplomáticas, entre colonos e indígenas (idem). Na inversão observada por Albert, os etnógrafos seriam devolvidos a seu mundo de origem, após serem educados pelo modo de vida indígena, enquanto *truchements* dos próprios autóctones, passando a atuar segundo os interesses deles na comunicação com o mundo dos brancos.

com a sociedade de um modo geral, com o "mundo civil" do qual são, em grande medida, separados. Enquanto tal, era preciso que eu fosse "reeducado" pela própria instituição, que eu fosse atravessado, no plano sensível, pelo modo de vida dos policiais, a doutrina que seguem, sua forma de agir, pensar e sentir. Foi seguramente por isso que eles me convidaram a participar de instruções teóricas e treinamentos práticos, sendo os mesmos uma maneira de eu vivenciar e absorver os elementos que determinavam suas experiências no mundo. Como já salientei, a disposição empática fazia parte do projeto do filme, era uma maneira de atribuir reconhecimento aos policiais enquanto sujeitos. Mas quando ela coincidia com o propósito deles de me "doutrinar" para servir a fins de defesa da instituição e da doutrina militar, era preciso ligar um sinal de alerta e ter cuidado para discernir os perigos expressos pela convergência das duas perspectivas.

Esse exame delicado dificilmente não incorreria sem erros e as muitas interpretações de que o filme foi alvo me sugerem que a forma da primeira versão do filme administrou confusamente a interseção destas duas dinâmicas, levando-o a ser visto, por exemplo, como um institucional da PM. Mas foi no exercício de gerenciar esses propósitos ao mesmo tempo convergentes e contraditórios que se desenhou para mim a possibilidade de vivenciar a dinâmica de contato com os policiais a partir da tentativa de *transformar uma tecnologia de repressão numa tecnologia de resistência.* Mas como? Ora, capturando o próprio afã dos policiais em me "reeducar" segundo sua doutrina. As instruções, que se voltavam para me "sensibilizar" para o modo de vida dos policiais eram também um pequeno manual de funcionamento de suas táticas, estratégias e parâmetros operacionais para ações de repressão. Elas davam conta, além de um conjunto de normas de procedimentos, também do quadro psicológico e emotivo que atua sobre os policiais durante a ação, revelando aspectos que poderiam se reverter em conhecimentos que subsidiariam estratégias de resistência e enfrentamento às forças militares.

Neste sentido, a nossa participação e registro de instruções teóricas sobre, por exemplo, a aplicação do gás lacrimogênio forneciam informações completas sobre como é possível lidar com os agentes químicos. Os mesmos, embora tenham efeitos físicos sobre o corpo, localizam sua eficácia sobretudo na dimensão psíquica, o que leva a sua classificação enquanto "armas de efeito moral". O gás, com o estertor das explosões de granadas usadas em sua deflagração, com o ardor que provoca nos olhos e na garganta, com a sensação de asfixia que descompensa quem o inala, atua para ativar o desespero em manifestantes que, assustados com o poder desses efeitos, costumam perder o controle sobre suas ações, vendo a própria coordenação de seus movimentos enquanto grupo ameaçada. A possibilidade de compreender esse quadro emocional, a partir da própria maneira dos soldados e soldadas lidarem com o artefato bélico, me parecia sugerir a

implementação de estratégias que se configurariam como protocolos de reação que anulassem seus efeitos. Receber as instruções sobre o uso de armas como o gás, embora não nos habilitasse a seu manejo pelo simples fato de não o possuirmos, ao menos poderia nos ensinar a melhor lidar com ele, distribuindo com mais isonomia os recursos de uma luta desigual entre partes opostas determinadas também pelo contraste entre modos armados e não-armados, treinados e não-treinados, militares e civis.

A encenação de instruções e treinamentos tinha para os policiais ao menos dois propósitos. Primeiro, o de me envolver numa espécie de "conversão" para seu lado, buscando me sensibilizar para suas condições de experiência, seu modo de vida dentro do universo militar. Esse esforço de "conversão" era tão forte que um dos pontos sobre o qual mais insistiu o Coronel Ricardo, comandante do batalhão, era para que eu passasse pelo treinamento do Método Giraldi[24], hoje um dos mais difundidos entre centros de treinamento policial no Brasil. Sendo ele próprio instrutor de tiro habilitado a aplicar o método, ele fazia questão de me instruir pessoalmente e falava sobre isso a cada encontro nosso. Seu propósito era declarado: ele queria que eu vivenciasse a formação para sentir o que sente o policial militar numa situação de confronto armado. O método, segundo ele, era capaz de simular situações cotidianas de maneira a preparar o emocional do soldado para o que ele vai enfrentar nas ruas, lidando com o risco de morrer e a adrenalina envolta. Ao fim do curso, ele explicava, eu teria que me deparar com uma situação específica em que precisaria decidir se atiraria ou não sobre o "bandido".

Depois de muita insistência e evasivas minhas, eu tive que dizer categoricamente que não queria fazer o curso. Expliquei eu sabia que, no fim das contas, eu também optaria por "atirar", que eu não era diferente ou melhor que ninguém e que também reagiria desta forma se tivesse que me proteger diante de uma situação de confronto armado. Mas que meu propósito ali estava ligado ao acompanhamento dos soldados do Choque, que agem prioritariamente com armas não-letais, e que, portanto, passar pelo Método Giraldi estava fora das linhas de investigação que me interessavam. O coronel ficou visivelmente frustrado e contrariado com minha recusa. Embora reconhecesse a lógica de meu argumento, a frustração me parecia vir de ele não poder por em prática o método que, aos seus olhos e possivelmente com toda razão, atingiria à excelência a finalidade de me "reeducar" segundo o espírito da corporação. Era como se ele perdesse a oportunidade mestra de me conquistar para o campo de experiência dos policiais, me "convertendo" em alguém que não teria outro recurso senão ceder à lógica da justificativa da ação dos soldados e soldadas no patrulhamento das ruas e enfrentamento de situações de confronto armado.

24

O segundo motivo para que os policiais encenassem instruções e treinamentos para mim e a equipe me parecia ligado ao propósito, já sinalizado, de apresentar uma boa imagem da corporação. Mostrar uma tropa que passa por formações significa reivindicar que as normas são seguidas à risca em sua atuação prática – algo que sabemos bem distante da realidade. Mas é justamente diante dessa percepção, comum a boa parte da população, das forças policiais como agentes arbitrários, despreparados, injustificavelmente violentos, que a evocação das normas se torna um ponto capital na composição da forma como os policiais desejavam ser vistos no filme. Para eles, é como localizar a normatividade técnica num lugar de centralidade para a execução de suas atividades – algo recorrentemente também evocado em seus discursos. A tecnicidade agiria para neutralizar a emoção, a subjetividade, a própria política, revestindo as ações das forças repressivas de uma aura de racionalidade cujo efeito seria de transportar a instituição para um local de existência soberano, manifestação operacional da suposta isenção das leis. Um lugar não suscetível ao erro, à imperfeição de seres carnais e emocionais que também experimentam o mundo a partir de seus corpos e sua subjetividade.

Curiosa e paradoxalmente, as instruções e treinamentos apresentados no filme, embora também sinalizem para o cumprimento das normas, revelam uma apropriação profundamente não-normatizada do protocolo técnico. O instrutor, cabo XX, se mostra um educador desenvolto, brincalhão, diametralmente distante da imagem comumente disseminada de um treinador austero, autoritário e impiedoso. Ao invés de gritar ou impor tarefas draconianas aos educandos, ele promove interações que buscam se aproximar quase afetuosamente dos alunos e alunas. Paralelamente ao jargão técnico do universo da segurança ("disparos de elastômeros", "agente químico", "efeito morte", "letalidade reduzida" etc), ele busca um vocabulário de gírias e palavrões, faz piadas, interpela os policiais com brincadeiras e descontração, envolve-os em dinâmicas que por vezes se assemelham a gincanas – como por exemplo no momento em que simulam, com os próprios corpos, partes de uma granada. Sem conhecer os bastidores da preparação dessas aulas, é impossível saber o quanto elas foram planejadamente pensadas para serem assim ou o quanto refletem efetivamente as dinâmicas implementadas no cotidiano (tropa aquartelada, o pelotão de Choque possui uma rotina de treinamentos e instruções quase diários).

O me parece é que, construído intencionalmente para o filme ou não, o tom geral da formação que registramos pode ser visto como indício de uma inscrição de subjetividades em meio ao mundo frio e distante da normatividade técnica. Em alguns momentos, as situações me lembravam uma sala de cirurgia onde médicos e demais profissionais de saúde, não obstante a gravidade do procedimento e o risco representado para o paciente, costumam desempenhar atitudes

contrastantes com o momento, alimentando conversas prosaicas sobre assuntos banais e fazendo piadas sobre fatos desconexos. Acredito que essa dinâmica reflete uma necessidade de proteção frente a situações que envolvem grande responsabilidade, como se a descontração atuasse para preservar os corpos e espíritos envolvidos de uma implicação mais dramática com os fatos de que participam. É difícil avaliar o quanto há de "irresponsabilidade" nisso, mas é algo que me parece comum a grupos que vivenciam rotinas cotidianas que envolvem situações de risco e violência – como a própria guerra. A possibilidade de julgarmos os fatos a partir de nossa perspectiva exterior exigiria um debruçamento mais efetivo sobre o significado daquelas dinâmicas para que quem as vive de dentro, ou seja, sobre e para quem elas podem fazer sentido. Nesse aspecto, o olhar que dedicamos sobre o modo como o treinamento dos policiais se dá em *Por trás da linha de escudos*, mais do que produzir uma possibilidade de condenação de suas dinâmicas, me parece convidar para a ampliação da compreensão de como a cultura da violência atua sobre os policiais, permitindo um exame das condições de produção de mecanismos para continuar atuando enquanto produtores sistemáticos – potencialmente vítimas – de violências diversas.

A fim de rematar as considerações acerca desta dimensão da dinâmica de aproximação com os policiais, cabe observar que o modo como se dava sua auto-mise en scène resvalava interesses que surgiam como contraditórios aos interesses que moviam a feitura do filme. Enquanto eles reafirmavam seu pertencimento e alinhamento à instituição e à doutrina militar – buscando inclusive me "converter" em intermediário dessas causas – meu movimento visava a instituição de dinâmicas interpessoais que se alinhavam a um posicionamento pela desmilitarização da polícia. O impasse entre as duas perspectivas coloca limites à consumação total e plena dos dois projetos em disputa. Podemos dizer que isso aponta para uma impossibilidade da aplicação da imagem instituída segundo o paradigma agonístico ao universo da propaganda. Os sentidos são disputados e negociados: o filme resultante neste experimento específico dificilmente pode servir a um projeto monolítico de propagação de ideias doutrinárias, seja pelo lado dos policiais, seja pelo nosso. Ao invés de potencializar a força de argumentos persuasivos que se sobreponham aos de seus rivais a partir do controle da narrativa por uma das partes, o filme articula um campo de tensões onde os pontos de vistas contraditórios encontram espaço para se desenvolver. Ele se torna uma espécie de arena onde, corporal e espiritualmente, podem se travar os embates. O que me parece entrar efetivamente em jogo é a disputa das sensibilidades: as da equipe de filmagem, dos policias e dos espectadores(as). O filme se torna um circuito de ativação de afetos constituídos em oposição uns aos outros, onde cada um de nós pode negociar seu próprio espaço de filiação. Cultivando a contradição transversal a partir do respeito e reconhecimento da legitimidade das razões que movem

as partes, estaria o documentário se aproximando de uma prática democrática com viés comunitário e agonístico? A resposta para esta pergunta depende, ainda, da verificação dos efeitos da circulação do filme depois dos ajustes em sua forma.

5.3 **Doutrina do "choque" nos direitos humanos**

Em Pernambuco, o Batalhão Mathias de Albuquerque foi criado em 1980, ainda durante o regime militar. Ele emprega atualmente cerca de 200 soldados e soldadas, que se alternam em turnos de 24 horas de serviço por 48 horas de folga. Composto de 24 soldados e soldadas, um pelotão de Choque carrega em sua identidade visual elementos pensados para intimidar seus oponentes. A armadura que os faz parecer robôs, a linha de escudos que se transforma em muralha blindada, o capacete com viseira que impede o olho-no-olho. Trata-se de peças que servem à dupla função de proteção e intimidação. Uma indumentária pensada para assustar, provocar medo, afugentar, princípios que estão alinhados aos atributos desta tropa de elite da Polícia Militar ao atuar enquanto unidade tática, cujo objetivo é a dispersão da multidão.

Em estudo realizado junto a policiais de choque em Goiás, Leon Denis e Aparecida Andrade Junqueira definem o imaginário que povoa a instituição como o de uma agência exclusiva "de aplicação da lei" fundada nas práticas, regulamentos e manuais de atuação. Os autores chamam a atenção para a persistência do termo "distúrbio civil" nos manuais e nos regulamentos, vocabulário também expressamente presente no discurso dos policiais. Tal retórica demonstra "a forma negativa ou depreciativa com que a instituição policial encara um ato de protesto, uma manifestação, por mais que formalmente seja feita a distinção entre uma manifestação pacífica e uma de violência ou quebra da ordem, tornando-se um evento em desordem (distúrbio)" (p. 205). O aspecto político ou consciente do ato de fazer protesto é assim preterido em prol de uma regulação que enquadra a manifestação como irregular. Fortemente imbuída da doutrina militar (disciplina e hierarquia), a atuação do Choque se dá a partir de uma dinâmica coletiva (princípio de indivisibilidade de um pelotão), com distribuição nítida de funções para cada integrante, onde a hierarquia atua para promover "enquadramento, obediência e submissão para o cumprimento de ordens" (p. 207). Os autores destacam ainda, na formação das representações do Choque, uma compreensão da multidão marcada pelos aportes de Gustave Le Bon (1980), para quem "as multidões são um todo homogêneo, um novo ser que produz um comportamento irrefletido, irracional ou instintivo". Segundo essa lógica, os manifestantes serão movidos pelo contágio quando estão inseridos em uma multidão, inteiramente submersos em emoções coletivas.

> Estas ideologias cristalizadas nas teorias da psicologia das massas ou das multidões homogêneas, caracterizadas por fenômenos como a imitação, o contágio, o anonimato, a expansão das emoções reprimidas, são reproduzidas de forma natural, como parte do roteiro principal nos discursos dos policiais, e são ressignificadas nas representações dos integrantes da tropa de choque, como razões legitimadoras para reprimir ações "irracionais", "instintivas", de grupos de manifestantes que perdem o senso de responsabilidade e racionalidade em protestos. (DENIS; JUNQUEIRA, 2017, p. 210, grifos dos autores).

Tendo como diretriz principal a meta de "dispersar" a multidão, o Choque atuaria, segundo a compreensão que fazem soldados e oficiais de suas próprias ações, para quebrar esse lastro de união que se instala durante uma ação coletiva de rua, interrompendo assim o fluxo de irracionalidade que ameaçaria a ordem. A mobilização do Choque corresponde portanto a um momento em que a reunião de manifestantes deixa de ser considerada uma reivindicação legítima de direitos e passa a ser vista como um perigo que precisa ser contido. Empregar a "força necessária" para promover a dispersão significa um escalonamento que começa com a intimidação promovida pelo próprio visual de soldados e soldadas e se consuma com o uso de "agentes químicos" e disparos de "munição de impacto controlado", segundo o linguajar técnico.

Podemos entender os policiais como sujeitos que atuam na linha de frente de conflitos quando os problemas sociais adquirem grande coeficiente de letalidade. Obviamente, a própria polícia é também uma das causadoras desses problemas. Mas isso não significa que os soldados e soldadas não estejam expostos a risco, e muito menos que gozem de uma situação de conforto e segurança. Embora sejam o lado forte quando se trata de lidar com a população civil mais vulnerável, também são levados a atuar em cenários onde sua vida é exposta ao perigo. Luiz Eduardo Soares sugere que o comportamento truculento de policiais pode ser visto também como manifestação do medo. "A suspeita está para a polícia como o medo está para a população. Nos dois casos, a direção do foco está longe de ser aleatório. A tal ponto se verifica esta justaposição, que não seria exagero sugerir que a suspeita não é mais que o medo fardado, armado, sublimado em linguagem técnica e destilado para servir de combustível à hostilidade profissional dos policiais" (SOARES, 2005, p. 1). Segundo o autor, os objetos do medo e da suspeita tendem a se sobrepor, porque os critérios empregados para identificá-los são os mesmos. "Encobertos pela máscara das justificativas técnicas ou das alegações digressivas, estão os mesmos valores, atavicamente agarrados ao inconsciente coletivo, fundamente enraizados na cultura brasileira" (idem).

Isso ajuda a explicar, em alguma medida, o por quê de os policiais, entendidos enquanto classe trabalhadora, se ressentirem da impressão de que os direitos humanos não se aplicam a eles. A inversão que se manifesta na compreensão de que esta categoria de direitos se refere a protocolos voltados à proteção de bandidos acaba dizendo respeito à sensação de vulnerabilidade que eles próprios também experimentam no exercício de sua profissão. A pesquisa, já citada, de Flávia de

Oliveira ilustra esse sentimento através de vários depoimentos colhidos juntos a policiais militares. Como por exemplo:

> A revolta dos policiais é que os diretos humanos são só para bandidos, aí o pessoal da parte mais prática, da parte mais operacional, tem essa queixa: que os órgãos de direitos humanos só se manifestam, ou só cobram quando é para exigir que direitos humanos do... em relação ao meliante que foi desrespeitado. Quando é o policial que é agredido, ou é morto, ou é ferido, a gente nunca vê os direitos humanos, na maioria das vezes, se pronunciar em rede nacional ou na mídia. (Aluna do curso de 2004, apud OLIVEIRA, 2015, p. 105).

Esse sentimento, de vidas que se perdem no que entendem como uma luta justa pela proteção da sociedade, embora passível de questionamentos em diversos aspectos, pode ser visto como correspondente à experiência de trabalhadores e trabalhadoras que, mesmo que envoltos por diretrizes estatais que lhes asseguram um regime de cobertura e assistência – ainda que precário –, também se tornam vulneráveis à morte dentro de uma doutrina que transforma a resolução de conflitos sociais numa guerra de alto teor de letalidade. A captura deste sentimento alimenta boa parte da retórica conservadora que institucionaliza a distorção semântica e prática das atividades ligadas aos direitos humanos. Nem por isso, no entanto, os policiais podem deixar de ser vistos como sujeitos que, além de estarem expostos à morte, também são vítimas da violência envolta pelas condições de realização de seu trabalho. É o que demonstram, por exemplo, os altos índices de sofrimento psíquico apresentados por policiais militares. Em pesquisa realizada junto a soldados que atuam na cidade do Recife, Daniela Ferreira et al constatam que "o trabalho desprovido de significação, sem suporte social, não reconhecido, com más condições e sem possibilidade de comunicação espontânea, pode ser fonte de sofrimento mental" (2012, p. 2).

A partir de uma amostragem de 288 policiais, dos quais 71% eram identificados como de cor preta ou parda e cerca de 64% tinham estudado apenas até o ensino médio, as autoras apontam para o modo como o trabalho dos agentes, tendo em vista sua exposição a ambientes de violência e criminalidade, acarreta a criação de sérias consequências sobre a saúde física e mental dos profissionais. A respeito da forte presença de sujeitos não-brancos no efetivo, Ferreira et al observam que isso pode se dever ao fato de "afrodescendentes encontrarem melhores chances de progressão" na carreira militar, chegando a ocupar importantes cargos de chefia. "Talvez, pelo fato de a população branca de classe média e alta não considerar a carreira de policial militar como desejável e adequada, devido a uma tendência histórica de desvalorização dessa profissão, oferecendo assim maiores oportunidades para as pessoas da classe operária e para os pardos e negros" (idem, p. 7). Fatores como a hierarquia e os maus-tratos advindos da estrutura autoritária, exposição à letalidade, atividades físicas rápidas e contínuas em que são mantidos em posições fisicamente incômodas durante a realização de seu trabalho, além de demandas psicológicas

envolvendo ritmo acelerado e trabalho excessivo, acabam contribuindo negativamente para a saúde e qualidade de vida da categoria.

Luiz Eduardo Soares lembra que o Ministério Público do Estado do Rio de Janeiro, no final de 2014, denunciou a situação em que trabalhavam os policiais das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) como análoga à escravidão. Em seu entendimento, a submissão dos policiais às precárias condições em que trabalham está intimamente ligada ao fato de serem militares. Algo que não só determina que se sujeitem à hierarquia, não podendo contestar nem reclamar, como também os impede de se organizar coletivamente enquanto categoria. O autor relata uma conversa que teve com um coronel da Polícia Militar. "Um coronel PM me confidenciou, como se eu não soubesse: 'Não fôssemos militares, quem se submeteria a esse ultraje, a esse nível de exploração? Se as praças se organizassem em sindicato, o governo não ousaria esticar tanto a corda'." Mais uma vez aqui, a falta de acesso a direitos se torna determinante para que os policiais não se reconheçam, eles próprios, como promotores de direitos para a população. "Como esperar desses trabalhadores respeito aos marcos constitucionais e aos direitos humanos?", questiona o sociólogo. (SOARES, 2015, p. 48).

A pesquisa de mestrado de Marielle Franco, que foi assassinada em circunstâncias possivelmente ligadas à atuação de milícias, organizações paramilitares muitas vezes compostas por policiais ou ex-policiais militares, confere destacado cuidado à atenção das vidas de policiais mortos em serviço, mesmo reconhecendo seu papel na repressão e opressão das populações subalternizadas. Voltada para análise dos efeitos das UPPs em territórios do Rio, a pesquisa observa que tais configurações da presença do Estado nos morros cariocas, embora se revistam de uma intenção aparente de construir um policiamento mais humanizado, preservam postulados que determinam a exclusão da parcela da população fadada a ocupar esses espaços da normatividade que as enxergariam enquanto sujeitos de plenos direitos. "O que é vivido nesses territórios de permanência militar pode ser conceituado como uma 'guerra aos pobres'. (…) A partir da 'guerra ao tráfico', legitima-se a guerra aos espaços populares, o que justifica as incursões militaristas que derramam de forma permanente o sangue dos moradores das favelas e acabam por impor uma pena de morte fora da institucionalidade do Estado de Direito" (FRANCO, 2014, p. 76).

A autora enxerga uma clara relação entre a maneira, baseada em abusos e violência, como são formados os policiais militares e a prática recorrente de excessos e violência arbitrária pelos agentes durante seu serviço. Ela cita o exemplo do recruta Paulo Aparecido Santos de Lima, morto em função dos excessos físicos durante o treinamento que o credenciaria à função de policial. O mesmo processo de formação que resultou na morte de Lima também fazia uso de tortura física contra os alunos. Eles eram, por exemplo, submetidos a queimaduras pelo corpo como forma de

punição frente ao não cumprimento de algumas tarefas. "O questionamento a ser feito é de que maneira esses policiais, concursados, futuros servidores que trabalharão em condições sub-humanas, hierárquica e subalterna, protegerão seus corações e mentes depois desse processo de embrutecimento em sua formação" (idem, p. 93). Segundo Marielle, a violência sofrida pelos recrutas não é dissociável das denúncias de violações e abusos cometidos pelos policiais militares: "desacatos, xingamentos, utilização de chaves-mestras sem mandado de busca e apreensão, agressões, abuso de autoridade" (idem).

Ao se referir à beligerância que vigora como consequência das políticas voltadas para a segurança pública, a autora afirma que as marcas dos homicídios não podem ser vistas apenas como estatísticas, pois estão presentes sobretudo "no peito de cada mãe de morador de favela ou mãe de policial que tenha perdido a vida". "Nenhuma desculpa pública, seja governamental ou não, oficial ou não, é capaz de acalentar as mães que perderam seus filhos." (p. 99). E completa: "Não há como hierarquizar a dor, ou acreditar que apenas será doído para as mães de jovens favelados. O Estado bélico e militarizado é responsável pela dor que paira também nas 16 famílias dos policiais mortos desde o início das UPPs." Para em seguida nominar, um a um, os policiais que morreram em conflitos durante operações em territórios cariocas que receberam UPPs (idem)[25].

O olhar de Marielle Franco sobre as vidas policiais como enlutáveis denota uma sensibilidade para a questão que poderia desmobilizar o pressuposto de que a pauta dos direitos humanos ou, talvez mais especificamente, o campo político identificado com a esquerda, não atenta para a mortalidade a que estão expostos os agentes da lei, assim como suas condições de vida. Sendo um pressuposto universalmente voltado para todas as pessoas, os direitos humanos referem-se a um conjunto de valores que se aplicam igualmente aos policiais. A percepção do tema como "contrário" aos policiais se deve possivelmente muito mais ao descompasso entre o historicamente determinado "*habitus* violador" da instituição policial e as exigências, impostas pelas tentativas de implementação do Estado de Direito, de uma normatividade em que os abusos deixem de ser tolerados. É através do conflito surgido ao se verem punidos por arbitrariedades que são condicionados pela própria cultura da instituição a praticar que os soldados enxergam nos direitos humanos uma agência de forças voltadas contra eles.

No entanto, também há de ser considerado um imaginário, reflexo provável das funções repressiva, conservadora e letal que assumem as polícias, que enxerga nos policiais inimigos com os

25 São eles: Paulo Ricardo Fontes Carreira, 30 anos; Diego Bruno Barbosa Henriques, 25 anos; Anderson Dias Brazuna, 34 anos; Charles Thomaz Barros, 25 anos; Wagner Vieira da Cruz, 33 anos; Leonardo do Nascimento Mendes, 27 anos; Melquisedeque Bastos, 29 anos; Fabiana Aparecida de Souza, 30 anos; Alda Rafael Castilho, 27 anos; Rodrigo de Souza Paes Leme, 33 anos; Leidson Acácio Alves Silva, 27 anos; Fábio Gomes, 30 anos; Wesley dos Santos Lucas, 30 anos. (FRANCO, 2014, p. 99)

quais não há diálogo possível. Como sugerimos, isso pode ser visto como um efeito reverso da própria militarização, onde a condição de inimigo se instala a partir da reciprocidade. Ao realizar o documentário *Por trás da linha de escudos*, eu adotei uma postura que buscava construir uma aproximação dialógica com os agentes. É bem possível que essa opção tenha me sido oportunizada em função do lugar social que eu ocupo, que me confere o privilégio de não estar exposto à violência da corporação e seus funcionários. No entanto, havia no meu gesto uma posição muito consciente de entender o documentário, em seu processo e resultados, como uma ferramenta empenhada em desarticular algumas percepções distorcidas em torno da ideia de direitos humanos. Antes mesmo de iniciar a filmagem, eu acreditava que uma parte do problema se devia ao fato de os policiais não se sentirem acobertados pelas diretrizes dos direitos humanos. Obviamente, eu não tinha a ilusão de que um filme seria capaz de reverter isso. Mas acreditava que era preciso pensar numa forma de documentário em que os personagens se sentissem incluídos num espaço sensível que lhes conferiria respeito e reconhecimento.

Essa premissa parte da ideia de que os policiais só conseguirão internalizar condutas comprometidas com princípios de direitos humanos quando se sentirem, eles próprios, contemplados por suas linhas de ação. Minha atitude, evidentemente, se restringe a um escopo muito limitado de atuação, aquele que diz respeito ao alcance de quem dirige um filme e à circulação do mesmo. Mas ela se inscreve num horizonte que busca reconhecer os problemas da polícia a fim de transformá-la, assim como ocorre com as ações de formação que citamos e com a própria normatização da ideia de direitos humanos, responsável por impor uma conduta passível de repreensões em caso de transgressão das regras. Trata-se de uma atitude que, em última instância, busca reagir à polícia sem devolver a ela o estatuto de inimigo que ela mesma atribui a grande parte da população brasileira. Buscando cultivar, como já dito, uma reação desmilitarizada como gesto de combate ao militarismo.

Tal posicionamento arrisca ainda uma investigação empírica sobre a importância social de um filme a partir de sua dimensão sensível. Um gesto modesto de escuta e respeito, que está longe de abranger demandas que podem ser vistas como ainda mais necessárias para o sentimento de inclusão dos soldados num âmbito em que vejam seus direitos respeitados, como por exemplo melhoria de salários e condições de trabalho. Neste sentido, portanto, voltamos a nos deparar com questões a respeito dos limites do cinema. As restrições de circulação determinadas aos filmes politicamente engajados voltam recorrentemente a assombrar o horizonte. Afinal, para que serve um filme? Como fazer para que ele rompa barreiras de visibilidade e atinja públicos que necessariamente não pensem como as pessoas responsáveis por sua produção? Seria o audiovisual capaz de operar deslocamentos de percepção que contribuem para aprofundar o debate político? O

que pode um filme pretender ativar nos sujeitos que compõem a comunidade em termos de possibilidade de produzir a emergência de um pensamento crítico voltado para a transformação da ordem das coisas?

5.4 **Revisão, meditação e violência**

Gilles Lapoujade retoma o pensamento do também filósofo Étienne Souriau para refletir sobre o caráter de testemunho que tem a arte. Segundo ele, a existência é composta de um pluralismo de perspectivas que cria uma infinidade de modos para os seres que povoam o mundo. Da mesma forma, o mundo em que existem todos esses seres não pode ser visto como único. Lapoujade propõe que Souriau abre e explora o leque da variedade dos modos de existência compreendido entre o ser e o nada. "Um ser não está predestinado a um único modo de existência, ele pode existir segundo vários modos, e não apenas como entidade física ou psíquica; pode existir como entidade espiritual, como valor, como representação". Algo que leva o ser a poder ver sua existência "se duplicar, se triplicar", sendo-lhe possibilitado existir em "vários planos distintos permanecendo numericamente um". "Mas ser numericamente um, possuir unidade e permanência como uma coisa, é exatamente um modo de existência entre outros. Um ser pode participar de vários *planos de existência* como se pertencesse a vários mundos" (LAPOUJADE, 2017, p. 14, grifo do autor). Admitir a plurimodalidade das existências que cercam os seres leva o autor a assentir que "aquilo que chamamos de mundo é, de fato, o lugar de vários 'intermundos', de um emaranhado de planos" (idem, p. 15).

Neste sentido, o papel de testemunha é central para o sujeito que percebe. Como a percepção estética nunca é neutra ou desinteressada, "certas percepções privilegiadas suscitam o desejo de testemunhar 'a favor' da importância ou da beleza do que elas viram. Nesse caso, perceber não é simplesmente apreender o que foi percebido, é querer testemunhar ou atestar seu valor". Não sendo neutra ou imparcial, a testemunha tem a responsabilidade de fazer ver aquilo que teve o privilégio de ver, sentir ou pensar. É neste sentido que ela se torna "um criador". "De sujeito que percebe (ver), torna-se sujeito criador (fazer ver)". E, ao fazer ver, a testemunha que se torna criadora se aproxima também da condição de "advogado". O advogado é quem convoca a testemunha, quem faz com que toda criação se torne "um discurso de defesa a favor das existências que ela faz aparecer, ou melhor, comparecer. É preciso dar uma força, uma amplitude para aquilo de que fomos a testemunha privilegiada." (LAPOUJADE, 2017, p. 22).

> Estamos talvez tocando naquilo que, para Souriau, faz a essência da arte: criar é antes de tudo *testemunhar*. Os criadores, os filósofos, são testemunhas. Cada obra é obra de uma testemunha (que não se confunde com seu autor). (…) Compreendemos que o ponto de vista seja definido para Souriau como "ponto testemunhal". Cada criador de existência testemunha a favor daquilo que ele cria, à maneira de uma defesa *pro domo*. (…) É preciso

> toda uma "arte" para fazer ver aquilo que vimos. Nesse sentido, fazer ver é *convocar uma testemunha*. Todos os homens são testemunhas, em um momento ou outro, de um instante de esplendor ou de verdade, mesmo fugidio. Mas só se tornam advogados aqueles que decidem testemunhar a favor dessas belezas ou dessas verdades, que compartilham os momentos "prerrogativos" ou os modos de existência cuja realidade eles querem promover. (LAPOUJADE, 2017, p. 93-94, grifos do autor).

Como em qualquer filme, há em *Por trás da linha de escudos* a experiência de um testemunho. As situações que vivi tanto durante a pesquisa quanto durante a filmagem do documentário resultam num "ponto testemunhal" singular, pelo qual eu passo a "advogar". Acredito que um dos problemas da primeira versão do documentário esteja ligada ao que podemos enxergar como um certo vício de autoria. Robert Stam localiza a autoria no cinema a partir da "política dos autores", surgida na França com a Nouvelle Vague, enquanto um movimento que atribui ao diretor(a) a função de imprimir um estilo pessoal na mise en scène, traço que lhe seria característico e responderia como uma assinatura (STAM, 2013). A minha formação enquanto realizador se deu num meio artístico e acadêmico com forte tendência a valorizar o "não-dito". Sugerir, mais do que mostrar; esconder, mais do que revelar; fazer sentir, mais do que dar a ver. São traços gerais que definem um fora de campo repleto de possibilidades para que o espectador possa nele encontrar elementos para constituir seu espaço no filme. Esses pressupostos contribuíram para a construção do que passei a adotar como marcas pessoais de um modo de me reconhecer na autoria dos filmes. Em grande parte de curtas e longas que dirigi, a adoção desse princípio resulta em narrativas com poucas palavras – ou até nenhuma –, onde a experiência é mais valorizada do que o discurso e o modo de assumir um posicionamento se dá através de gestos discretos, inscritos na articulação de signos de conotação simbólica ou pela confrontação de imagens na montagem.

Na primeira versão do documentário *Por trás da linha de escudos*, esse traço me parece manifesto na resistência que eu tinha ao gesto de, através de comentários em off, vir a estabelecer territórios de significados para o filme que oferecessem chaves de interpretação mais objetivas. As locuções da primeira versão assumiam a forma de elucubrações em torno de leis (como a de número 5.700, de 1971, que determina as formas e cores da bandeira do Brasil), ou de aspectos astrológicos do mapa celeste exposto na representação das constelações e estrelas projetadas no escudo azul. Os textos, elaborados em tom enigmático, ofereciam o que poderia ser visto como uma camada poética – ou até mística – ao documentário, mas tornavam-se negligentes quando se tratava de assumir um posicionamento frente à polícia ou mesmo enquanto instância de reflexão acerca do processo de filmagem e dos questionamentos que me atravessavam durante o mesmo.

Durante a montagem da primeira versão do filme, o princípio do "não-dizer" prevaleceu sobre opções que poderiam tornar mais transparentes algumas escolhas que vinham direcionando a articulação de sentidos da obra. Era como se eu julgasse ser "proibido" falar sobre questões mais

objetivas em função do risco de deixar tudo muito explicado, de o documentário perder sua força. Ou seja, de alguma forma, era como se o lugar de autoria estivesse arriscado a se ver diminuído caso a narrativa caminhasse para uma elaboração que oferecesse elementos mais explícitos no plano da significação da obra. Era preciso, segundo meu entendimento de então, deixar para o espectador a autonomia de criar seus próprios significados a partir dos gestos que o filme dava a ver.

Olhar criticamente para essas escolhas a partir dos questionamentos de que o documentário foi alvo não significa que eu tenha deixado de acreditar nestes postulados para a autoria ou para a relação entre os significados da obra e os espectadores. São perspectivas que continuam me parecendo pertinentes e responsáveis, ao meu ver, pela possibilidade de uma interpelação ativa do público que assiste ao filme. Mas o que ficou claro com *Por trás da linha de escudos* é que havia um descompasso entre a experiência do processo do filme e o que ele oferecia enquanto elementos para sua leitura. Algo que, em se tratando de um tema tão delicado como a atuação da Polícia Militar, acarretava um campo de interpretações que chegavam a um limite insustentável.

Durante o processo de realização do documentário, eu desenvolvi uma série de pressupostos que balizavam os termos de aproximação com a polícia. Mas eu simplesmente não abri espaço na narrativa para compartilhá-los com o público. Na montagem – principalmente no período em que passei a trabalhar sozinho, sem a colaboração de Ernesto de Carvalho – eu entrei numa zona de miopia auto-centrada em que me parecia que os pressupostos do meu contato com o Choque assim como as vivências que experimentei ao longo da pesquisa e da filmagem poderiam ser acessadas pela simples observação de minha presença em cena. Como se o público encontrasse em minha imagem na tela a possibilidade de compartilhar dessas experiências, seguindo meu percurso de contato com os policiais a partir das mesmas chaves que eu tinha criado. Esta miopia auto-centrada tinha o efeito de fazer com que minha imagem na tela me parecesse vir acompanhada do acúmulo de experiências e reflexões que eu vinha desenvolvendo – quando na verdade esse conjunto de significados restavam inacessíveis à maioria do público. Aos espectadores e espectadoras, o que era dado a ver dizia respeito apenas a alguém escutando policiais sem confrontá-los diante de afirmações passíveis de severos questionamentos – o que oferecia elementos para ser interpretado como complacência ou adesão.

A revisão, portanto, se arvora do desejo de um testemunho mais explícito das percepções vivenciadas durante o processo do documentário. É como se ela insistisse no ofício de advogar pelo que foi percebido, duplicando esse gesto através de uma forma de tentar "dar a ver" que torna mais objetivo e concreto o conjunto de elementos sentidos e vividos, transformando a experiência em matéria visível passível de apreensão. Desta vez, a montagem abandona o horizonte do "não-dito", ela mobiliza tudo o que havia sido outorgado ao fora de campo a fim de localizar aquilo que

considera importante enquanto chave de significados e elementos de posicionamento político. A remontagem se organiza em torno da figura de um locutor-diretor-personagem que usa o texto em off para dividir, tanto com o público quanto com os policiais, as inquietações vividas e percepções alcançadas durante o processo do filme. Neste sentido, o movimento faz coro à compreensão, sustentada por Lapoujade, de artistas ou filósofos, qualquer que seja o papel que se atribuam, como "advogados cujos diversos sistemas discorrem a favor das novas entidades que instauram e cuja legitimidade querem atestar". Segundo o autor, "eles fazem existir novas entidades, produzem novas realidades, onde antes ninguém tinha visto nada, imaginado nada. Como não se tornariam advogados dessas realidades, já que tem que vencer o ceticismo, as objeções ou o desprezo que acompanham sua instauração?" (LAPOUJADE, 2017, p. 23).

Assim, a revisão surge como gesto, persistente e obstinado, de querer fazer ver algo percebido através do deslocamento e cruzamento de pontos de vistas diversos. Mas a que esse "algo" corresponde? O que ele teria de tão forte que justificasse todo esse movimento? Talvez apenas uma forma de olhar que, tendo estado sucessivamente dentro e fora, assim como alternadamente num campo e no outro do conflito, implicando-se genuinamente nas experiências oferecidas pelas diferentes perspectivas, pôde exercer percepções eventualmente capazes de oferecer elementos para a construção do comum. A fim de circunscrever essa ideia de comum, a leitura que Lapoujade faz de Souriau se mantém propositiva. Segundo ele, a "tese perspectivista é de que não existe primeiramente um mundo comum do qual cada um se apropria para fazer dele o 'seu' mundo, mas o inverso. Há, inicialmente, mundos 'privados', singulares, que formam, em seguida, um mundo comum através das suas comunicações múltiplas". Ou seja, um mundo só se torna comum "pela comunicação entre mundos 'privados'", o que significa que "não são os mundos que se tornam privados pela privatização de um mundo inicialmente comum". Para o autor, em vez de um mundo comum, "há uma multiplicidade de maneiras ou de gestos: maneiras de percebê-lo, de se apropriar dele, de explorar suas potencialidades" (idem, p. 57).

> Se quisermos desde já destacar certas características essenciais do pensamento de Souriau, vemos que ele se apresenta como uma ontologia pluralista, pois o Ser é compreendido a partir dos seus modos como se fossem artes de existir; ele aparece em seguida como uma filosofia perspectivista, porque cada modo está submetido à "lei do ponto de vista" que ele exprime; esse perspectivismo, por sua vez, é inseparável de um formalismo, já que cada ponto de vista exprime à sua maneira uma estrutura ou uma arquitetura que constitui a lei de seus desenvolvimento eventual; enfim, esses dois aspectos se reúnem em um espiritualismo, pois o ponto de vista (ou a arquitetura) constitui a alma de cada modo de existência. (LAPOUJADE, 2017, p. 58, grifos do autor).

A sensação de ver surgir um comum a partir do cruzamento de perspectivas particulares em que me engajei na realização de *Por trás da linha de escudos* encontra um de seus fundamentos na percepção que tive do funcionamento do batalhão de Choque. Tal percepção surgiu como resposta a

uma das principais inquietações que me atravessavam quando comecei a me aproximar da instituição, assim como de seus soldados e soldadas. Enquanto filmávamos o documentário, eu sempre perguntava aos policiais se eles não experimentavam algum tipo de crise ao fazer seu trabalho. Uma hesitação, uma dúvida, um questionamento ou sentimento de culpa que fosse. Parecia-me absurdo pensar que aquela atividade de repressão, por mais convictos que fossem seus operadores, não desencadeava alguma crise de consciência entre os policiais, ainda que pequena ou fugaz. Mas a resposta era quase que invariavelmente negativa. Claro que eu podia refletir sobre isso em função das próprias condições de nossa interação: durante minha permanência lá dentro, era muito evidente que tanto oficiais quanto soldados viam no filme uma possibilidade de oferecer à sociedade uma imagem positiva da polícia – e de si próprios. E o caminho para isso se lhes era dado, por entre outros fatores, pela afirmação de seu fiel e estrito cumprimento da lei, algo que eliminava qualquer brecha para hesitação, questionamento ou crise.

Quando a palavra se revelou uma instância bloqueadora da possibilidade de acessar as camadas de maior vulnerabilidade dos policiais, só nos restava buscar isso através da experiência. E foi justamente na experiência de participar de um treinamento de gás lacrimogênio com eles que eu tive a sensação de chegar a um entendimento do funcionamento da corporação de Choque a partir da incorporação de elementos presentes em outros mundos particulares que eu habitava. Tal entendimento surge da percepção das práticas ligadas ao uso de gás pelos soldados e soldadas enquanto uma engenhosa ferramenta de regulação física e mental de seus corpos, que contribui para que eles consigam se manter em condições de continuar desempenhando seu trabalho através de uma gestão própria de crises, hesitações ou culpas relacionadas ao ofício. Essa percepção teve grande impacto sobre minha compreensão do batalhão e até mesmo da polícia de modo geral. Na primeira versão do filme, ela não foi explicitada pelos receios que já comentei, relacionados a determinada demarcação de autoria. Eu acreditava que sua abordagem era dispensável pois para mim o filme parecia fornecer elementos suficientes para que o público chegasse a sua constatação através das próprias cenas. Na remontagem, ela passa a ser mencionada de forma direta pela locução em off do diretor-personagem.

Assumir alguns espaços do lugar de experiência dos soldados durante o filme me possibilitou projetar neles chaves de significação que refletem sua dimensão existencial a partir de meu próprio repertório de significações do mundo. A aplicação de tal pressuposto caracteriza a enunciação do documentário a partir de uma morfologia dialógica, onde a experiência dos sujeitos filmados é tocada pela própria experiência de quem filma. Retomando o pensamento de Lapoujade, ele afirma que:

> Perceber não é observar de fora um mundo estendido diante de si, pelo contrário, é *entrar* num ponto de vista, assim como simpatizamos. Percepção é participação. Um fenômeno surge, surpreende por sua beleza, e lá estamos nós presos no interior de uma espécie de monumento perceptivo do qual exploramos a composição momentânea. Nossa perspectiva se encaixa em outra perspectiva, nosso ponto de vista em outro ponto de vista, como se houvesse uma intencionalidade, ou melhor, um princípio de ordem, visível na arquitetura do fenômeno. Não temos uma perspectiva sobre o mundo, pelo contrário, é o mundo que nos faz entrar em uma de suas perspectivas. (LAPOUJADE, 2017, p. 47)

Um dos aspectos centrais da vida do militar, seja para um funcionário do exército ou da polícia, diz respeito a sua diferenciação da população civil. O antropólogo Celso Castro observa que a distinção se produz a partir de ritos de passagem e do próprio processo de formação. Os ritos, explica, referem-se a sequências cerimoniais que acompanham a passagem de uma situação a outra, e de um mundo (cósmico ou social) a outro. Já o processo de formação se inscreve dentro de uma temporalidade maior e geralmente em relativo isolamento ou autonomia. "Por isso, comparada a outras profissões, a militar representaria um caso-limite sociológico, contribuindo para uma grande coesão ou homogeneidade interna ('espírito-de-corpo'), mesmo que freqüentemente ao preço de um distanciamento entre os militares e o mundo civil." (CASTRO, 2004, p. 438 do kindle).

Autores consultados por Castro atribuem especial peso à formação do militar, que costuma ocorrer através de uma intensidade que tende a fazer da experiência uma das mais cruciais da vida do soldado (algo que verificamos nos testemunhos de policiais do Choque relativos ao Estágio de Habilitação ao Policiamento de Choque, o curso que os credencia a exercer sua função). Para Janowitz, a educação numa academia militar ganha tal importância em função de operar a transição da vida civil para a militar de forma "abrupta e súbita, e por isso mesmo freqüentemente parece repulsiva aos que estão de fora" (apud Castro, idem). Segundo Berger e Luckmann, a socialização militar fornece um dos principais exemplos sociológicos da "alternação", uma forma particularmente intensa de socialização secundária na qual o indivíduo "muda de mundos" e em que há uma "intensa concentração de toda interação significante dentro do grupo". Outros autores enxergam nas academias militares o "exemplo extremo" de uma "instituição assimiladora": "Ela isola os cadetes do mundo de fora, ajuda-os a se identificar com um novo papel, e, assim, muda sua autoconcepção." Castro cita ainda Vidich e Stein, que vêem o processo de tornar-se um soldado como uma "dissolução" da identidade civil anterior e a aquisição de uma nova identidade militar. Em acordo com tal pressuposto, Mills afirma, segundo Castro, que a "iniciação severa" nas academias militares

> revela a tentativa de romper com os antigos valores e sensibilidades civis, para implantar mais facilmente uma estrutura de caráter o mais nova possível. É essa tentativa de romper a sensibilidade adquirida que determina a "domesticação" do recruta, e a atribuição, a ele, de uma posição muito inferior no mundo militar. Ele deve perder grande parte de sua identidade anterior para que então se torne consciente de sua personalidade em termos de seu papel militar. (MILLS, apud CASTRO, 2004, p. 454 do kindle).

Em minha experiência de aproximação com o batalhão de Choque, pude observar e participar de ritos que, acredito, guardam uma relação com as dinâmicas analisadas acima. Minha suspeita é de que, no batalhão de Choque, o modo como os soldados e soldadas efetuam os treinamentos de gás opera como uma reencenação constante de um rito que contribui para a diferenciação entre a identidade civil e a militar, produzindo uma reafirmação permanente da modelagem corporal de que os soldados precisam se revestir a fim de operar com a administração da violência sobre os corpos inimigos. O uso do gás no interior do batalhão, no âmbito de treinamentos, se apresentou a mim como uma metáfora do quanto a prática sistemática da violência exige de seus perpetradores corpos imunizados a seus efeitos. Não apenas no sentido de serem resistentes caso encontrem reações que os levam a sofrer a violência de volta, como também no sentido de não se deixar abalar pelos resultados e consequências de sua aplicação nos outros (neutralização da empatia). Trata-se de corpos que precisam se anestesiar a determinadas sensibilidades para efetuar seu trabalho, o que me leva a crer que eles recorrem a formas de violência auto-impostas como mecanismo instituidor das condições de sua viabilidade.

A aplicação do gás lacrimogênio só é possível, em princípio, a partir de uma dicotomia que diferencia o seu administrador de seu alvo, o amigo do inimigo, o militar do civil, o agente da ordem do baderneiro. Essa diferenciação se dá pela própria separação entre quem aplica o agente químico e quem o recebe. No entanto, pela natureza volátil e incontrolável do gás, ele acaba se voltando contra o próprio soldado, ameaçando dissolver a diferenciação. Numa operação real, que geralmente acontece na rua, num estádio de futebol ou no interior de um presídio, o gás aplicado pelo Choque acaba invariavelmente retornando sobre os próprios soldados, ainda que em menor concentração do que apresenta quando afeta o inimigo. Diferentemente de um projétil de borracha, por exemplo, que é direcionado contra o alvo e apenas esporadicamente pode sair pela culatra e atingir seu disparador, o gás se dissipa na atmosfera ficando à mercê da ação do vento, que frequentemente faz com que os soldados acabem tendo que experimentar do próprio veneno. Sempre que isso acontece, a diferenciação entre militar e civil, amigo e inimigo, agente da lei e baderneiro, acaba ficando estremecida: a nuvem de gás envolve as partes numa atmosfera comum onde ambas inalam e exalam a mesma substância. A diferenciação só volta a se tornar possível pela capacidade dos agentes de saberem lidar com o veneno, de estarem imunizados a ele, enquanto seus oponentes não o estão. Se na população civil o gás provoca descontrole e pânico, nos soldados ele é sentido como uma contingência passageira que não oferece riscos à sua integridade.

A consciência do gás enquanto agente pensado para provocar medo mas, no fundo, pouco ofensivo (o famoso “efeito moral”) não é apenas racional, circunscrita ao entendimento lógico. Ela

não pode ser obtida de forma completa através de uma simples instrução teórica em que se transmitem os princípios de funcionamento do gás. Ela é essencialmente corporal: o corpo precisa assimilá-la, estar condicionado por ela. Os sentidos tem que experimentar e conhecer os efeitos do gás para que a mente saiba neutralizar a desestabilização que ele pretende causar. Para isso, o corpo exige treinamento. Enquanto tal, a auto-administração do gás se torna uma prática sistemática entre as unidades repressivas que fazem uso do agente químico. O corpo de soldados e soldadas vai adquirindo a capacidade de receber a agressão promovida pelo gás sem medo, a partir do condicionamento a seus efeitos, assim como do entendimento, em suas instâncias racionais e corporais, de que único risco é a desestabilização que pode levar à perda do controle da situação. Em outras palavras, o único risco que acomete o militar no ato de aplicação do gás – ação indissociável de seu efeito de compartilhamento do agente químico – é o de perder sua diferenciação do civil, igualar-se a ele em sua vulnerabilidade ao produto. O que pode significar também, em sentido amplo, o perigo de experimentar o mundo a partir do ponto de vista do inimigo, deixar-se contaminar por ele, perdendo a imunidade construída e conquistada ao cabo de tanto investimento disciplinar.

Durante a filmagem de *Por trás da linha de escudos*, eu e a equipe vivenciamos três "rodas de gás" com os policiais. Trata-se de um modo de treinamento em que os agentes se abraçam enquanto uma granada de gás é deflagrada. O objetivo é resistir ao agente químico e não ceder à dor provocada pelo gás, não se deixar levar pelo desespero. O grupo deve permanecer unido, abraçado, as pessoas apoiam-se umas nas outras, dando e recebendo suporte mutuamente até que o efeito da granada passe. A experiência foi marcante para mim. Ali, tive a sensação de ter entrado, embora apenas em termos simulados, no universo da caserna enquanto um de seus integrantes. Era como um ritual de iniciação em que eu e a equipe éramos aceitos, a partir de nossa comprovada resistência ao gás, quase como iguais, pessoas aptas a participar do grupo ou ao menos merecedoras de sua consideração. Guardadas as diferenças, sinto ter experimentado algo semelhante ao que Celso Castro descreve depois de vivenciar um exercício na selva com recrutas da Academia dos Agulhas Negras.

> Durante o exercício vivi algo que, com evidente exagero, chamaria de "amnésia antropológica". Para usar uma expressão contemporânea, "entrei no barato" e esqueci, em boa parte do tempo, do fato de que estava ali como um pesquisador. A integração com os colegas da patrulha foi o principal estímulo a essa "amnésia". À medida que o tempo passava eles iam me dizendo que eu "realmente parecia um militar", que "estava na profissão errada", que "depois dessa" eu ia querer entrar pra Academia. Durante os deslocamentos, que deveriam ser feitos "em situação" – isto é, como se fosse uma situação de guerra real –, corri, escondi-me e "ralei" junto com os cadetes. Eles por várias vezes me chamaram de "guerreiro" – tratamento comum no Exército – e disseram que a minha

vocação era ser infante – com o que, então, quase concordei. (CASTRO, 2004, kindle 2848-2854)[26].

Tomar gás com os soldados era uma oportunidade de experimentar um pouco da solidariedade que envolve colegas de farda numa situação de adversidade. A disciplina militar parece se estruturar sobre uma tecnologia ancestral de fortalecimento de vínculos a partir da responsabilidade mútua que os sujeitos assumem uns sobre os outros diante de uma situação de perigo. Ela consegue capturar as pulsões que existem em nós numa situação de enfrentamento a algo hostil localizado fora do grupo a fim de assegurar a coesão entre os integrantes que compõem aquela unidade. Essa coesão representa o denominador fundamental sobre o qual o grupo é capaz de extrair sua força. No caso de um pelotão de Choque, unidade composta por 24 pessoas treinadas para lidar com multidões, essa coesão se reveste de um princípio de "indivisibilidade". Se um dos membros do pelotão se desagrega do mesmo e cai sozinho no meio da "turba", sua vida passa a correr risco. Permanecer juntos na unidade do grupo durante a inalação do gás é um dos requisitos para garantir a diretriz da união durante um combate real – algo também fortemente assentado sobre a diferenciação do militar do civil e demais dicotomias envoltas na separação.

Fotografia 62 – Treinamento de gás lacrimogênio dentro do Batalhão de Choque.

Fonte: Símio Filmes.

26 Eu e a equipe, que incluía a produtora de set Ariana Gondim, o fotógrafo Luís Henrique Leal, o assistente de fotografia Rafael Cabral, o técnico de som Rafael Travassos, a assistente de direção Nathália Gomes e a consultora de direção Dea Ferraz, tínhamos antes participado de um exercício de arremesso de granadas, além de uma instrução teórica sobre gás lacrimogênio. As dinâmicas eram integrativas, mas havia também uma curiosidade que agia insistentemente no sentido de nos diferenciar dos soldados: o fato de todos os homens de nossa equipe serem barbudos. Isso contrastava com o visual impecavelmente imberbe dos policiais. E se tornava um demarcador de nossa condição de "inimigos" ou "adversários". Mesmo quando eles reconheciam nossa habilidade, ou "coragem", em participar de determinadas situações, eles sempre associavam nossa "aptidão militar" ao campo oposto. O que fazia com que fôssemos, mesmo durante os acenos de afetividade demonstrada pelos soldados, associados ao "Estado Islâmico" ou a figuras como a de Osama bin Laden.

Depois de vivenciar as sessões de gás com os policiais, busquei novamente um estado de recolhimento solitário diante do computador, frente à frente com as imagens gravadas naquele dia. Neste momento, o plano de João Vale recebendo um jato de spray de pimenta durante a reintegração de posse do Estelita voltou a aparecer. E, junto com ele, a estranha sensação de espelhamento. Desta vez, era o próprio João Vale que eu associava aos soldados do Choque. Alvejado no rosto por um disparo abusivo e desproporcional de pimenta[27], João intuitivamente encontrou uma maneira de controlar os efeitos que a agressão pretendia provocar em seu corpo. Ao contrário de fugir, de se dispersar, ele permaneceu sentado, olhos fechados, concentrado em seu interior a fim de esperar que os efeitos do agente químico cessassem. Eu me lembrei então do momento em que fui falar com ele neste dia. No meio do conflito com o Choque, já tinha se passado quase uma hora desde o instante em que ele fora alvejado. Eu me dirigi a João e o beijei no rosto, em gesto de apoio, solidariedade e preocupação. Ele estava bem e se preparava a ir ao Ministério Público. Mas ao beijá-lo, eu experimentei a força da pimenta que permanecia impregnada em sua face. Foi um choque para mim. Se depois de todo esse tempo, a pimenta ainda ardia intensamente ao ponto de queimar meus lábios, como ele podia ter aguentado, sem se desesperar, aquele jato contínuo dirigido diretamente sobre seu rosto e com a concentração máxima do veneno?

Na ilha de edição, eu olhava para a imagem de João, olhos fechados, introspectivo, aguentando firme a dor da pimenta, e a comparava com os soldados na roda de gás, abraçados, olhos também fechados, segurando a dor até que passasse o efeito do agente químico. O estado de harmonia que saltava da maneira como ambos enfrentavam o veneno me levou inevitavelmente a fazer a associação de um comportamento ao outro. Até então, os rituais de auto-administração do gás – que eu já conhecia de relatos ou de ver imagens na internet – me pareciam apenas formas de tortura que serviam unicamente ao embrutecimento da tropa. Possivelmente não deixam de ser. Mas, aqui de novo, o estranho espelhamento entre a forma como os soldados lidavam com o gás e a maneira como João Vale, professor experiente de meditação, encontrou de lidar com o agente químico sinalizava para a possibilidade de haver algo de comum nas duas experiências corporais.

"Seria o treino com gás uma forma de meditação?", me pergunto na locução em off adicionada durante a revisão da montagem. As psicólogas Carolina Menezes e Débora Dell'Aglio fazem um apanhado das definições de meditação segundo várias escolas. De acordo com elas, o conceito de meditação "como uma prática que engloba um conjunto de técnicas que buscam treinar

27 Somente durante a filmagem de *Por trás da linha de escudos*, eu vim a entender precisamente o teor da irregularidade representada pelo disparo de spray contra João Vale. O espargidor "GL-108 Max", contendo agente pimenta (OC), deve ser usado a uma distância mínima de 5 metros e de forma esparsa sobre a multidão, com jato de um segundo. Naquela situação, o jato foi disparado de forma concentrada sobre João e a uma distância de menos de um metro. O uso inadequado coloca em risco real o sujeito sobre quem é aplicado o agente e configura delito previsto nos artigos 252, 132 e 129 do Código Penal.

a focalização da atenção" leva a sua compreensão enquanto um "processo auto-regulatório da atenção, em que através da prática é desenvolvido o controle dos processos atencionais". A meditação pode ser caracterizada ainda como uma prática que leva "à diminuição do pensamento repetitivo e à reorientação cognitiva, desenvolvendo habilidades para lidar com os pensamentos automáticos". Neste sentido, as autoras destacam que na prática da meditação, "os conteúdos que emergem à consciência não devem ser confrontados ou elaborados intencionalmente, apenas observados, de forma que a prática se transforme em uma aprendizado de como não deixar influenciar-se pelos mesmos e compreendê-los como fluxos mentais" (MENEZES e DELL'AGLIO, 2009, p. 277).

A meditação é tida como uma prática milenar que possui raízes nas filosofias relacionadas ao yoga e ao budismo, mas encontra expressões também em religiões como cristianismo, judaísmo, islamismo, taoísmo e xamanismo. A tradição conhece ainda nomenclaturas que a designam como "técnica mente-corpo", "técnica comportamental" e "resposta de relaxamento", assim como "um treinamento mental, capaz de produzir maior integração entre mente, corpo e mundo externo". Sendo uma de suas principais diretrizes o "deslocamento da consciência do mundo externo para o interno", a meditação envolve conjuntos de técnicas que podem ser divididos entre dois campos principais, conhecidos como *mindfullness* e *concentrativo*.

> O tipo *mindfulness,* ou meditação do *insight,* é descrito como uma prática de abertura, em que há uma percepção dos estímulos, como pensamentos, sentimentos e/ou sensações, embora a atenção específica mantida seja uma observação livre que não os julga nem analisa. As técnicas meditativas concentrativas caracterizam-se pela restrição da atenção a um único objeto, interno ou externo. Ignora-se qualquer estímulo do ambiente, focalizando uma atividade mental ou sensorial específica, por exemplo, a repetição de um som, uma imagem ou a respiração. (MENEZES e DELL'AGLIO, 2009, p. 278).

No caso das dinâmicas de gás com o batalhão de Choque, o agente químico como ser visto como elemento externo que visa a provocar desordem e exige que os soldados mantenham o foco da consciência em seu interior, ignorando os efeitos que o veneno desperta no corpo, como irritação, dor, sufocação. A própria experiência da dor não é estrangeira às práticas meditativas. Pelo contrário, a exposição prolongada a uma permanência em posição de imobilidade provoca no corpo incômodos que atingem índices elevados de dor física. Suportá-los e manter o atenção num estado interior que observa os pensamentos da mente "como uma testemunha" é um dos desafios do praticante, que busca com a regularidade das sessões vivenciar um exercício de auto-conhecimento através do qual passa a ter mais equilíbrio no que se refere às relações entre mente, corpo e mundo exterior.

Fotografia 63 – A “meditação” para resistir ao agente químico.

Fonte: Símio Filmes.

A percepção do treinamento com gás como uma prática – muito particular – de meditação foi responsável por abrir novamente essa misteriosa janela de espelhamento entre partes antagônicas. Através dela, fui levado a refletir sobre outros possíveis efeitos que a sistematicidade dos treinamentos com gás poderia ter sobre a tropa. Como se o testemunho da ação, ao mobilizar chaves de interpretação a partir de universos tão deslocados do campo eleito para observação, acabasse se tornando responsável também pela liberação de associações entre mundos que, através das evidências mais imediatas que dão a ver, tenderiam a não dialogar entre si – como é o caso de um treinamento militar e a prática da meditação. Informalmente, os policiais me relatavam o prazer que, com o tempo, passavam a experimentar naqueles momentos. A tirar pelos depoimentos, é como se o organismo deles fosse progressivamente se acostumado com o gás e com os efeitos que ele provoca ao ponto de passar a depender dele, chegando perto de um nível de adicção. Sem que gravássemos, alguns soldados me fizeram parte de experiências com o agente químico inclusive fora da corporação, como por exemplo em comemorações do grupo. Eram aniversários ou outras datas festivas em que os policiais fazia uso coletivo de gás lacrimogênio fora da caserna. Como se selassem o pertencimento ao grupo do lado de fora celebrando sua capacidade de se sobrepor ao veneno.

A inalação “ritualística” do gás proporciona um sentimento de limpeza. Exposta ao veneno, a pessoa espirra, tosse, elimina muitas secreções e também lágrimas. A sensação de limpeza, associada à experiência da dor, não deixa de remeter à ideia do autoflagelo. Em tal prática, geralmente de cunho religioso, o sujeito se impõe o sofrimento físico como forma de se punir por algum tipo de pecado, ou qualquer outro ato passível de condenação social. A dor age como uma espécie de expiação do erro, permitindo a quem pratica o auto-suplício expurgar sentimentos de culpa, se purificar. Passei a considerar a possibilidade de que esses exercícios envolvendo o gás pudessem atuar também como uma espécie de mecanismo regulatório envolvendo as práticas de

violência relacionadas à atividade policial. Eu tinha dificuldade de acreditar que a justificativa estritamente focada na fundamentação legalista, segundo a ideia de uma missão juridicamente legal a ser cumprida, fosse capaz de erradicar ou apaziguar possíveis sentimentos contraditórios envolvendo soldados e soldadas quando os mesmos precisam, por exemplo, retirar uma população de pessoas empobrecidas que moram numa ocupação de moradia popular. Mesmo que o treinamento atuasse para eliminar a capacidade empática dos policiais e que uma poderosa máquina simbólica se encarregasse de estigmatizar os ocupantes como "baderneiros" e "preguiçosos" que invadiram a propriedade alheia, eu resistia a acreditar que os soldados e soldadas permanecessem absolutamente insensíveis diante do sofrimento de pais, mães e crianças sendo desalojadas.

Será que por trás de toda a exaltação da bravura e heroismo, não persiste escondida na consciência ou mesmo de forma inconsciente no espírito de cada policial a ideia de "trabalho sujo"? Um trabalho que eles sabem nocivo, apesar de todas as justificativas e construções simbólicas que determinam sua execução? Poderia o gás oferecer um mecanismo compensatório a essa consciência auto-crítica de suas funções através da imposição auto-imposta da dor, como uma espécie de punição remediadora e ao mesmo tempo preventiva? Eduardo Viveiros de Castro, ao estudar a cosmologia dos Yawalapítis, povo aruaque do Alto Xingu, chega à observação de uma dinâmica que ele descreve pela ideia de "fabricação do corpo", segundo a qual "o corpo humano necessita ser submetido a processos intencionais e periódicos de fabricação". Onde tal fabricação é concebida também como um "mudar o corpo", quando ela passa a designar processos pós-concepcionais, ou seja, que ocorrem após sua etapa fundadora, que consiste nas relações sexuais de genitores de um futuro indivíduo. A fabricação, ou mudança, consiste "dominante mas não exclusivamente em um conjunto de intervenções sobre as substâncias que conectam o corpo ao mundo", tais como fluidos vitais, alimentos, eméticos, tabaco, óleos e tinturas vegetais (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 72).

A fabricação do corpo, descreve, se presta a transformações relacionadas a mudanças de estatuto do sujeito na vida comunitária, passagens que acompanham a transição de faixas etárias e a inscrição das pessoas em novas normas, atividades e funções. Os diversos ciclos da vida impõem adaptações corporais, metamorfoses, que são vivenciadas em momentos de reclusão, período em que o corpo é submetido a rituais através dos quais se modifica. Segundo o autor, através deste conceito, podemos inferir que a natureza humana é literalmente fabricada ou configurada pela cultura: o corpo é "imaginado, em todos os sentidos possíveis da palavra, pela sociedade". O fato de a fabricação do corpo se realizar como um modo de "formar", mas também de "reformar" o sujeito, moldando-o à "personalidade ideal", sugere um processo ligado à adaptação dos corpos às condições específicas das vivências que se credenciam a experimentar, deixando para trás estágios

antigos e inaugurando configurações do ser adequadas à sua participação nas atividades a serem desempenhadas na vida social.

Poderia ser o ritual do gás visto como uma forma de "fabricação" ou "restituição" do corpo militar diante do risco de contágio com o estatuto civil ao qual o policial se expõe em cada operação em que o agente químico é aplicado no inimigo? Algo que reafirma sua diferenciação a partir da modelagem – ou remodelagem – do corpo à condição militar? Caso sim, e essa continua uma hipótese empírico-intuitiva, essa poderia ser uma chave de leitura para a a cultura militar de castigos e punições permanentes amplamente disseminada entre as polícias militares. Como se o embrutecimento do corpo exigisse também válvulas de escape que regulassem a violência a partir de ciclos alternados de condições inversas. Neste caso, rituais como o do gás ou as situações recorrentes de castigo a que são submetidos os militares seriam vistos como um autoflagelo imposto pela instituição a seus membros, uma forma de punição endógena que serviria para manter uma domesticação não só do corpo como também do espírito, a fim de que ambos encontrassem um equilíbrio capaz de autorizá-los a continuar perpetrando as recorrentes formas de aplicação da dor.

"Mas como saber, de fato, se não estamos sendo atraídos por quimeras?" – é a pergunta que Lapoujade acredita que se devam fazer os artistas-testemunhas-advogados. "Em um instante, entrevemos virtualidades que aspiram a uma maior realidade, mas como ter certeza de que elas valem a pena? Quem nunca acreditou 'ter uma ideia' que finalmente se revelou sem interesse? Como saber se fizemos a escolha certa, se não passamos horas, dias ou anos nos dedicando a um projeto finalmente vão?" (LAPOUJADE, 2017, p. 71) A resposta, segundo o autor, está no fato de que "a força de um problema não é sua tensão interna; *é a incerteza que ele introduz na (re)distribuição da realidade"* (idem).

Se essas suposições em torno do Choque possuem fundo de verdade, elas atestam por um lado da eficácia da instituição militar na produção e manutenção de corpos propensos para o combate. Ao mesmo tempo, elas expõem sua própria falha: não seria o resíduo de humanidade que permanece nos corpos e que a corporação insiste em varrer através de técnicas tão refinadas aquilo que pode sinalizar para a fagulha da possibilidade de se reverter a dinâmica violenta? Um indício de calcanhar de Aquiles a expor a brecha de vulnerabilidade de uma entidade invencível? Mas como, identificado esse flanco, partir para uma ofensiva se, ao atacar, corremos o risco de destruir exatamente aquilo que queremos preservar? Quem sabe o ataque pode se dar em termos utópicos – ou mesmo mitológicos –, quem sabe ele não possa vir através da devolução da imagem refletida em espelhos?

Fotografia 64 - “Nossos escudos serão espelhos”.

Fonte: Símio Filmes.

6. Considerações finais

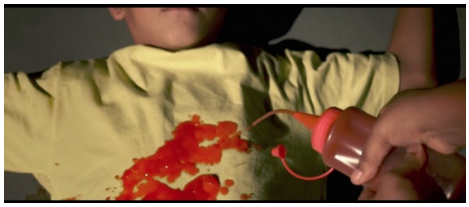
Fotografia 65 - Tiana, Michel e Simone conversam numa das cenas de *Peripatético* (QUEIROZ, 2017)

Fonte: Jéssica Queiroz.

A cena acontece mais ou menos na metade do curta-metragem *Peripatético*, dirigido por Jéssica Queiroz (2017). Michel está sentado no sofá jogando videogame quando as amigas de infância Tiana e Simone chegam da rua e sentam cada uma a seu lado. Elas voltavam para casa em função do toque de recolher noturno imposto pela polícia sobre a população. A ação transcorre no mês de maio de 2006, quando conflitos entre polícia e Primeiro Comando da Capital (PCC) deixaram centenas de mortos na região metropolitana de São Paulo, sendo a maioria constituída por civis inocentes, moradores das periferias. Tiana interrompe Michel, pedindo para ele ligar no noticiário, a fim de poderem acompanhar as notícias. Ele o faz, mas o telejornal já havia acabado e ele volta a jogar. "Será que isso vai cair no vestibular?", pergunta Tiana, referindo-se aos episódios de violência. Enquanto ela e Simone estão preocupadas com o ingresso na faculdade e com a busca por emprego, Michel prefere reivindicar para si o direito a um ano sabático, ele não quer ter que sair de uma "escola para outra". As duas amigas lhe fazem um chamado à realidade, cobrando dele uma posição mais madura. O jovem, no entanto, insiste em querer aproveitar mais a vida antes de ingressar definitivamente na idade adulta e passa a recordar do tempo em que ele e as amigas só queriam saber de "comer batata frita, jogar videogame, brincar de thundercats..." Mas Simone é incisiva: "A gente cresceu, Michel. E tá na hora de você fazer o mesmo. Deixar de ser tão inútil." Aborrecido, ele deixa a casa, apesar dos protestos de Tiana, que alerta para o perigo do lado de fora. Surge então uma sequência de imagens com crianças, onde uma delas interpreta Michel, ao som de uma locução em off da personagem de Simone.

Fotografias 66 a 72 – Frames do curta-metragem Peripatético.

Eu não tava lá. Eu não vi acontecer. Cada um diz uma coisa. A PM diz que o moleque estava na esquina da casa quando a blitz parou ele. O policial parou e disse: "Isso não é hora de gente correta estar na rua".



Aí disse que o Michel tirou do bolso duas metralhadoras e uma faca. E ameaçou todos os policiais com um raio laser. Tá lá na ocorrência: os dois tiros em Michel foram em legítima defesa.

A vida aqui não respeita o desenvolvimento crescente do personagem. Pára os planos no meio. E eu aqui, sentada olhando tudo isso, não posso fazer nada.
Quando alguém toma um tiro, todo mundo ao redor dessa pessoa toma um tiro junto.

O curta-metragem *Peripatético* é sobre a vida de jovens em transição para a idade adulta na periferia de São Paulo. Os três amigos estão em busca de seu lugar no mundo em face dos desafios que lhes são impostos pela transição de faixa etária. Simone, a protagonista, Tiana e Michel precisam vencer as barreiras impostas por uma sociedade meritocrática, excludente e racista. E, ao mesmo tempo, encontrar tempo e espaço para serem felizes fazendo o que gostam. Em meio à luta – em si só árida – por se inserir no mercado, passar no vestibular ou simplesmente poder jogar videogame despreocupadamente, a violência irrompe do nada e injustificavelmente, tirando a vida de Michel. As estatísticas apontam para 454 pessoas assassinadas por integrantes da Polícia Militar de São Paulo e grupos de extermínio durante aquelas semanas de maio. O massacre seria um movimento de "vingança" contra o PCC, responsável por ataques que tiraram a vida de 23 policiais militares no início daquele mês, além de policiais civis, agentes penitenciários, guardas municipais e familiares. Suspeita-se que a ação do PCC estava ligada à transferência de 765 presos para uma unidade no interior do Estado, a mais de 600 quilômetros da capital. Outra hipótese afirma que a ação do grupo foi uma resposta à corrupção policial, notadamente ao sequestro, do qual teria participado um policial militar, do enteado de Marcos Willians Herba Camacho, o Marcola, líder da facção.

Entre os 454 mortos contabilizados na ação de revide orquestrada pela polícia, estima-se que 80% deles eram jovens de até 35 anos, dos quais mais da metade eram negros e 94% não tinham antecedentes criminais. Quase todos os inquéritos que apuravam os crimes foram arquivados e, dez anos depois dos acontecimentos, apenas dois policiais haviam sido presos. Jéssica Queiroz, diretora negra estreante no Festival de Brasília de 2017 com o curta-metragem *Peripatético*, foi uma das pessoas que me interpelou severamente naquele ano do festival em que foi também exibido o *Por trás da linha de escudos*. Na ocasião, as críticas que ela fez ao documentário, somadas às outras tantas que apontavam problemas no filme, contribuíram para desencadear em mim um processo de auto-crítica que resultou na decisão de realizar uma revisão da montagem a fim de relançar uma nova versão do longa. Jéssica encerra seu curta com as estatísticas do holocausto de 2006 e com uma dedicatória ao Movimento Independente Mães de Maio, "formado por familiares do massacre que lutam por memória, verdade e justiça".

Tal movimento se define como "uma rede autônoma de mães, familiares e amigos de vítimas diretas da violência estatal, formada no Estado de São Paulo a partir dos fatídicos Crimes de Maio de 2006". Débora Maria da Silva e Danilo Dara, coordenadores do movimento e autores do texto *Mães e familiares de vítimas do Estado: a luta autônoma de quem sente na pele a violência policial*, afirmam que:

> Não há como escapar dos enormes desafios cotidianos que a devastação gerada pela morte de um familiar ou um amigo impõe sobre nossas vidas e de nossos companheiros. Por isso há de se ter ouvidos bem atentos (e muito respeito!) ao abordar a questão dessa luta por reparação, pois a devastação física, psíquica, moral e material a que somos acometidos todos os dias não é trivial, muito pelo contrário. É o mínimo que deveriam nos assegurar, e que nós fazemos questão de *arrancar como direito à (re)existência*. (SILVA; DARA, 2015, p. 185, grifos dos autores).

Depois que a esquerda chegou ao poder no Brasil, com os governos petistas que se sucederam na presidência através de Luís Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, entre 2002 e 2016, foi criada a Comissão Nacional da Verdade, voltada para apurar os crimes e violações de direitos humanos cometidos por agentes do Estado, a serviço dele, durante a ditadura (1964-1985). Foram contabilizados 434 mortos e desaparecidos, todos com o estatuto de "políticos", pessoas que reconhecidamente lutavam contra os meios de opressão. Grande parte das famílias receberam, com justiça, algum tipo de reparação pelas atrocidades cometidas contra seus parentes. Tiveram o nome de seu ente reconhecido como alguém que travou uma luta legítima e acabou bárbara e injustamente morto pelas mãos do Estado, mas em condições que acabaram sendo investigadas e condenadas. Muitos familiares ou ex-militantes receberam indenizações financeiras, assim como auxílios mensais regulares. Trata-se de uma forma necessária de o Estado reconhecer os crimes praticados em seu nome, seja em consonância com suas determinações, seja a partir do desvio de atribuições de seus agentes.

Quantas outras vítimas dos crimes do Estado, no entanto, permanecem sem qualquer tipo de reparação? Quantas delas foram mortas inocentemente e quantas outras lutavam ativamente contra formas de opressão não reconhecidas enquanto tal? O Movimento Independente Mães de Maio chama a atenção para o fato de que, durante os massacres de 2006, no curto espaço de uma semana, "agentes policiais e grupos paramilitares de extermínio a eles ligados" foram responsáveis por mais mortes do que "o número oficial de mortos e desaparecidos durante os vinte anos de ditadura no Brasil". Trata-se de pessoas assassinadas de forma arbitrária e covarde, inocentes que se tornaram mártires da letalidade genocida e inconsequente da chamada "guerra às drogas". São milhares de corpos mortos todos os anos, pessoas que tombam nas diferentes reconfigurações das formas de extermínio implementadas desde o colonialismo. Vidas negras, indígenas – vidas "matáveis". Vidas que não chegam a adquirir plenamente o estatuto de vida e que seguem sendo mortas sem reparação, sem justiça, sem história. As maneiras de se organizar e lutar contra o genocídio, seja em gestos individuais ou coletivos, sempre existiram e se distribuíram em manifestações diversas de resistência, protagonizadas pelo próprio povo negro, indígena, insurgente. Uma resistência que vai do confronto direto à luta por espaços, direitos, visibilidade e existência nas diversas esferas da vida

pública – trata-se de um esforço permanente, inerente à cada vida, que envolve e mobiliza todos os corpos visados pelo genocídio.

Em *Peripatético*, Jéssica Queiroz encerra a narrativa com um gesto de sublevação. A personagem de Simone, após a morte de Michel, constata que corre o risco de ser "só mais um número nas estatísticas, mais uma vala sem nome, mais um Michel, esquecido na história". No meio de uma entrevista de emprego, espaço de crítica da racionalidade meritocrática e racista constantemente atacada ao longo do filme, Simone se insurge contra as violências que sofre. Levanta-se da cadeira para soltar o grito preso na garganta de quem tentava se adequar às regras de uma sociedade cujas bases de edificação foram e são constituídas em rejeição a ela. Uma sociedade que a exclui sistematicamente e atenta contra sua vida através de dispositivos mortíferos que vão desde uma aparentemente inofensiva entrevista de emprego à brutalidade da força policial que encontra inimigos em corpos não-brancos a serem exterminados. Num gesto de libertação, Simone tira os sapatos que apertavam seus pés a cada vez que precisava ir a uma entrevista de emprego, e se permite dar vazão ao verbo de indignação.

Fotografias 73 a 75 – Frames do curta-metragem Peripatético.

Fonte: Jéssica Queiroz.

E vocês realmente querem que eu cumpra meu papel em silêncio? Que eu fique ali, quietinha, apertada pela multidão dentro de um vagão de trem às

6h da manhã? Na fila do posto de saúde, com medo de minha própria sombra, voltando pra casa? O meu silêncio é o seu prêmio. A minha inércia é a sua vitória. Quer saber, se essa arma estivesse apontada pra você, por que você merece essa vaga?

A atitude da personagem de Simone é a mesma de um incontável número de negras, negros, indígenas e outras camadas populacionais contra-hegemônicas que lutam diariamente para sobreviver e transformar organizações sociais como a brasileira, capitalista, patriarcal e racista. A implementação e a manutenção do racismo no Brasil se deram através da força bruta mas também de ardis meticulosamente elaborados por intelectuais brancos. Com a ideia, amplamente imposta e difundida, da "democracia racial", setores dominantes da sociedade brasileira, fortemente amparados e embasados por exemplo na obra de Gilberto Freyre, conseguiram construir a ideia falaciosa da inexistência do racismo no país. Adbias Nascimento, que enxerga em Freyre um "fértil criador de miragens", se refere à democracia racial como uma "especulação intelectual" responsável por descrever a relação entre pretos e brancos como harmoniosa, como se ambos desfrutassem de "iguais oportunidades de existência, sem nenhuma interferência, nesse jogo de paridade social, das respectivas origens raciais ou étnicas" (NASCIMENTO, 1978, p. 41).

A legitimação deste conceito foi cultivada como forma de subjugação das etnias não brancas, forçando a ideia de que portugueses teriam obtido êxito em criar não só uma civilização altamente avançada nos trópicos, como também um verdadeiro "paraíso racial nas terras por eles colonizadas". Neste sentido, o mito da democracia racial passou a ser evocado como marca da singularidade e nobreza das nossas formas de organização social, tornando-se uma espécie de troféu a ser orgulhosamente ostentado como exemplo para fora do país. Mas ao mesmo tempo dando a ver, apesar de si, a perversidade da opressão racista que atua sob a máscara da conciliação.

> Devemos compreender "democracia racial" como significando a metáfora perfeita para designar o racismo estilo brasileiro: não tão óbvio como o racismo dos Estados Unidos e nem legalizado qual o *apartheid* da África do Sul, mas eficazmente institucionalizado nos níveis oficiais de governo assim como difuso no tecido social, psicológico, econômico, político e cultural da sociedade do país. (…) Monstruosa máquina ironicamente designada "democracia racial" que só concede aos negros um único "privilégio": aquele de se tornarem brancos, por dentro e por fora. A palavra-senha desse imperialismo da brancura, e do capitalismo que lhe é inerente, responde a apelidos bastardos como *assimilação, aculturação, miscigenação;* mas sabemos que embaixo da superfície teórica permanece intocada a crença na inferioridade do africano e seus descendentes. (NASCIMENTO, 1978, p. 93).

Apesar de já amplamente combatida e refutada, essa forma de ideologia mascaradora se faz sentir ainda hoje em diversas instâncias da vida brasileira, continuando a ser ensinada, celebrada e vivenciada em discursos midiáticos, círculos acadêmicos, institucionais e políticos, tendo sido

praticamente incorporada ao senso comum como marca de identificação virtuosa da "brasilidade". Recentemente, ela voltou a aparecer nas entrelinhas da retórica conservadora da nova direita. Para seus arautos, a "ideologia de esquerda" (vulgo o PT) foi responsável por dividir o Brasil, que antes se organizava segundo uma pacífica coexistência de seus cidadãos e cidadãs. Abdias Nascimento já identificava a perversidade desse traço da construção da identidade nacional. Segundo ele, "a constituição do país não reconhece entidades raciais; todo mundo é simplesmente brasileiro". Reducionismo responsável por criar um manto de uniformidade que apaga as diferenças e tensões existentes entre as diversas etnias, forçando as etnias não-hegemônicas a ter que se adaptar ao padrão branco. Para o autor, a camada dominante enxerga qualquer movimento "de conscientização afro-brasileira como ameaça ou agressão retaliativa" (NASCIMENTO, 1978, p. 77).

Não à toa, uma das bases da retórica do próprio presidente Jair Bolsonaro reside na insistência de advogar por uma unidade inseparável do que significa ser brasileiro. "Meu partido político é o Brasil", diz o slogan da camisa que ele vestia quando sofreu um atentado cujas circunstâncias e motivações continuam envoltas em mistério. Tal afirmação, replicada exaustivamente por correligionários e seguidores, reflete uma ideia de coesão no interior de um bloco de identificação política que não distingue raça, classe social, gênero ou sexualidade. Qualquer pessoa que se identifique a partir de uma das coordenadas excluídas desse arcabouço de brasilidade passa a ser automaticamente considerada inimiga do próprio país, projetado como uma nação onde o fator de coesão social não conhece conflitos. Expressão de matriz tipicamente fascista, a retórica da nova direita revela a nostalgia de um passado mítico no qual as coisas iam bem para o país, onde a ideia de "bem" coincide com a falácia da harmonia expressa pela "democracia racial".

Mas não é só entre a direita que o conceito ainda prospera. O campo de identificação política situado à esquerda, não obstante seus ideais igualitários, oferece também sinais renitentes que apontam para uma dificuldade de se lidar com as questões de racialidade fora de uma matriz de convergência harmoniosa entre sujeitos de identificações étnicas distintas. O Movimento Independente Mães de Maio, para retomarmos um exemplo já mencionado, não poupa críticas à esquerda ao apontar para o descaso com que o genocídio da população negra é tratado em espaços considerados progressistas. "Infelizmente, essa *ex-querda* de currículos que *lattes-mas-não-mordem* insiste em fingir que o problema não é com ela – e talvez não seja mesmo…" (SILVA; DARA, 2015, p. 179, grifos meus). Ao avaliar os resultados da Comissão Nacional da Verdade, por exemplo, Débora Maria da Silva e Danilo Dara afirmam que, "apesar do sincero esforço de alguns de seus integrantes para ir além dos limites predeterminados pelos 'donos' do poder de turno – inclusive no âmbito da questão indígena", a comissão não deixou de reproduzir a "lógica

silenciadora" sobre o genocídio de não-brancos. A partir dessa constatação, indagam: "Para quando ficou o acerto de contas com a verdade das vítimas dos Esquadrões da Morte?", referindo-se às organizações paramilitares, geralmente mantidas por empresários, responsáveis por torturas e execuções sumárias de indivíduos tidos como perigosos, sendo a maioria pertencente às periferias das grandes cidades. Os autores concluem que a comissão teve um papel muito pequeno em enfrentar efetivamente aquilo que é "o desafio mais importante da sociedade brasileira atual: reverter o genocídio estatal que, no país, mata, aprisiona e tortura" (SILVA; DARA, 2015, p. 180).

Refletir sobre o quanto a ideia de "democracia racial" foi responsável por moldar o pensamento e o modo de ser de brancos e brancas no Brasil é uma tarefa política de primeira ordem para repensarmos as bases de nossa sociabilidade e enfrentarmos as tensões que decorrem das desigualdades do país. É preciso que reconheçamos o quanto o conceito contribuiu para criar, entre a população branca, um alento apaziguador responsável por dirimir sua responsabilização pela exploração histórica e persistente da população negra e indígena no país. A intelectualidade branca atuante na academia, em movimentos sociais ou em círculos artísticos – espaços onde, enquanto branco, costumo encontrar filiação – e identificada com ideias de esquerda costuma reagir com resistência a críticas ou cobranças vindas de sujeitos políticos não-brancos que passaram a ocupar, nos últimos anos, esses espaços. Muito frequentemente, nós evocamos os "excessos", o tom de raiva, a dureza no modo de articular o posicionamento para desconsiderar ou colocar panos quentes nas críticas. Nestes momentos, parece que nos furtamos de olhar para o funcionamento da dinâmica estrutural em que estamos inscritos, para quem somos nós nessa estrutura e os benefícios sociais de que gozamos, enquanto brancos(as), para ocupar espaços cuja articulação depende, talvez apesar de nós mas ao mesmo tempo em nosso favor, da exclusão dos sujeitos que ora nos interpelam criticamente.

Em algum lugar, possivelmente o sentimento de estarmos cultivando posicionamentos e discursos de esquerda, atentos a questões sociais e implicados com transformações que visam promover igualdade e emancipação, atua para bloquear e nos proteger do movimento contestatório, como se ele não devesse ser dirigido a nós. É que talvez tenhamos nos acostumado a nos relacionar intelectualmente com ideias que descrevem realidades sociais de exploração e exclusão, mas quando estas nos batem à porta fazendo estremecer a estabilidade dos quadros em que nos acostumamos a exercer nossos papeis, nós passamos a ter dificuldade em lidar com elas. Como se vivêssemos a fantasia de uma aliança política unívoca, que certamente guarda ecos da própria ideia de "democracia racial" como *constructo* de um estado das coisas em que a questão étnica estava resolvida – harmonicamente resolvida – o que deveria nos liberar para a luta, conjunta, em frentes

mais “importantes”. A interpelação que nos dirigem, ao ocuparem mais quantitativa e também mais criticamente os espaços de poder simbólico, sujeitos identificados segundo parâmetros de racialidade exige da branquitude que se repense, que olhe para si criticamente, se reforme e se reposicione.

A mesma demanda diz respeito também aos homens. Termos recentemente cunhados e com grande circulação nos espaços politizados de esquerda como “esquerdo-macho” ou “esquerda branca” se referem a tensões que são facilmente identificadas por sujeitos em situação contra-hegemônica mas dificilmente reconhecidas por aqueles que gozam do status trazido pelas posições de maior poder. Quando o político afeta o pessoal (lembrando uma das máximas do feminismo), uma das coisas que se pode demandar àqueles(as) que atuam em posições mais privilegiadas é de olhar criticamente para suas condições de existência, para suas zonas de opacidade como afirma Judith Butler (2017) – ou quem sabe para sua sombra, como indica Jung (1982) – a fim de realizar um exame mais meticuloso de sua constituição e inscrição no mundo enquanto sujeitos políticos (o que significa também atentar para a interseccionalidade das relações). Olhar para a branquitude, olhar para a masculinidade, para a condição de classe – reconhecer-se sujeito histórico inscrito na disputa de forças que atuam no mundo a partir de um lugar de privilégio. Trata-se de uma demanda que não é prosaica ou meramente retórica, mas que diz respeito ao próprio exercício da *práxis* (KONDER, 2018) e das práticas articulatórias como modo de organização política (LACLAU; MOUFFE, 2015).

O esforço articulatório diz respeito a uma prática conjunta, que precisa observar, de modo recíproco, as especificidades de cada parte. Marco Aurélio Prado e Frederico Costa, ao refletirem sobre o pensamento pós-marxista, voltam a chamar a atenção para a ideia de identidade mobilizada pelo mesmo. Se, por um lado, a emergência de uma “pluralidade de sujeitos políticos permitiu a politização de diferentes formas de desigualdade e exclusão”, por outro, trouxe também à luta política a necessidade de enfrentar uma tensão: a de “construir estratégias de vínculos” entre os diferentes agentes, “de modo que estes não se dissipem na experiência das identidades”. Em tal caso, incorreriam no risco de serem incorporados na ordem hegemônica como “particularidades”, servindo mais à “manutenção dessa ordem do que à interpelação das diferentes formas que a sustentam”. Os autores evocam Mouffe para afirmar que é:

> (...) indispensável desenvolver uma teoria de sujeito como um agente descentrado e não total, um sujeito construído no ponto de intersecção de uma multiplicidade de posições subjetivas, entre as quais não existe uma prioridade ou relação necessária e cuja articulação é o resultado de práticas hegemônicas. Conseqüentemente, nenhuma identidade é alguma vez definitivamente estabelecida, havendo sempre certo grau de abertura e de ambigüidade

> na forma como as diferentes posições de sujeito são articuladas. (MOUFFE, apud PRADO; COSTA, 2011, p. 690).

Nos últimos anos, espaços como os festivais de cinema tem contado com a participação de sujeitos políticos antes ausentes dos fóruns de exibição e debate. A presença ativa, crítica e responsiva dessas pessoas pode ser observada, segundo comentários de Amaranta César (2017), a partir da passagem de sua condição de "personagens" (objetos do pensamento e da representação fílmica) a "diretores e diretoras" (sujeitos do conhecimento). Fruto de conquistas políticas de grande importância, embora também tímidas diante da desigualdade ainda existente, essa passagem pode ser vista em grande medida como reflexo de tomadas de consciência e políticas afirmativas associadas a projetos da esquerda. A presença e atuação de sujeitos políticos emergentes (negros e negras, indígenas, mulheres, comunidade LGBTQI+…) atua na articulação de vozes, experiências, perspectivas e formas estéticas que passam a circular e ganhar visibilidade, disputando o comum com matrizes de significados próprias a suas localizações identitárias. Com isso, provocam também um tensionamento e reconfiguração dos espaços, gerando questionamentos e interpelações dirigidas a sujeitos que antes travavam a disputa apenas entre pares situados segundo coordenadas identitárias majoritariamente homogêneas. O campo da própria esquerda como um todo é estremecido e levado a se reestruturar, repensando suas bases e distribuição de poderes internos.

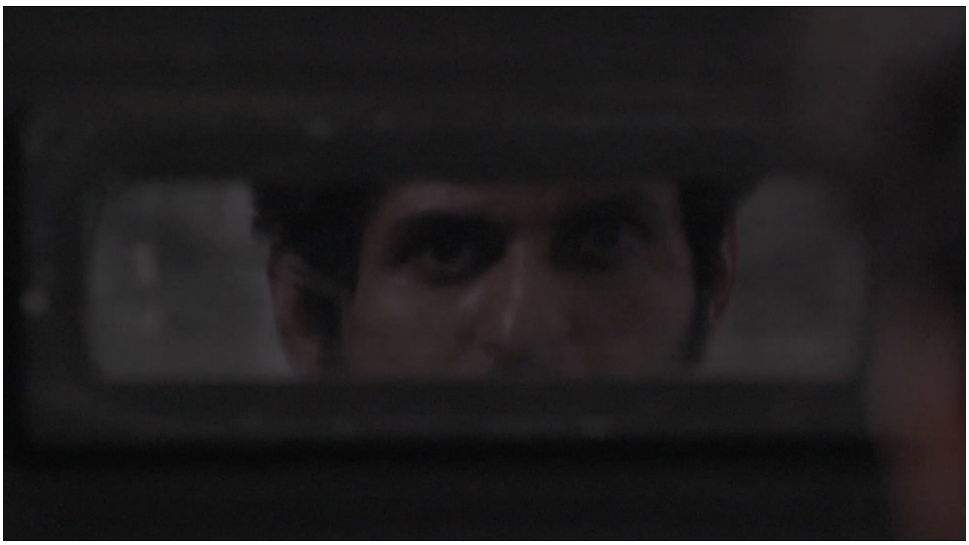
A edição do Festival de Brasília realizado em 2017 marcou um desses momentos em que as tensões transbordaram em discussões acaloradas e tomadas de posição incisivas, como por exemplo nos debates em torno do longa-metragem *Vazante*, de Daniela Thomas (2017). Os apontamentos críticos levantados durante o festival e refletidos, em alguma medida, pelo texto de Juliano Gomes (2017) no site da Revista Cinética foram responsáveis por uma espiral de debates, envolvendo réplica de Thomas e tréplica de Gomes, em diferentes publicações que reverberavam um debate antes raramente travado no campo do cinema. O clima de tensão que tomou o auditório do festival foi responsável por uma desestabilização geral da maneira como a crítica, o público e os próprios realizadores e realizadoras costumavam se relacionar com os filmes. No caso de brancos e brancas inscritos naquele espaço, o movimento incitava a olharmos para as manifestações e o exercício da branquitude, sem as defesas oferecidas pela pretensa harmonia preconizada pela ideia de democracia racial.

A revisão da montagem do longa-metragem *Por trás da linha de escudos* foi iniciada a partir da ressonância de debates como estes, que também se voltaram para a análise do próprio filme durante o festival e que me instavam a olhar com mais cuidado algumas especificidades resultantes de minha condição racial, de gênero e classe. Através das interpelações que me eram dirigidas a partir do olhar de sujeitos históricos que vivenciam a violência policial de forma sistêmica,

constituindo-se como o verdadeiro alvo e razão de existência da polícia, eu era confrontado a me desfazer de confusões ou imprecisões que me acometeram durante o processo de realização do documentário.

Fotografias 76 a 78 – Frames do longa-metragem Por trás da linha de escudos.

Olhar para minha própria imagem refletida no vidro dos escudos choqueanos ia além de significar uma investigação em torno da ideia de sombra. Pensada em termos junguianos, ela levava a observar em mim atributos normalmente negados e identificados somente em terceiros. O fascista, que eram os outros, também sou eu. Assim como o autoritário, o machista, racista, o violento.



Se, em algum momento da gestação ou realização do filme, eu vivi a confusão de que podia ser também considerado inimigo da polícia ou do Estado em função de posicionamentos políticos específicos, essa fantasia ia por água abaixo com o reconhecimento mais pleno, embora ainda sujeito a opacidade, da branquitude. O que ela terminava de demonstrar para mim, a partir das

interpelações recebidas, é que, não obstante tensões pontuais, a estrutura geral do Estado e da própria polícia são construções voltadas para a proteção e garantia de integridade de sujeitos como eu. Construções estas que visam assegurar o estatuto privilegiado das condições de desenvolvimento pessoal, em termos materiais e imateriais, de pessoas acobertadas pelas coordenadas identitárias da normatividade dominante. Para tal, se dedicam ao combate persecutório de categorias de alteridade, majoritariamente não-brancas, a quem os direitos são estruturalmente negados – e a vida, constantemente ameaçada e extirpada.

Vestir a armadura do Choque deixava de ser apenas uma imagem metafórica do gesto documental de se colocar no lugar do outro ou reconhecer sua existência em mim. A imagem passava a designar também a própria blindagem que reveste meu corpo, branco e masculino, dentro de estruturas sociais que distribuem desigualmente as oportunidades de sujeitos colocados em constante disputa por espaço, recursos, visibilidade e sobrevivência. Uma blindagem que me confere vantagem na disputa e que passa a ser legitimamente atacada, arranhada e quebrada por sujeitos políticos insurgentes nos diversos fronts da vida e da luta por transformações sociais.

A pessoas como eu, é dada a chance de atravessar o mundo sem muitos arranhões. Não que a vida seja invariavelmente fácil, mas ela parece vir acompanhada de uma armadura[28] que protege. Dela, a armadura, frequentemente não nos damos conta – e mesmo quando ela é percebida, dificilmente abrimos mão da segurança que oferece. Ao contrário daqueles e daquelas que nascem destituídos de uma vida – vida pela qual, para além da dimensão biológica, precisam lutar ferrenhamente para a ela ter direito – pessoas como eu não são instadas a pensar e falar sobre sua

28 A compreensão do estatuto dessa armadura se deve também a comentários de Yane Mendes, depois de assistir ao filme no CachoeiraDoc. Após a sessão, ela disse que via o gesto de eu vestir o colete da polícia para acompanhar uma revista no presídio como uma redundância. Para ela, é como se eu já usasse o colete o tempo todo na vida.

constituição de sujeitos, o que significaria necessariamente olhar para as armaduras. São as pessoas que nascem despojadas desta proteção – e que, logo, são potencialmente ameaçadas pelos que as tem – quem primeiro as identificam em nós, sem para isso precisar olhar duas vezes. Estas pessoas pertencem a uma categoria de sujeitos determinados a observar o tempo todo as designações que saltam, por exemplo, da cor de sua pele, de sua sexualidade, seu próprio desejo ou origem de classe. Enquanto nós, eleitos por nós mesmos ou pelos que nos antecederam como padrão universal da vida humana, somente raras vezes somos instados a olhar para isso, já que nos auto-instituímos enquanto norma. O avanço das pautas identitárias, que tantas vezes refutamos para preservar a segurança auto-proclamada e construída, atua para revelar, numa operação inversa e ao mesmo tempo análoga à que desnuda o rei no conto de Andersen, que nós, de fato, estamos revestidos da invulnerabilidade da armadura social – quer a reconheçamos ou não, quer queiramos flexibilizá-la ou não.

Para finalizar...

O estudo do agonismo, que, no quadro desta pesquisa, aparece aplicado ao fazer documental, se institui como ferramenta voltada para atravessar as armaduras de adversários, tensioná-los e tocá-los em pontos de vulnerabilidade. Mas ela se mostra também capaz de observar as armaduras existentes em si mesmo, nomeá-las, trazê-las à tona para que sejam repensadas, arranhadas, quebradas. A perspectiva agonística, nos termos em que foi aqui investigada, talvez seja capaz de cultivar a compreensão de que tal exercício não representa uma ameaça à existência de sujeitos formatados pela armadura, mas a promoção de uma vulnerabilidade necessária à emergência de relações sociais equânimes, isonômicas, solidárias, embora não livres de tensão ou conflito – algo que, em si, representaria o fim da vida. Enquanto avesso da dimensão securitária – sendo esta deliberadamente articulada pelo propósito do fim da vida (no caso, da vida dos outros) –, o agonismo propõe um circuito de atravessamentos em que tensões, conflitos e contradições são demandados a existir enquanto expressão mesma da possibilidade da vida continuar e se renovar. Desta maneira, o agonismo opera para expandir a circulação de vida pelo tecido social, reconhecendo o estatuto de inseparabilidade e precariedade constitutiva de sujeitos que se ligam uns aos outros, se agregam e desagregam em movimentos continuados, sem recair na dimensão mortuária de antagonismos destrutivos. Enquanto a perspectiva securitária é a própria instituição da armadura, a agonística sugere sua nomeação e permeabilização.

Mas a passagem da categoria de "inimigo" para a de "adversário" é uma meta de difícil alcance, talvez tão utópica ou distante quanto a desmilitarização da polícia no Brasil. Ela pode se dar, no caso específico do filme aqui observado, mesmo que isso pareça contraditório, com a participação dos policiais, os inimigos da democracia, dos direitos humanos? Ou ela precisa existir

e ser implementada *apesar* deles, com sua exclusão do processo político? Nos dois casos, como fazê-lo? Os caminhos são múltiplos e os fins, embora projetados com a esperança de uma certa estabilidade, tampouco oferecem garantias plenas dos resultados desejados. Neste caso, os meios precisam continuar a ser considerados também enquanto fins onde depositemos nossas possibilidades, nossos recursos, desejos e sonhos, sempre orientados(as) para um futuro utópico, nunca para um passado mítico.

Reconhecer a armadura, sabê-la estruturalmente colada ao próprio corpo de sujeitos de estatuto hegemônico, como eu, não deve ser fator de dissuasão do caminho, embora muitas vezes ameace ter esse efeito, principalmente quando se erra ou se escorrega. O privilégio de poder errar – e o erro não ser fatal –, assim como a possibilidade de recomeçar, convocam a um reposicionamento que seja justo com o processo mas que tampouco vise a redenção. Ele pode contribuir para a constatação de que a armadura, mesmo que precise ser flexibilizada ou eliminada, pode também servir para oferecer um ponto de vista estratégico, algo que ocorre tanto mais sua existência estiver reconhecida criticamente. O ponto de vista que enxerga o social a partir de um lugar de menos vulnerabilidade pode usar sua capacidade de se introduzir em locais de acesso restritivo para examinar a estrutura por dentro e oferecer elementos que contribuam para o cerceamento e superação do problema. Pode também empreender gestos talvez mais difíceis a sujeitos expostos à vulnerabilidade, assim como pensar e articular práticas cujos fins acalentam um horizonte comum de superação das opressões.

"A gente tem conhecimento das limitações do adestranismo, de qualquer coisa a respeito do militar, do militarismo. Mas é o momento que a gente vive e que a gente tem. E vocês tem que ter o discernimento que dentro da polícia tem mentes pensantes, tem pessoas que tem capacidade crítica, que estudam e que sabem o que estão fazendo." A fala do soldado Adelino no final do documentário, embora tímida e em certos aspectos também um tanto enigmática, introduz linhas de tensão com o militarismo e reivindica para o policial a capacidade interlocutória de um agente político implicado por seu tempo e o mundo em sua volta. Ela é, evidentemente, lacunar e ambígua na perspectiva de aprofundar uma auto-crítica mais ampla, mas não deixa de reverberar uma posição de atrito com a doutrina militar potencialmente compartilhada por muitos policiais, embora também possivelmente silenciada pela dimensão coercitiva da corporação. Uma das "mentes críticas" que, por exemplo, atua dentro da Polícia Militar do Rio de Janeiro, o coronel Íbis Pereira, este manifestamente favorável à desmilitarização, comenta a condição que atravessa o trabalho do policial:

> Pertencer a uma súcia de homens armados é constituinte. Estar sob a possibilidade constante do conflito armado apresenta-se como um modo de ser. O cotidiano da guerra transforma a alma humana em pedra, ocasiona um tipo de sofrimento capaz de alterar os marcos referenciais que balizam o senso de moralidade, porque modifica a relação com a morte e, no limite, arrasta ao excesso e ao crime. Nessas circunstâncias, sendo possível fazer sofrer sem reprovação, a brutalidade se impõe como axioma. Aqui temos a manifestação de um terrível poder: o de coisificar tanto a vítima quanto o algoz. (PEREIRA, 2015, p. 95).

Para recobrar a humanidade, a alma precisa ser dissolvida de seu estado de pedra, precisa voltar a sentir, pois a dor que ela impõe nos outros e de que é potencialmente alvo exige dela que se anestesie, se embruteça. A imposição do sofrimento nos outros, que transforma a brutalidade em axioma, para ser interrompida, exige que a "coisificação" recíproca que afeta vítima e algoz seja revertida por dinâmicas complexas de amplo envolvimento da sociedade a fim restituir a ambos, vítima e algoz, seu estatuto de sujeitos. O agonismo na imagem, como modo de articulação e vivência de conflitos, surge como tentativa de, no plano do sensível, operar um quadro de referências responsável por propor implicação e responsabilidade política nas situações de antagonismos que constituem, ontologicamente, o corpo social. O documentário *Por trás da linha de escudos* é um ensaio, um experimento, esforço imperfeito, limitado e precário, de buscar uma forma agonística para o modo de fazer documental que aqui busca refletir e atuar sobre um dos problemas mais graves da sociedade brasileira, a necropolítica que encontra nas forças policiais militares um de seus instrumentos mais diretos de efetivação.

Sergei Eisenstein foi um dos primeiros a localizar o conflito como força motriz do cinema a partir da identificação da montagem como espaço de colisões que surge como extensão da oposição entre intensidades contraditórias que dão vida ao universo e às relações humanas. Em seu filme *A linha geral* (Eisenstein, 1929), ele afirma ter descoberto uma forma específica de articulação dos planos, que se dá não a partir de uma característica tida como dominante, mas em função do "cálculo coletivo de todos os apelos do fragmento". A montagem atonal, explica, se fundamenta na "soma fisiológica" das vibrações do plano como um todo, observando a "unidade complexa de manifestação de todos os seus estímulos", sem no entanto aderir a uma "declaração não-dialética" que reduziria o fragmento a uma "única significação" dentro de si mesmo. "Ideograma multissignificativo", o plano só pode ser lido em justaposição, pois depende de outro para completar seu estatuto significante, encontrando na colisão de unidades o combustível para chegar a este fim. Esta forma de montagem, advoga o autor, rompe com a "aristocracia" expressa pela dominância de um elemento específico do plano sobre os demais ao adotar um "método de igualdade 'democrática' de todas as provocações, ou estímulos, considerando-os um sumário, um complexo" (EISENSTEIN, 2002, p. 73).

A sequência final de *Por trás da linha de escudos* foi a possibilidade de efetivação, através da montagem atonal, de um encontro que não pôde se dar no teatro do mundo real: o do "nosso exército" armado com os escudos azuis e a tropa de Choque da Polícia Militar de Pernambuco. Fundamentalmente ancorado no princípio agonístico, este encontro visava promover interpelações mútuas e deslocamentos a partir do exame recíproco de posições distribuídas num arranjo de elementos contrários. A função dos escudos, normalmente usados para a proteção a partir da impermeabilidade a forças tidas como ameaçadoras, é subvertida pela implementação, através da imagem, de uma ideia de espelhamento entre as partes. Uma forma de introduzir, dentro da própria situação de confronto, a possibilidade de reconhecimento de semelhanças entre lados que se enxergam como constitutivamente diferentes. Os escudos, transformados em espelhos, forçam a projeção de si mesmo no outro, assim como do outro em si, inaugurando uma dimensão de reconhecimento mútuo antes inexistente na dinâmica opositiva.

O "nosso exército" é uma criação alegórica, inexistente na vida real. Junto com a queima da bandeira, ele se propõe a compor a construção de uma plataforma fictícia que visa representar forças insurgentes em oposição às forças de manutenção da ordem. Sua figuração em cena enquanto unidade constituída à semelhança do pelotão policial – de quem se torna um oponente paritário – está longe de refletir as reais condições de enfrentamento travado no mundo histórico entre a polícia e as populações vulneráveis. A assimetria entre as condições de conflito se torna um impasse para pensar no papel do próprio cinema enquanto tecnologia de combate a forças adversas e ao mesmo tempo produtor do social. Na alegoria criada para o conflito agonístico, surgem novas perguntas: que transformações a cena de reconhecimento é capaz de ativar? Que efeitos pode ter o gesto de se cultivar esse tipo de aproximação com sujeitos inscritos e determinados por uma atuação de princípios anti-democráticos? Quais as condições de circulação desta imagem e de suas ressonâncias sociais? O que pode, afinal, a democracia diante de seus inimigos? Entidade fabulatória capaz de dar corpo a utopias políticas, a forma-cinema ajuda a colocar em cena, na sequência final do documentário, o confronto da polícia com um pelotão imaginário, buscando conjugar forças antagônicas numa refração mimética de posições alternadas que se determinam e modificam umas às outras. Um pelotão formado por signos que, investidos do desejo de intervenção no mundo, alimentam a esperança, a qual ponto insensata ou ingênua, da desmilitarização dos corpos, da sociedade, da vida, por vias de uma gestão agonística das diferenças.

Fotografias 79 a 84 – Sequência final de Por trás da linha de escudos.

ORDEM E PROGRESSO

Referências

ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. **A queda do céu – Palavras de um xamã yanomami.** São Paulo: Companhia das letras, 2015.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ARAÚJO, J. Z. **A força de um desejo – A persistência da branquitude como padrão estético audiovisual**. Revista USP, n. 69, p. 72-79, 2006.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal.** São Paulo: Cia das Letras, 2013.

ARENDT, H. **Origens do Totalitarismo.** São Paulo: Cia das Letras, 1997.

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

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas.** Campinas: Papirus, 2004.

BAKHTIN, **Mikhail. Problemas da poética de Dostoievski.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

BARTHES, Roland. **A câmara clara.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, André. **A ontologia da imagem fotográfica.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

BAUDRILLARD, Jean. **O espírito do terrorismo.** Lisboa: Editora Campo das Letras, 2002.

BENTES, Ivana. **Mídia-multidão: estéticas da comunicação e biopolíticas.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.

BENTO, Maria Aparecida Silva. **Branqueamento e branquitude no Brasil.** Belo Horizonte: Forum de debates, educação e saúde, 2014.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BORGES, Juliana. **O que é encarceramento em massa?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2018.

BRENEZ, Nicole & MARINONE, Isabel. **Cinémas libertaires: au service des forces de transgression et de révolte.** Paris: Septentrion, 2015.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: Crítica da violência ética.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Direitos humanos ou "privilégios de bandido"? Desventuras da democratização brasileira**. Revista Novos Estudos, n. 30, 1991.

CARDIA, Nancy. **Percepção de Direitos Humanos: Ausência de Cidadania e Exclusão Moral.** In: M.J.P. Spink (Org.), A cidadania em construção: Uma reflexão transdisciplinar. São Paulo: Cortez, 1994.

CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser.** São Paulo, 2005. Tese (Educação e filosofia), Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

CARVALHO, Salo de. **Política de guerra às drogas na América Latina entre o Direito Penal do Inimigo e o Estado de Exceção Permanente.** Revista Crítica Jurídica, n. 25, 2006.

CASTRO, Celso. **O espírito militar – Um antropólogo na caserna.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

CESAR, Amaranta. **Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento.** Revista Eco Pós v. 20, n. 2, 2017.

CHAMAYOU, Grégoire. **Teoria do drone.** São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CHAUÍ, Marilena. Em busca do espaço da reflexão**.** In: SIMPLICIO NETO (Org.). **Cineastas e imagens do povo**. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2010.

CLAUSEWITZ, Carl Von. **Da Guerra.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 1979.

COMOLLI, Jean-Louis. **Daesh, le cinéma et la mort.** Paris: Verdier, 2017.

COMOLLI, Jean-Louis. **Filmar o inimigo é fazê-lo entrar em um filme junto comigo** (entrevista). In: Catálogo do 17o Festival do Filme Documentário e Etnográfico. Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo (Forumdoc.BH), pp. 277 a 287, 2013.

COMOLLI, Jean-Louis, **Ver e poder.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COUTINHO, Eduardo. O sujeito (extra)ordinário. In: LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora. **O cinema do real.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo.** São Paulo: Brasiliense, 2005.

DUNKER, Christian. **A violência como nome para o mal-estar.** In: In: KUCINSKI, Bernardo (et al). Bala Perdida – A violência policial no Brasil e os desafios de sua superação. São Paulo: Boitempo, 2015.

EL-DIFRAOUI, Mohammed. **Al-Qaida par l'image – L a prophétie du martyre.** Paris: Presses Universitaires de France, 2018.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Editoral Global, 2007.

FERREIRA, Daniel Karina da Silva. **Condições de trabalho e morbidade referida de policiais militares, Recife-PE.** Universidade de São Paulo, Faculdade de Saúde Pública. 2012.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **Sobre diferença sem separabilidade.** (checar) 2016

_____ **Ninguém: Direito, racialidade e violência**. Revista Meritum, v. 6, n.1. Belo Horizonte, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____ **Vigiar e punir – Nascimento da prisão.** Lisboa: Edições Almedina, 2013.

FRANCO, Marielle. UPP – **A redução da favela a três letras: Uma análise da política de segurança pública no Estado do Rio de Janeiro.** (Dissertação). Universidade Federal Fluminense, 2014.

FREIXO, Marcelo. **Polícia e direitos humanos.** In: KUCINSKI, Bernardo (et al). Bala Perdida – A violência policial no Brasil e os desafios de sua superação. São Paulo: Boitempo, 2015.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu e Outros Trabalhos.** Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUND, Julien. **L'essence du politique.** Paris: Ed. Dalloz, 2004.

FROGER, Marion. **Le cinéma à l'épreuve de la communauté: Le cinéma francophone de l'Office Nacional du Film 1960-1985**. Montréal: Les presses de l'Université de Montréal, 2005.

GIRARD, René. **Rematar Clausewitz: além Da Guerra.** São Paulo: É Realizações, 2011.

GUIMARÃES, Cao. **Documentário e subjetividade: uma rua de mão dupla.** São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

GUIMARÃES, César. **O que é uma comunidade de cinema?** Revista Eco Pós, V. 18, n. 1, 2015.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias del deseo.** Buenos Aires: Tinta Limón: Traficantes de sueños, 2005.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir – A educação como prática da liberdade.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

JUNG, Carl G., **Aion - Estudos sobre o simbolismo de si mesmo.** Petrópolis: Vozes, 1982.

_____, **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KARAM, Maria Lúcia. **Violência, militarização e guerra às drogas.** In: KUCINSKI, Bernardo (et al). Bala Perdida – A violência policial no Brasil e os desafios de sua superação. São Paulo: Boitempo, 2015.

KEHL, Maria Rita. **Duas chacinas em São Paulo: O mesmo governo, a mesma polícia.** In: KUCINSKI, Bernardo (et al). Bala Perdida – A violência policial no Brasil e os desafios de sua superação. São Paulo: Boitempo, 2015.

KONDER, Leandro. **O futuro da filosofia da práxis.** São Paulo: Expressão Popular, 2018.

LABAKI, Amir (org). **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora. **O cinema do real.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LACLAU, Ernesto. MOUFFE, Chantal. **Hegemonia e estratégia socialista: por uma política democrática radical.** São Paulo: Intermeios, 2015.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas.** n-1 Edições, 2017.

LEPRI, Adil; BALTAR, Mariana. **Espetáculo e sensações – O audiovisual no YouTube e as permanências do regime de atrações.** Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós). Belo Horizonte, 2018.

MAIA, Carla e FLORES, Luís Felipe (orgs.) **O cinema de Rithy Panh.** São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da cultura 2013.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica.** Arte & Ensaios, Revista do Ppgav/eba/ufrj, n. 32, 2016.

MENA, Fernanda. **Um modelo violento e ineficaz de polícia.** In: KUCINSKI, Bernardo (et al). Bala Perdida – A violência policial no Brasil e os desafios de sua superação. São Paulo: Boitempo, 2015.

MENEZES, Carolina; DELL'AGLIO, Débora. **Os Efeitos da Meditação à Luz da Investigação Científica em Psicologia: Revisão de Literatura.** Revista Psicologia Ciência e Profissão, 2009.

MIGUEL, Luis Felipe. **A reemergência da direita brasileira.** In: SOLANO, Esther. (Org.) O ódio como política – A reinvenção das direitas no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2018.

MINGARDI, Guaracy. Apresentação. In: KUCINSKI, Bernardo (et al). **Bala Perdida – A violência policial no Brasil e os desafios de sua superação.** São Paulo: Boitempo, 2015.

MOUFFE, Chantal. **Sobre o político**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2015.

MOMBAÇA, Jota. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

MONDZAIN, Marie-José. **L' image peut-elle tuer?** Paris: Bayard, 2002.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro – Processo de um racismo mascarado.** Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Campinas: Papirus, 2005.

OLIVEIRA, Flávia Roberta de Gusmão. **Do porrete ao bicho papão: Os discursos de direitos humanos nos Cursos de Formação de Soldados da Polícia Militar de Pernambuco.** (Dissertação). Universidade Federal de Pernambuco, 2015.

PANH, Rithy. **Sou um agrimensor de memórias.** In: MAIA, Carla e FLORES, Luís Felipe (orgs.) O cinema de Rithy Panh. São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da cultura 2013.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2004.

RAMOS, Silvia; MUSUMECI, Leonarda. **"Elemento suspeito": Abordagem policial e discriminação na cidade do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Boletim de Segurança e Cidadania, ano 2, n. 3, 2004.

RANCIÈRE, Jacque. **O espectador emancipado.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala**. Belo Horizonte: Letramento Justificando, 2017.

RIBEIRO, Luis Miguel. **Antipetismo e conservadorismo no Facebook.** In: SOLANO, Esther. (Org.) O ódio como política – A reinvenção das direitas no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2018.

ROLLET, Sylvie. **Devolver o olhar.** In: MAIA, Carla e FLORES, Luís Felipe (orgs.) O cinema de Rithy Panh. São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da cultura 2013.

ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem.** São Paulo: Núcleo de subjetividades da PUC, 2006.

ROUCH, Jean. **On the Vicissitudes of the Self: The Possessed Dancer, the Magician, the Sorcerer, the Filmmaker, and the Ethnographer.** Penn Libraries of Pennsylvania, 1978.

SCANONI, Eduardo. **Educação em direitos humanos na formação policial militar em Pernambuco: uma análise do curso de formação de soldados/2015.** (Dissertação). Universidade Federal de Pernambuco, 2017.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Sim, nós somos racistas: estudo psicossocial da branquitude paulistana.** Revista Psicologia e Sociedade, n. 26. 2014.

SAFATLE, Vladimir. **Cinismo e falência da crítica.** São Paulo: Boitempo, 2008.

_____ **O circuito dos afetos.** São Paulo: Cosac Naify, 20015.

_____ **A esquerda que não teme dizer seu nome.** São Paulo: Três estrelas, 2012.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário, In: MARTINS, José Souza; ECKERT, Conerlia; CAUIBYNOVAES, Sylvia (Org.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais.** Bauru: EDUSC, 2005.

SEVERIEN, Pedro. **Cinema de ocupação: uma cartografia da produção audiovisual engajada na luta pelo direito à cidade no Recife.** (Dissertão). Programação em Pós-graduação em Comunicação Social da UFPE, 2018.

SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade.** Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

SOARES, João Paulo Fernandes (et al). **"O choro do capitão": Notas sobre performatividades de gênero e masculinidades no futebol profissional.** Porto Alegre, Revista Movimento de Educação Física da UFRGS, v. 22, n. 4, 2016.

SOARES, Luiz Eduardo. **Por que tem sido tão difícil mudar as polícias?** In: KUCINSKI, Bernardo (et al). Bala Perdida – A violência policial no Brasil e os desafios de sua superação. São Paulo: Boitempo, 2015.

SOLANO, Esther. **O ódio como política – A reinvenção das direitas no Brasil.** São Paulo: Boitempo, 2018.

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores – Uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo**. (Tese) Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

SCHMITT, Carl. **O conceito do político**. Belo Horizonte: Del Rey, 2008.

SANTOS, Akiko. **Complexidade e transdisciplinaridade – Em busca da totalidade perdida.** Porto Alegre: Sulina, 2009.

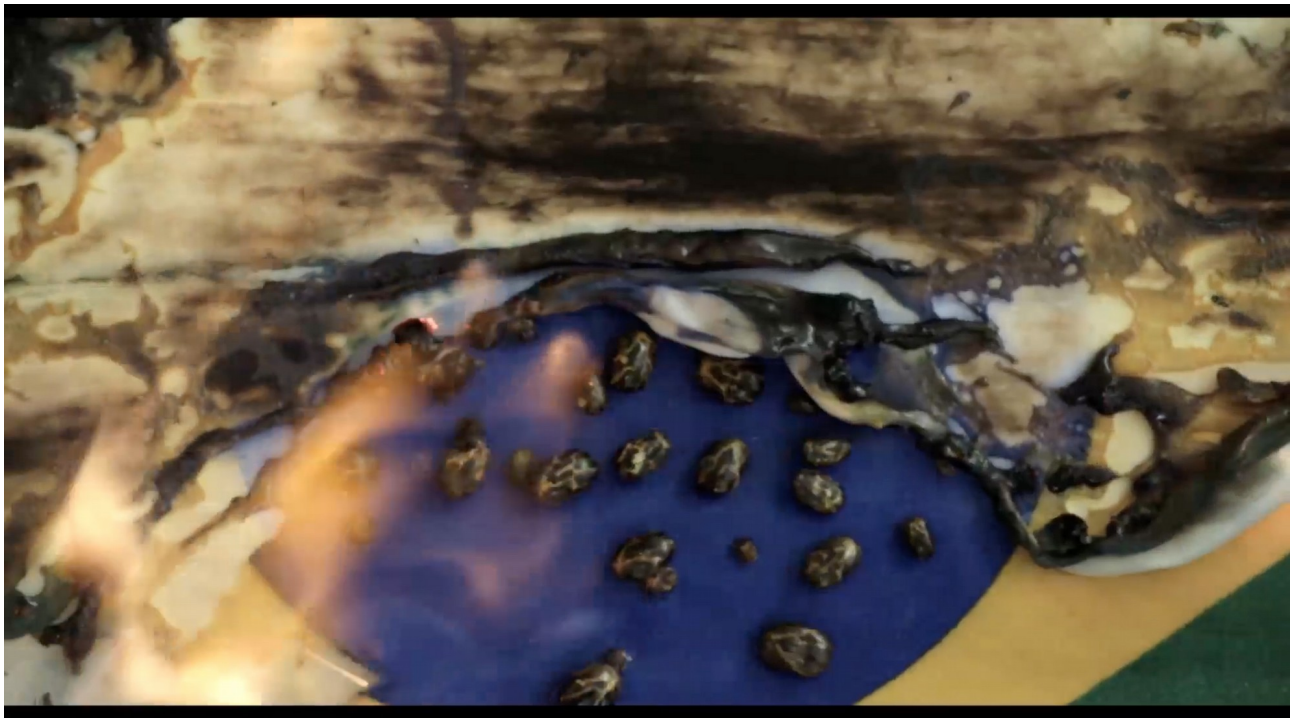
SILVA, Débora Maria; DARA, Danilo. **Mães e famílias de vítimas do Estado: a luta autônoma de quem sente na pele a violência policial.** In: KUCINSKI, Bernardo (et al). Bala Perdida – A violência policial no Brasil e os desafios de sua superação. São Paulo: Boitempo, 2015.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas: Papirus, 2013.

TELES, Edson. **A produção do inimigo e a insistência do Brasil violento e de exceção.** In: SOLANO, Esther. (Org.) O ódio como política – A reinvenção das direitas no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2018.

VERTOV, Dziga. **Nós, variações do manifesto.** In: XAVIER, Ismail. (Org). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem.** São Paulo: Cosac Naify, 2002.

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema.** São Paulo: Boitempo, 2005.

WERNECK, Alexandre. PEDROSO, Marcelo. **Theodorico, o imperador do sertão.** Org. Eliska Altmann, Tatiana Bacal. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.